

il Nome nel testo

Rivista internazionale di onomastica letteraria

XXV
2023



Edizioni ETS

il Nome nel testo

Direzione

Maria Giovanna Arcamone, Donatella Bremer,
Maria Serena Mirto

Giunta di Direzione

Matteo Milani, Elena Papa, Giorgio Sale, Leonardo Terrusi

Comitato di Consulenza

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,
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 Lorella Sini*

* * *

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

La redazione non è tenuta a restituire i lavori che non possono essere pubblicati.

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

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

Direttore responsabile: Alessandra Borghini

abbonamento cartaceo: Italia € 60,00, EU € 70,00, mondo € 80,00

abbonamento online: individuale € 40,00, istituzionale € 70,00

abbonamento cartaceo + online: individuale € 95,00, istituzionale € 120,00

Modalità di pagamento/*Payment information*

Bonifico bancario/*Bank draft*

Edizioni ETS srl – Banca Intesa, IBAN IT 21 U 03069 14010 100000001781-

BIC/SWIFT BCITITMM

Causale/*Reason*: Abbonamento “il Nome nel testo”

PayPal commerciale@edizioniets.com

Oggetto: Abbonamento “il Nome nel testo”

il Nome nel testo

Rivista internazionale di onomastica letteraria

INDICE

<i>Presentazione</i>	9
I	
<i>Giochi, parodie, agnizioni: il nome per divertire e disvelare</i>	
Pietro Colletta <i>Antropomini nell'ars dictaminis e nella poesia latina di età sveva: giochi, sequenze e interpretatio nominis</i>	15
Silvia Corino Rovano <i>Da Vladimir Scerbanenko a Giorgio Scerbanenco: da Kiev a Milano passando per Boston</i>	29
Claudia Corti <i>Il genio tragicomico di Joyce nel gioco perverso dei nomi</i>	47
Antonio Iurilli <i>Onomapoiesi in Accademia</i>	59
Roberto Randaccio <i>Freddurismi, calembour e pompierate: giochi di parole onimici negli scritti di Luigi Coppola sul «Fanfulla»</i>	69
Giorgio Sale <i>Il nome tradotto e tradito: giochi onimici sbiaditi nei primi adattamenti in ambito italiano del Malade imaginaire</i>	91
Mauro Sarnelli <i>Il caleidoscopio del 'parassita': nomi e tipologie del personaggio nel teatro di Giovan Maria Cecchi</i>	107
Loredana Trovato <i>«J'offre un verre d'un»: giochi onomastici nei giornali di trincea francesi della Prima guerra mondiale</i>	119

II

Nomi e identità

- Alessandro Amenta
*I nomi della contessa. Sulla ritraduzione
di alcuni antroponimi gombrowiczani* 141
- Francesca Boarini
*Sull'onomastica della (post-)memoria
in Vielleicht Esther di Katja Petrowskaja* 155
- Daniela Cacia
*Nomi di banditi e di clandestini
nella produzione narrativa di Guido Petter* 173
- Marina Castiglione
*L'identità dei nomi nella mutevole storia di Rossomanno e di Petra.
Nino Savarese, tra luoghi reali e fittizi* 185
- Giulia Guzzo
*L'identità in bilico nella realtà della migrazione:
Fiamme in Paradiso di Abdel Malek Smari alias Taufik Sam* 201
- Matteo Milani
Il treno dei nomi 215
- Giorgia Rimondi
I nomi parlanti nel romanzo Il demone meschino di Fëdor Sologub 237
- Alda Rossebastiano
*L'identità tradita del Barone von Leutrum,
dall'epopea alla canzone* 249
- Irene Rumine
Sugli antroponimi nella Vita di Alberto Pisani di Carlo Dossi 257
- Luigi Sasso
*Frammenti d'identità.
I nomi in Aracoeli e in altre pagine di Elsa Morante* 273

Grant W. Smith
Names and sources for Romeo & Juliet 287

Fabio Vasarri
*Le dernier Olivier. Le système onomastique
dans Dominique de Fromentin* 299

III

Elenchi, sequenze, cataloghi onomastici in letteratura

Luca Bellone
*«Sono Dante a disagio con Bea, quello che se non è stressato non crea»:
sull'onomastica letteraria nel rap italiano* 317

Giovanni Martini
Dire l'indicibile. Le perifrasi del nome di Dio 333

Nicolò Sarzi Sartori
*Palpitazioni onomastiche tipo Proust.
I nomi nella scrittura di Alberto Arbasino* 349

IV

Il nome e le voci nel testo

Leonardo Terrusi
*Il nome e le voci. Funzioni diafasiche, pragmatiche e interazionali
nella nominazione dantesca* 367

Carlo Titomanlio
*«Eccola qui, Chiara, più chiara che mai».
A proposito delle Serve di Jean Genet* 381

V

E.T.A. Hoffmann (1776-1822)

Rosa Kohlheim – Volker Kohlheim

*Nomi veraci – nomi menzogneri.**Nomi di donne italiane in alcuni racconti di E.T.A. Hoffmann* 399

VI

Riletture e prospettive

a cura di Luigi Sasso

Alessandro Amenta

Stefan Reczek, pioniere dell'onomastica letteraria polacca 413

Luisa Caiazzo

Names in Literature: tra suggestioni e rifrazioni spazio-temporali 419

Volker Kohlheim

*Sul potere e la magia dei nomi.**Sybille Lewitscharoff sui nomi letterari e altri nomi* 427

Giorgia Rimondi

*Gli studi ucraini di onomastica letteraria.**Jurij Karpenko e la scuola di Odessa* 433

Luigi Sasso

Leo Spitzer e il prospettivismo linguistico 439*Indice dei nomi* 447*Indice degli autori* 455

PRESENTAZIONE

In questo nuovo volume abbiamo raccolto ventisei contributi originali che interrogano, come da tradizione, le modalità della nominazione in varie opere letterarie italiane e straniere. Gli studi presentati ribadiscono il valore performativo del nome, il suo potere demiurgico, racchiuso in questa formula che gli studiosi di onomastica amano reiterare: *nomen est omen*. Più di ogni altra analisi di critica letteraria e/o testuale, lo studio onomastico ripropone incessantemente il nesso indissolubile tra nominazione e identità con le conseguenti esplorazioni sulla natura autobiografica e fittiva dell'opera, oppure sull'effettiva esistenza presente o passata di chi porta quel determinato nome. Così, nell'atto di battesimo dei protagonisti, l'autore mette in risonanza questi nomi con il proprio, dei nomi che diventano prismi tramite i quali si rinfrangono le sfaccettature del senso, contestualizzato dalla narrazione. Antroponimi e toponimi, così come le altre numerose 'onimie' (eteronimie, sinonimie, omonimie, paronimie, ecc.) con le quali si intrecciano, nelle modalità intratestuali, intertestuali, paratestuali o extratestuali, si caricano di un peso semantico inatteso, tessono reti semasiologiche e onomasiologiche, insieme multiformi e sfuggevoli. Come dimostrano tutti gli articoli presenti in questo numero, le strategie onomastiche con i loro intrecci e concatenazioni, a volte solo casualmente determinati dall'autore, costituiscono indizi preziosi per l'ermeneutica e l'esegesi testuale, integrandosi coerentemente in una rappresentazione sistemica dell'opera.

Proprio perché, come dicono i linguisti, il nome proprio è un mero 'significante privo di significato', e dunque, per principio, dall'opacità insondabile, è suscettibile di sprigionare contraddittoriamente le molteplici speculazioni connotative dei sensi afferenti a quel nome. Le valenze etimologiche così come le allusioni più recondite vengono assegnate incidentalmente dall'interprete, lettore o critico. Se vogliamo essere linguisticamente più pertinenti, questo processo di costruzione del senso avviene tramite quello che il padre della semiotica, J. S. Peirce, chiama *interpretant*, vale a dire le rappresentazioni mentali dinamiche e senza limiti messe in atto nella ricezione e nella comprensione di un messaggio. Ed è proprio attraverso questa articolazione semiotica che il nome potrà essere agevolmente decostruito nei cosiddetti 'giochi di parole' o *calembour*, anagrammi e paragrammi, i quali suscitano non pochi imbarazzi nel traduttore, letteralmente 'di-vertito'.

Possiamo altresì confutare la premessa dei linguisti di stampo logicista, i quali pongono il principio di 'designatore rigido' come definitorio del nome

proprio. Infatti, eteronimi, pseudonimi e persino anonimi sfidano il destino del nome 'sigillato' da altri – poiché sempre etero-attribuito – inscenando il gioco infinito dei nomi-maschera. Infatti, colui che decide di indossare il nome dell'*Altro* o di chiamarsi *Nessuno* proietta volta per volta una diversa immagine di sé, un ethos non stereotipato che vuole sfuggire ad ogni interpretazione. Allo stesso modo, l'Innominato e il nome impronunciabile, come ad esempio il tetragramma del nome di Dio, *Yhwh*, non smettono di alimentare le glosse degli specialisti di onomastica.

Aggiungiamo che, sotto molti aspetti, il nome proprio appare come la parte emersa di un processo di stratificazione della memoria, individuale e collettiva, intima e leggendaria, e persino mitica. Così, ad esempio, i (micro-)toponimi possono disvelare un'architettura delle emozioni, un paesaggio del tutto interiore, ma anche riportare alla coscienza eventi storici caduti nell'oblio. Nello stesso modo, l'antroponimo risulta essere l'unico segno, traccia non sempre indelebile e testimone fugace, dell'esistenza effettiva dell'assente, richiamando, nell'atto di enunciazione di quella singola parola, l'essenza stessa della sua umanità.

Il presente numero del *Nome nel testo* si articola in varie sezioni – 'Giochi, parodie e agnizioni: il nome per divertire e disvelare', 'Nomi e identità', 'Elenchi, sequenze, cataloghi onomastici in letteratura', 'Il nome e le voci nel testo', 'E.T.A. Hoffmann' –, alle quali si aggiungono, nella sezione 'Riletture e prospettive', cinque relazioni che rendono conto di ricerche onomastiche più o meno recenti condotte in Europa e in America. Questi contributi ci invitano dunque nuovamente a esaminare puntigliosamente, in opere di diversi generi letterari e testuali, di varie epoche e origini, i molteplici aspetti linguistico-letterari dell'onomastica considerati nella loro complessità e nei risvolti interpretativi che abbiamo tentato di riassumere in questa breve presentazione.

I

*Giochi, parodie, agnizioni:
il nome per divertire e disvelare*

PIETRO COLLETTA

ANTROPONIMI NELL'ARS DICTAMINIS
E NELLA POESIA LATINA DI ETÀ SVEVA:
GIOCHI, SEQUENZE E INTERPRETATIO NOMINIS

Abstract: This contribution focuses on the usage of anthroponyms in poetic texts, epistles, and models of dictamen from the XIII and XIV centuries, specifically concerning Emperor Frederick II Hohenstaufen, his relatives, and the kingdom of Sicily. It is worth noting that both the poetic texts and prose dictamina feature sequences of anthroponyms, along with etymological explanations, puns, and clever wordplay, serving either an encomiastic or polemical purpose.

Keywords: anthroponyms, *ars dictaminis*, medieval Latin poetry, Frederick II Hohenstaufen, *interpretatio nominis*, onomastic catalogue

Con questo contributo ci si propone di portare all'attenzione l'uso che degli antroponimi si fa in due tipologie testuali considerate tradizionalmente distinte e poco, o per nulla, comunicanti fra di loro, quali l'*ars dictaminis* e la poesia, focalizzando in particolare l'attenzione sulla produzione di età sveva e senza escludere qualche riferimento anche alla storiografia coeva. La netta distinzione tra *dictamen* e poesia è stata messa fortemente in discussione negli studi più recenti, parallelamente alla rivalutazione, che da più parti si è proposta, degli aspetti retorico-letterari dei prodotti di *ars dictaminis*.¹ Epistole e modelli di *dictamen*, infatti, in passato sono stati a lungo letti, in maniera troppo riduttiva, solo come fonti documentarie, cosicché tali testi sono stati considerati alla stregua di mere scritture pragmatiche. È invece ormai accertato che fra XIII e XIV sec. la cultura e lo stile del *dictamen* rivestirono un ruolo egemonico all'interno della produzione letteraria latina (e non solo latina), tale da influenzare profondamente grandi autori come Dante Alighieri e da prefigurare, per certi versi, il primato degli *studia humanitatis* del pieno Quattrocento.² L'apice di tale cultura dettatoria, come

¹ Per una messa a punto recentissima della questione, ci si limita qui a rinviare a I «*dictamina*» del Codice Fitalia. *Tra retorica, letteratura e storia*, ed. critica a c. di P. Colletta, F. Delle Donne, B. Grévin, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo («Edizione Nazionale dei Testi Mediolatini d'Italia», 62) 2022, pp. 3-68.

² Dell'ampia bibliografia sul tema, vd. almeno BENOÎT GRÉVIN, *Rhétorique du pouvoir médiéval. Les Lettres de Pierre de la Vigne et la formation du langage politique européen (XIII^e-XIV^e siècle)*,

è noto, fu raggiunto in epoca sveva, quando la curia papale, da un lato, e la corte di Federico II di Svevia e dei suoi successori, dall'altro, affinarono le armi potenti della retorica in un lungo e feroce conflitto, combattuto, oltre che sul campo militare, anche su quello ideologico e della comunicazione.³

In questa nuova prospettiva, attenta all'alto grado di elaborazione retorico-letteraria dei modelli di *dictamen*, che non è minore e a volte è analogo a quello dei componimenti poetici, si intende mettere in rilievo negli uni e negli altri, attraverso esempi significativi, la presenza di sequenze di antroponimi, di spiegazioni etimologiche, nonché di giochi di parole e veri e propri *calembours*, con funzione prevalentemente celebrativa ed encomiastica, ma anche, in altri casi, con intento al contrario denigratorio e polemico.

Nel 1878 Eduard Winkelmann pubblicò per la prima volta (e non ci sono state poi altre edizioni) tre *carmina* attribuiti da allora a Enrico di Avranches.⁴ I tre carmi furono composti verosimilmente in onore di Federico II di Svevia durante il periodo di permanenza di quest'ultimo in Germania, fra il 1234 e il 1236. Se ne è occupato di recente Armando Bisanti, che ne ha fornito uno studio attento e approfondito.⁵ Interessante, in relazione all'argomento del presente contributo, è in particolare il secondo componimento (quello peraltro la cui attribuzione a Enrico è più sicura), sul quale si era soffermato in passato più brevemente anche Fulvio Delle Donne, in merito alle *interpretationes nominum* dell'imperatore e dello stesso poeta.⁶ Il carme consta di 111 esametri, secondo Bisanti articolati in cinque sezioni di estensione pressoché equivalente (da 21 a 23 versi). Dopo i vv. 1-21, in cui si trovano la dedica e le dichiarazioni con cui l'autore difende la scelta della forma poetica, nei successivi vv. 22-44 è rievocato l'incontro tra il poeta e l'imperatore, avvenuto dopo la crociata del 1228-29. È in questa seconda sezione del componimento che si legge una sequenza di antroponimi, utiliz-

Roma, École française de Rome 2008; e i contributi di diversi studiosi contenuti in *Dall'Ars dictaminis al Preumanesimo? Per un profilo letterario del XIII secolo*, a c. di F. Delle Donne e F. Santi, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo 2013; *Le dictamen dans tous ses états. Perspectives de recherche sur la théorie et la pratique de l'ars dictaminis (XI^e-XV^e siècles)*, a c. di B. Grévin, A.M. Turcan-Verkerk, Turnhout, Brepols 2015.

³ In merito si veda, fra gli altri, almeno il recente volume di FULVIO DELLE DONNE, *La porta del sapere. Cultura alla corte di Federico II di Svevia*, Roma, Carocci 2019, pp. 43-81 e *passim*.

⁴ EDUARD WINKELMANN, *Drei Gedichte Heinrichs von Avranches an Kaiser Friedrich II.*, «Forschungen zur deutschen Geschichte», XVIII (1878), pp. 482-492: il secondo e il terzo carme, ai quali si fa riferimento nel presente contributo, si leggono alle pp. 487-490 e 490-492.

⁵ ARMANDO BISANTI, *Orgoglio poetico e lode del sovrano nei carmina di Enrico di Avranches per Federico II*, in *Il Regno di Sicilia in età normanna e sveva. Forme e organizzazioni della cultura e della politica*, a c. di P. Colletta, T. De Angelis, F. Delle Donne, Potenza, BUP – Basilicata University Press («Mondi Mediterranei»), 6) 2021, pp. 125-172.

⁶ DELLE DONNE, *Il potere e la sua legittimazione. Letteratura encomiastica in onore di Federico II*, Arce, Nuovi Segnali 2005, pp. 34-35 e 165-166; ID., *La porta del sapere...*, cit., pp. 90-91.

zati a scopo encomiastico: per lodare le virtù somme di Federico II, ma al contempo anche le proprie, Enrico fa ricorso infatti a una serie di *exempla*, che si risolve in un lungo elenco di nomi di personaggi celebri della Bibbia, della mitologia, delle *chansons des gestes* o della storia antica e medievale. Al sovrano, secondo il poeta (cfr. vv. 29-34), si addicono infatti la velocità di Bucefalo, la spada di Rolando (la Durendal), la lancia di Peleo, le armi di Achille fabbricate dai Ciclopi:

Si sit equus celer ut Bucifal, aut mucro cruentus
 ut Duredal, aut hasta rigens ut Pelias, aut si
 fabricet arma Cyclops, quorum rigor Hectoris ictus
 spernat et Ajacem species opponat Ulixi,
 et tibi conveniunt et talia solus habebis,
 constatura licet precio quantilibet auri.

(«Se vi fosse un cavallo veloce come Bucefalo, o una spada insanguinata come Durendal, o una lancia dura come quella di Peleo, o se il Ciclope fabbricasse armi, la cui resistenza disdegni i colpi di Ettore e la cui bellezza metta l'uno contro l'altro Aiace e Ulisse, tali cose a te si converrebbero e solo tu le avrai, per quanto grande possa essere il loro valore»⁷).

Alla celebrazione di Federico II il poeta aggiunge poi, come si diceva, anche una propria personale autopromozione, nei successivi vv. 35-44, attraverso l'accostamento significativo di se stesso ai musicisti Perseo, Atlante e Orfeo e, poi, ai rappresentanti delle sette arti liberali, Isidoro (per l'aritmetica), Platone (per la logica), Anco (per la retorica, ma la lezione è dubbia e va probabilmente corretta in «Marco», in riferimento a Cicerone, come suggerisce Bisanti),⁸ Donato (per la grammatica), Euclide (per la geometria), Pitagora (per la musica), Tolomeo (per l'astronomia):⁹

Si tubicen canat ut Perseus, tibicen ut Athlas,
 Aut fidicen sicut Orpheus, tuus ut sit oportet,
 Arbitrioque tuo silvas et saxa movebit.
 Si sit arimeticus, qui norit plurima, sicut
 Ysidorus, logicus ut Plato, rethor ut Ancus,
 seu sit gramaticus ut Donatus, geometerve
 qualiter Euclides, aut musicus ut macilentus

⁷ Qui e d'ora innanzi, se non diversamente chiarito, la traduzione dei passi latini è mia.

⁸ Vd. BISANTI, *Orgoglio poetico...*, cit., p. 153, n. 85.

⁹ Anche in questo caso BISANTI, *Orgoglio poetico...*, cit., p. 152, rileva un probabile errore di Enrico di Avranches, che designa Tolomeo come *astrologus* e come *rex*, evidentemente confondendo l'astronomo Claudio Tolomeo con l'omonimo sovrano d'Egitto.

Pitagoras, aut astrologus quasi rex Tholomeus,
non est argentum, propter quod omittere velles,
quin conviva tuus civisque domesticus esset.

(«Se un musico suonasse la tromba come Perseo, il flauto come Atlante o la lira come Orfeo, sarebbe opportuno che fosse al tuo servizio, e al tuo volere farà muovere le selve e le pietre. Se vi fosse uno che abbia grandissima conoscenza dell'aritmetica, come Isidoro, della logica come Platone, della retorica come Anco, o della grammatica come Donato, o della geometria come Euclide, o della musica come il macilento Pitagora, o dell'astrologia come il re Tolomeo, non c'è quantità d'argento per la quale tu rinunceresti ad averlo come tuo sodale e familiare»).

Ancor più interessante è la quarta sequenza del carme, corrispondente ai vv. 67-89, perché è qui che Enrico di Avranches propone due *interpretationes nominum* in riferimento, rispettivamente, a se stesso e all'imperatore. Riguardo al suo nome, il poeta propone, ai vv. 70-71, la seguente spiegazione: «Hinc vocor Henris: 'Hen' – in; 'ris' – risus: dicitur Henris/ 'in risu'», ossia «per tale ragione sono chiamato Enrico (*Henris*): 'Hen' = in; 'ris' = riso: Enrico significa 'in riso'». La strana etimologia potrebbe lasciare perplessi, se il poeta non chiarisse subito dopo, ai vv. 71-73, il nesso, a dire il vero un po' forzato, fra lui e il 'riso', spiegando che egli, in effetti, non ride, bensì è deriso dal volgo per la sua povertà («non in risu, quo rideo, sed quo/ rideor et toti sum factus apostropha vulgo/ coram quo mea ridiculum me fecit egestas»). La precisazione, naturalmente, è funzionale all'intento del poeta che, sia attraverso la celebrazione della propria cultura, senza falsa modestia paragonata ai grandi nomi prima elencati, veri numi tutelari delle varie discipline, sia attraverso l'umile e interessata confessione della propria indigenza, aspira a mettersi al servizio di Federico, ricevendone l'adeguato compenso.

È a questo punto, e solo dopo quella del suo nome, che Enrico di Avranches propone l'*interpretatio nominis* di Federico II. Con procedimento analogo al precedente il nome *Fretheric*, nei vv. 81-85, viene da lui scomposto in *Frithe* e *rich* e spiegato come «pace regia» o «re pacifico», perché *Frithe* significa 'pace' (cfr. il tedesco moderno *Frieden*), mentre *rich* sarebbe da ricondurre secondo il poeta a 'regno' (cfr. il tedesco moderno *Reich*):¹⁰

Est adhibenda fides rationi nominis huius
compositi Fretherich; duo componencia cuius
sunt: Frithe – rich. 'Frithe' quid nisi pax? 'Rich' quid nisi regnum?
Ergo per endiadin Frethericus quid nisi vel 'rex

¹⁰ Come è noto, invece, il secondo elemento tematico dell'antroponimo *-rich* è in genere ricondotto al germanico **rikja*, 'potente', 'signore'.

Pacificus', vel 'regia pax'? pax pacificusque
 est idem, pax emphatice, sed regia tantum;
 pacificus proprie, sed rex et gloria regum

(«Bisogna prestare fede al significato di questo nome composto, Federico (*Fretherich*); le due parti che lo compongono sono: Frithe – rich. 'Frithe' cos'altro significa se non pace? 'Rich' cos'altro se non regno? Quindi, per endiadi, Federico cos'altro significa se non 're pacifico' o 'pace regia'? Egli è pace e pacifico, pace in modo enfatico, ma solo in quanto regia; pacifico in senso proprio, ma sovrano e gloria di sovrani»).

Tralasciamo qui di discutere altre etimologie di nomi proposte da Enrico di Avranches, con tecnica e finalità analoghe, in lode di altri personaggi, limitandoci a rilevare come questo espediente letterario sia ricorrente nella produzione poetica dell'autore.¹¹ Soffermandoci sul nome di Federico II, si può invece aggiungere che non mancano, nella letteratura coeva, interpretazioni diverse da quella di Enrico, seppure ugualmente laudative. Il trovatore Aimeric de Peguillan, per esempio, è autore di un componimento in onore dello Svevo (*BdT* 10.26), in cui il giovane Federico è paragonato a un buon medico della scuola salernitana venuto a risanare 'Pregio' e 'Dono', cioè le virtù cortesi ormai in grave decadenza. Nella parte finale del componimento Aimeric afferma che il sovrano «Be pot aver lo nom de Frederic,/ que-l dig son bon e-l fag son aut e ric», ossia «Può ben avere il nome di Federico,/ ché le parole sono buone e le azioni alte e nobili», così lasciando intendere che questo sia il significato del suo nome.¹² Cesario di Heisterbach gli attribuisce invece il significato di «paxis dives» ('ricco di pace'),¹³ mentre Giorgio di Gallipoli gioca

¹¹ Vd. BISANTI, *Orgoglio poetico...*, cit., pp. 169-170, in cui sono discussi altri due esempi, ovvero quelli dei nomi *Robertus* (probabilmente Robert Passelewe, vescovo di Chichester), dal poeta scomposto in *robur* e *thus* ('forza' e 'incenso'), e *Iohannes* (verosimilmente re Giovanni Senza Terra), al quale Enrico dedica un carme di cinque distici elegiaci, in cui si gioca sul doppio significato, di tradizione biblica, di 'grazia divina', inteso sia come 'grato all'Altissimo', che come 'grazia dell'Altissimo'. Per l'uso in altro ampio contesto letterario, quello della commedia elegiaca, vd. anche ID., *L'interpretatio nominis nelle commedie elegiache latine del XII e XIII secolo*, Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 2009, pp. 77-287, e ivi, pp. 1-10 per i precedenti nella tradizione classica, e pp. 11-75 per un'ampia rassegna di esempi da testi mediolatini e romanzi.

¹² Cfr. *The Poems of Aimeric de Peguillan*, ed. and transl. with introduction and commentary by W.P. Shepard and F.M. Chambers, Evanston (IL), Northwestern University Press 1950, p. 146; FRANCESCO SAVERIO ANNUNZIATA, *Aimeric de Peguillan, En aquel temps que-l reys mori N'Anfos (BdT 10.26)*, «Lecturae tropatorum», XII (2019), pp. 26-50 (cfr. in particolare p. 45), da cui si è ripresa la traduzione dei versi; ID., *Federico II e i trovatori*, Roma, Viella 2020, pp. 85-86; sul contenuto del carme vd. anche DELLE DONNE, *La porta del sapere...*, cit., pp. 87-88.

¹³ CAESARIUS HEISTERBACENSIS, *Vita, passio et miracula b. Engelberti Coloniensis archiepiscopi*, in *Die Wundergeschichten des Caesarius von Heisterbach*, ed. A. Hilka, III, Bonn, Hanstein 1937, p. 251.

sul nome modificandolo in Φρυκτωρικός, che Marcello Gigante traduce con «Federico, Bagliore di fuoco». ¹⁴ Gausbert de Poicibot, trovatore attivo alla corte di Giacomo I d'Aragona, nella quinta *cobla* della canzone «S'ieu anc jorn dis clamans» (*BdT* 173.11), vv. 49-60, spiega infine il nome dell'imperatore scomponendolo in «fre de ric», ossia 'freno del potente'. ¹⁵ Quest'ultima *interpretatio* fu ripresa più tardi, verso la fine del sec. XIII, da un altro trovatore anonimo, che nel sirventese «Seigner N'Enfantz, s'il vos platz» (*BdT* 461.219) si rivolse questa volta al giovane Federico d'Aragona, in quel momento ancora 'infante', ma in seguito re di Sicilia dal 1296 al 1337, per spiegare anche a lui che il nome «Fredericx/ vol aitan dir com 'fres-de-ricx'». ¹⁶

Dopo questo breve elenco di interpretazioni del nome di Federico, che non pretende peraltro di essere completo ma solo esemplificativo, torniamo ora ad Enrico di Avranches, perché anche il suo terzo componimento presenta un passaggio degno di interesse in relazione al nostro argomento. Il carme consta di 77 esametri e la sua prima parte è una *peroratio* affinché Federico II proceda a una revisione dell'ordinamento giuridico. Qui ci interessano però i vv. 50-58, in cui è proposto di nuovo un elenco di antroponimi, anche questa volta in funzione celebrativa dell'imperatore. Si tratta di nomi di sovrani o condottieri del passato, tratti dalla storia biblica (David), romana (Giulio Cesare), altomedievale (Carlo Magno), e da quella più recente (Roberto il Guiscardo), ma disposti in ordine non cronologico (Guiscardo, David, Cesare, Carlo) ad occupare quasi interamente il v. 50 (che si avvicina ad essere pertanto un verso olonomastico), ¹⁷ e poi ripetuti nello stesso ordine per due volte, prima ai vv. 52-54, nei quali il nome di ciascun condottiero o sovrano è contrapposto ai nemici che sconfisse, poi di nuovo ai vv. 55-56, nei quali i quattro nomi sono invece preceduti dal pronome personale *tu*, riferito a Federico:

¹⁴ MARCELLO GIGANTE, *Poeti bizantini di terra d'Otranto nel secolo XIII*, Napoli, Università di Napoli 1979², pp. 176, 180 e 188 (carmi XIII, v. 21 e XIV, v. 12).

¹⁵ WILLIAM P. SHEPARD, *Les poésies de Jausbert de Puycibot troubadour du XIII^e siècle*, Paris, Librairie Ancienne Édouard Champion 1924, pp. 35-38, n. XI; MARTÍN DE DE RIQUER, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta 1975, III, pp. 1212-1214, n. 243; ANNUNZIATA, *Federico II e i trovatori*, cit., pp. 124-125.

¹⁶ VINCENZO DE BARTHOLOMAEIS, *Poesie provenzali storiche relative all'Italia*, Roma, Istituto Storico Italiano 1931, II, pp. 294-297; RUGGERO MARIA RUGGERI, *La poesia provenzale alla corte di Federico III di Sicilia*, «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», I (1953), pp. 204-232; GAETANA MARIA RINALDI, *Tradizioni culturali e produzione in volgare nell'età di Federico III d'Aragona*, «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», XXV (2014), pp. 5-26 (in part. p. 7).

¹⁷ Sulla tecnica del verso olonomastico, vd. ROSARIO LEOTTA, *Un'eco di Venanzio Fortunato in Dante*, «Giornale Italiano di Filologia», XXXVI (1984), pp. 121-124; DONATELLA MANZOLI, *La processione delle parole. Il verso olonomastico in Venanzio Fortunato*, «Spolia. Journal of Medieval Studies», n. s. III (2017), pp. 44-89.

Guischardus, David, Cesar, vel Karolus omnes
 oppugnaret eos, paucis si viveret annis:
 Regi Guiscardo Romana potencia cessit,
 Philistea David, Cesar pessumdedit omnes,
 Karolus ydolatras; quantum restat agendum?
 Tu Guiscardus apud Siculos, tu Cesar haberis
 Rome, tu David Acon, tu Karolus Aquis!
 Qualiter obstabunt tibi, cum sis quatuor isti,
 qui non obstarent uni de quatuor istis!

(«Il Guiscardo, David, Cesare, o Carlo, se fossero vivi, in pochi anni [Federico II] li sconfiggerebbe tutti: al re Guiscardo cedette la potenza di Roma, a David quella filistea, Cesare annientò tutti i suoi nemici, Carlo gli idolatri; quanto resta da trattare? Tu sei ritenuto Guiscardo presso i Siciliani, tu Cesare a Roma, tu David ad Aciri, tu Carlo ad Aquisgrana! Come si potranno opporre a te, dal momento che sei la somma di questi quattro, coloro i quali non potrebbero opporsi a uno di questi quattro?»).

Con la triplice elencazione dei nomi, e soprattutto con la quadruplicata anafora di *tu* anteposto ai quattro nomi, il poeta suggerisce efficacemente l'identificazione di Federico con ciascuno dei quattro potenti personaggi del passato, così da celebrare iperbolicamente la grandezza dell'imperatore svevo come pari alla somma di quella dei predecessori, ossia quattro volte maggiore di quella di ognuno di loro.

Riferimenti etimologici e giochi sull'antroponimia non mancano neppure nel *De rebus Siculis carmen* di Pietro da Eboli.¹⁸ Già nella prima *particula* dell'opera, a proposito della nascita di Costanza d'Altavilla, figlia di Ruggero II re di Sicilia e futura sposa di Enrico VI e madre di Federico II, Pietro da Eboli sottolinea la derivazione del suo nome da quello di Costantino (v. 21: «de Costantini nomine nomen habens»): la precisazione, istituendo un nesso logico con l'imperatore Costantino, dal quale viene implicitamente suggerita una discendenza, non certo genealogica, ma ideale, serve a chiarire che Costanza, fin dalla nascita, porta già nel nome il presagio del suo destino, che è quello di essere sposa e madre di imperatori. Il poeta ricorda poi, nei versi successivi, i due papi Lucio III e Celestino III, dei quali l'uno favorì l'unione di Costanza ed Enrico VI, l'altro celebrò e benedisse le loro nozze con l'unzione sacra: cfr. v. 24-25 «Lucius hos iungit,

¹⁸ *Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis. Eine Bilderchronik der Stauferzeit aus der Burgerbibliothek Bern*, ed. G. Becht-Jordens, Th. Kölzer, M. Stahli, Sigmaringen, Thorbecke 1994; PETERUS DE EBULO, *De rebus Siculis carmen*, ed. critica a c. di Delle Donne, Potenza, BUP – Basilicata University Press («Digital Humanities», 1) 2020 (anche *on-line*).

quos Celestinus inungit:/ Lucidus hic unit, celicus ille sacrat» («Lucio unì costoro, che Celestino unse:/ questo, lucido, li unisce, quello celeste li consacra»). La doppia ripresa degli aggettivi *lucidus* e *celicus*, al v. 25, rispettivamente riferiti a *Lucius* e *Celestinus* del verso precedente, prelude a un'ulteriore precisazione dei vv. 26-27, in cui dal gioco etimologico il poeta passa alla numerologia: «Tertius in sexto digne requiescit uterque:/ Sic notat Henricus sextus utrumque patrem» («Entrambi 'terzo' degnamente riposano nel 'sesto': così Enrico VI registra [nel suo nome] entrambi come padri»). Insomma la coincidenza che la somma degli ordinali dei due papi (III+III) corrisponda all'ordinale dell'imperatore (VI) costituisce per il poeta una circostanza degna d'attenzione e certamente non casuale, ma carica di significato sul piano logico e, soprattutto, simbolico. Non sorprende dunque che nel distico successivo, vv. 28-29, egli prorompa in una duplice esclamazione, nella quale esprime l'auspicio che gli eventi futuri corrispondano, nei fatti, con quanto lasciano presagire, fin dal momento delle nozze, due nomi (quelli dei due papi) così importanti e significativi: «Nominibus tantis utinam respondeat actus!/ Adsint et meritis nomina digna suis!» («Voglia il cielo che i fatti corrispondano a nomi tanto grandi!/ E i degni nomi siano propizi ai loro meriti!»). L'esortazione benaugurale continua poi nel distico successivo, in cui è riproposto, come al v. 25, il gioco di parole sulle radici di *Lucius* e *Celestinus*, questa volta però con la coppia di verbi *luceat* e *celestiat*: «Luceat in sanctis unus, celestiat alter,/ A quibus Henricus munera bina capit» («Riluca fra i santi l'uno, sia celeste l'altro,/ dai quali Enrico riceve doni doppi»). I due distici conclusivi della *particula*, vv. 32-35, tornano a insistere, infine, sulla simbologia e la sacralità del numero tre, stavolta aggiungendo agli ordinali dei papi che avevano svolto un ruolo importante per le nozze imperiali anche la notazione che Costanza, come era stato già chiarito in precedenza, era nata da Beatrice, terza e ultima moglie di Ruggero II, che dopo di lei, in ossequio al numero tre sacro a Dio, non si era più risposato:

Tercius antistes sacrat hanc, et tercius alter
 copulat, et patri tercia nupta tulit.
 Non licuit quartam patri traducere nuptam,
 Nam paritas numeri displicet ipsa Deo

(«Un vescovo 'terzo' la consacra, e un altro 'terzo' la unisce in matrimonio, e al padre la genera una terza moglie. Al padre non fu lecito prendere una quarta moglie, infatti il numero pari dispiace a Dio»).

Pietro da Eboli ritorna poi sul nome di Costanza assai più avanti nell'opera, nella *particula* XXI, in cui, al v. 3, le attribuisce esplicitamente la virtù insita nel suo nome: «Illa tamen constans, ut erat de nomine constans». E non sembra casuale nemmeno l'uso del comparativo *constantior* nella *particula* XLIII, v. 5, là dove, a proposito del parto di Costanza in età avanzata, la madre di Federico II è paragonata prima a una palma che aveva tardato a offrire i suoi frutti, poi a un olivo, con la precisazione che un albero quanto più tarda a fruttificare, tanto più è «costante», «resistente» («Senior ad fructus tanto constantior arbor»). Palma e olivo sono piante il cui significato simbolico è facilmente riconoscibile in virtù di una lunga tradizione, sia classica che biblica, che ha associato all'una la vittoria, la gloria del trionfo, il giubilo, all'altra la tenacia e la fecondità, ad entrambe la pace. Qualità e auspici che si addicono sia alla madre che al figlio. Non sorprende pertanto che nella metafora botanica, complicata dal ricorso al gioco etimologico sul nome di Costanza, sia coinvolto anche il neonato Federico, definito al v. 2 «nuovissima palma» («pernova palma»).¹⁹

Passando dagli albori al tramonto dell'età sveva e dalla poesia alla storiografia, vale la pena di ricordare, in tema di etimologie celebrative di sovrani, anche un luogo della *Historia* dello pseudo Iamsilla. Il nome *Manfredus* è qui interpretato come un composto di quello paterno, in cui la seconda parte, *-fredus*, sarebbe equivalente di *Fredericus*, mentre rispetto alla prima, *Man-*, si propongono diverse spiegazioni, tutte ovviamente laudative, ciascuna corrispondente a una possibile variazione vocalica. In altre parole *Man(fredus)* può essere interpretato come «manens Fredericus» e come «manus Frederici», in cui «manens» e «manus» mantengono la vocale 'a', ma anche, cambiando la vocale in 'e' come «mens» o «memoria Frederici», o cambiandola in 'i' come «minor Fredericus», e così via:

Et non sine causa Manfredus vocatus fuerit, quasi manens Fredericus, in quo quidem vivit pater iam mortuus, dum paterna virtus in ipso manere conspicitur. Vel Manfredus, idest manus Frederici, utpote sceptrum tenere dignus est, quod manus paterna tenuerat. Vel Manfredus, idest mens Frederici, sive memoria Frederici, quasi in eo mens, vel per eum memoria Frederici perduret. Vel Manfredus, idest minor Fredericus, maiori ablato subcrescens. Vel Manfredus, idest mons Frederici, sive munitio Frederici, in quo videlicet Frederici nomen et gloria usque in monte, sive munitione excelsa quasi ad sepulcrum posterorum servata consistunt, ut per quamcumque vocalem etymologia ipsius nominis varietur, paterna ibi res et nomen inveniat.

¹⁹ Per l'interpretazione di questi versi, vd. anche DELLE DONNE, *Il potere e la sua legittimazione...*, cit., pp. 33-36.

(«E non senza ragione fu chiamato Manfredi, quasi mantenimento di Federico, perché in lui vive il padre già morto e in lui si vede rimanere la virtù paterna. O Manfredi, cioè mano di Federico, dal momento che è degno di tenere lo scettro che già aveva tenuto la mano del padre. O Manfredi, cioè mente di Federico, o memoria di Federico, quasi che perduri in lui la mente o attraverso lui la memoria di Federico. O Manfredi, cioè Federico minore, che cresce una volta scomparso il maggiore. O Manfredi, cioè monte di Federico o munizione di Federico, in cui il nome e la gloria di Federico risiedono fino in cima al monte, ovvero sono conservati con eccelsa fortificazione in ricordo dei posteri; così che, con qualunque vocale si vari l'etimologia del suo nome, vi si possono ritrovare sempre la sostanza e il nome del padre»²⁰).

Il testo è così esplicito che è appena il caso di aggiungere, a suo commento, che il gioco delle diverse etimologie, secondo le variazioni vocaliche, sortisce un effetto di ripetizione insistita e, dunque, di amplificazione del messaggio, nel quale si intende presentare il figlio prediletto di Federico II come degno erede delle virtù paterne. Tale insistenza, d'altra parte, era dovuta probabilmente anche alla necessità di sopperire al difetto di 'legittimità' di Manfredi che, come è noto, non era nato da nozze legittime.²¹ Per di più la sua incoronazione a re di Sicilia nel 1258 si configurava come un atto di usurpazione ai danni del nipote Corradino, del quale Manfredi aveva violato i diritti ereditari. Il gioco delle variazioni, pertanto, è qui funzionale ad affermare non una volta sola, ma a ribadire più volte, la diretta e degna discendenza di Manfredi da Federico, della quale anche i loro nomi sono specchio e testimoni.

Passiamo ora alla *Protestatio Corradini* attribuita a Pietro da Prezza, uno dei maggiori *dictatores* attivi presso la corte di Manfredi e di Corradino di Svevia.²² L'epistola conobbe una certa diffusione e notorietà, attestata dalla

²⁰ Riprendo testo e traduzione da DELLE DONNE., *Gli usi e i riusi della storia. Funzioni, struttura, parti, fasi compositive e datazione dell'Historia del cosiddetto Iamsilla*, «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo», CXIII (2011), pp. 31-122 (cfr. p. 48 e n. 45). Prima del contributo di Delle Donne il testo di riferimento era ancora quello edito da LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Rerum Italicarum Scriptores*, VIII, Mediolani, Ex typographia Societatis Palatinae in Regia Curia 1726, coll. 497-498, nel quale il gioco della variazione vocalica era ancora più evidente perché era modificata, di volta in volta, anche la vocale del nome *Manfredus*, che diventava quindi *Menfredus*, *Minfredus*, ecc.

²¹ La storiografia più recente ritiene che Manfredi fu legittimato da Federico II, che ne sposò la madre probabilmente nel 1248. Ciononostante è un dato di fatto che il papato non lo riconobbe mai e che la sua posizione, agli occhi di nemici politici e detrattori, rimase pertanto debole sul piano della legittimità: vd. WALTER KOLLER, *Manfredi, re di Sicilia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2007, *ad vocem*; per un profilo biografico di Manfredi, cfr. anche il recente lavoro di PAOLO GRILLO, *Manfredi di Svevia*, Roma, Salerno 2021.

²² Sull'autore, vd. EUGEN MÜLLER, *Peter von Prezza, ein Publizist der Zeit des Interregnums*, Heidelberg, Winter 1913; RUDOLF M. KLOOS, *Petrus de Prece und Konradin*, «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken», XXXIV (1954), pp. 88-108; DELLE DONNE, *Pietro da*

sua presenza in alcuni codici del cosiddetto *Epistolario di Pier della Vigna* e, come inserto documentario, all'interno della *Cronica Sicilie* di autore anonimo della metà del XIV sec.²³ La *Protestatio* non è datata, ma in genere la si fa risalire al 1267, perché indirizzata da Corradino ai principi tedeschi poco prima della sua sfortunata discesa in Italia per la riconquista del regno di Sicilia. Nella lettera si ripercorre la vicenda dei torti subiti dal giovane erede svevo ad opera dei papi Innocenzo IV, Alessandro IV, Urbano IV, Clemente IV (ma pure da parte di Carlo d'Angiò e perfino dello zio Manfredi). Ai nostri fini sono degni di attenzione, nella lunga e appassionata requisitoria contro i nemici della casa di Svevia, i giochi di parole polemici sui nomi dei tre pontefici, ritenuti colpevoli di avere sottratto a Corradino il regno di Sicilia: Innocenzo IV (*Innocencius*), che «nocuit innocentis»; Urbano IV (*Urbanus*), che fu nei suoi confronti «inurbanus»; Clemente IV (*Clemens*), che operò nei suoi riguardi «non clemenciam, sed inclemenciam».²⁴ A scanso di equivoci va chiarito che in queste affermazioni non vi è nulla di ludico, giocoso o ironico, giacché il tono dell'intera epistola e di questi passaggi in particolare è invece accesamente polemico e accusatorio. Il 'gioco' etimologico di Pietro da Prezza è, per così dire, un'interpretatio nominis al contrario, con la quale l'autore, ai pesanti argomenti giuridici ed etici coi quali attacca i pontefici per il loro operato, aggiunge anche quello dell'incongruenza fra i loro nomi e le loro azioni. L'orizzonte mentale e culturale al quale tale affermazione va ricondotta, per poterne comprendere appieno la portata, è quello secondo il quale *nomina sunt consequentia rerum*. La sovversione di tale regola (e ancor più da parte di pontefici) si configura quindi come una gravissima violazione dell'ordine naturale voluto e creato da Dio.

In un'altra opera di Pietro da Prezza, l'*Adhortatio* di recente edita da Martina Pavoni, il bersaglio polemico dell'autore è invece Carlo d'Angiò. Per

Prezza (*Petrus de Prece, Petrus de Precio*), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIII, Roma 2015, ad vocem; MARTINA PAVONI, «Per agros amoenos et prata florentia». *Cultura epistolare e consolazione retorica in Pietro da Prezza, in Il regno di Sicilia in età normanna e sveva...*, cit., pp. 187-202.

²³ Per i codici dell'*Epistolario di Pier della Vigna* che la trasmettono, cfr. HANS MARTIN SCHALLER, *Handschriftenverzeichnis zur Briefsammlung des Petrus de Vinea*, Hannover, Hahn 2002, n° 11, 34, 78, 97, 202 e 207, pp. 19, 56, 123, 147, 337, 342 e 347; per la *Cronica Sicilie*, da cui si cita, cfr. *Cronaca della Sicilia di Anonimo del Trecento*, ed. critica a c. di P. Colletta, Leonforte, Euno 2013; COLLETTA, *Storia, cultura e propaganda nel regno di Sicilia nella prima metà del XIV secolo: la Cronica Sicilie*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo («Fonti per la storia dell'Italia medievale. Subsidia», 10) 2011.

²⁴ Cfr. *Cronaca della Sicilia...*, cit., 34.2, p. 56: «Audite qualiter summus ille pontifex, qui tunc erat dominus Innocencius, nocuit innocentis»; 34.5, p. 58: «Quod quidem aperte patuit per effectum operum subsequenter, domino Urbano, qui nobis extitit inurbanus, ad pontificatus officium elevato»; 34.7, p. 60: «sanctissimus pater noster dominus papa Clemens, non clemenciam set inclemenciam operatus in nobis, erexit in regno predicto nequiter nostrum temerarium antiregem».

la sua usurpazione della corona spettante a Corradino, Carlo è apostrofato qui come «Nero secundus, gentis humane carnifex, regni Sicilie violentus invasor, alter Rufinus et Catilina novus» («Secondo Nerone, carnefice dell'umanità, violento invasore del regno di Sicilia, secondo Rufino e nuovo Catilina»). Con questo riferimento antonomastico Pietro da Prezza associa Carlo d'Angiò a tre personaggi storici che esercitarono il potere in modo spietato (Nerone e Rufino) o che cercarono di usurparlo (Catilina). Tale accostamento prelude a quello, proposto poco più avanti, con la figura di Carlo Magno, del quale l'Angiò porta il nome ma, secondo Pietro da Prezza, non ha ereditato affatto la grandezza: «ab olim Magno Karulo noster iste Karulus procul dubio non descendit plus quam cuculus ab aquila, seu murilegus a leone» («questo Carlo senza dubbio non discende dal defunto nostro Carlo Magno più di quanto il cuculo discenda dall'aquila o il gatto dal leone»).²⁵ L'osservazione, di tono amaramente sarcastico, rileva anche in questo caso una contraddizione, come per i nomi dei tre pontefici di cui si è detto sopra; ma questa volta essa consiste non nel significato stesso del nome, bensì nel prestigio e nel valore esemplare di sovrano ideale attribuito comunemente a Carlo Magno, del quale Carlo d'Angiò rappresenta per Pietro da Prezza una degenerazione. Si tratta di una evidente forzatura logica, data la distanza cronologica tra i due personaggi e l'assenza di un rapporto di parentela diretto fra loro; ma anche in questo caso è chiara l'attitudine di Pietro da Prezza a servirsi dei nomi, della loro interpretazione o di accostamenti proposti *ad hoc* come di utili strumenti per le sue invettive politiche.

Quanto al precedente epiteto di «Nero secundus» (usato anche da Ursone da Sestri, ma per Federico II),²⁶ è noto che esso era quasi un *topos* della comunicazione politica medievale per designare personaggi di cui si voleva mettere in rilievo la malvagità, giacché «dopo Giuda, per giudizio concorde di tutta la cristianità, l'uomo più empio e scellerato che sia mai vissuto al mondo è Nerone».²⁷ Ben noto, ma non meno significativo, è pure che nella lingua latina medievale fu coniato il neologismo «neronizzare», verbo usato, fra gli altri, da Alano di Lilla nel *De planctu naturae* (PL 210, col. 438B) e dal

²⁵ Per il testo latino dei due passi, cfr. PETRUS DE PREZZA, *Adhortatio*, ed. critica e digitale del ms. Leipzig, Universitätsbibliothek 1268, a c. di M. Pavoni, Potenza, BUP – Basilicata University Press 2021 (anche *on-line*), 8.1 e 9.1, p. 38.

²⁶ URSONE DA SESTRI, *Historia de victoria quam Ianuenses habuerunt contra gentes ab Imperatore missas*, ed. critica a c. di C. Fossati, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo («Edizione Nazionale dei Testi Mediolatini d'Italia», 57) 2021, p. 60, v. 25 («mandante Nerone secundo»); cfr. anche pp. 70 e 72, vv. 161 e 186 (qui solo «Nerone») e p. 76, v. 238 («neronizans», riferito al vicario imperiale Oberto Pallavicino).

²⁷ ARTURO GRAF, *Roma nelle memorie e nelle immaginazioni del Medio Evo*, Torino, Loescher 1882, I, p. 332; vd. anche MICHELE FEO, *Per la commedia elegiaca. I. Nerone e il cuculo nella fantasia medievale*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», n.s. I (1971), pp. 87-107.

nostro Pietro da Prezza in *Adhortatio* XVI.1 (ed. Pavoni, p. 47), e che fu introdotto il comparativo «neronior», anche questo rispondente a un uso linguistico tipicamente medievale che è quello del comparativo del nome proprio.²⁸ Tale comparativo si riscontra, in riferimento ancora a Carlo d'Angiò, in una epistola in cui Pietro III d'Aragona, rispondendo alle accuse mossegli dallo stesso Carlo, lo apostrofava con l'epiteto di «Nerone Neronior» («più Nerone di Nerone»), perché colpevole dell'esecuzione sommaria del giovane Corradino.²⁹ L'espressione era stata già usata in precedenza da Gualtiero di Châtillon (*De adventu Antichristi*, vv. 66-68) per Enrico II Plantageneto, reo a sua volta dell'assassinio di Thomas Becket. E questa è una ulteriore prova che si aggiunge alle altre, qualora ve ne fosse bisogno, del travaso continuo di materiali linguistici ed espressivi fra poesia e *ars dictaminis*.

Un'altra epistola del 1282, ma di poco anteriore alla precedente, è quella indirizzata dai Palermitani ai Messinesi subito dopo lo scoppio della rivolta antiangioina. Anche questo scritto ha un tono accesamente polemico nei confronti di Carlo d'Angiò, cui sono attribuiti numerosi epiteti negativi, tra i quali non poteva mancare, accanto a quelli di «lupus rapax» e di «leo ferocissimus», anche quello di «Nero sevissimus».³⁰

Sia dell'epistola dei Palermitani ai Messinesi, sia dello scambio epistolare fra Carlo d'Angiò e Pietro d'Aragona sono ben attestate, come per la *Protestatio Corradini*, la circolazione e la fortuna.³¹ Queste epistole, per le loro pregevoli qualità retoriche, costituiscono una testimonianza rilevante della sopravvivenza della cultura del *dictamen*, la cui eredità, dopo l'estinzione della dinastia sveva, fu raccolta dalla cancelleria siculo-catalana nel contesto del conflitto politico, militare e diplomatico seguito alla rivolta del Vespro del 1282. Del resto è ormai accertato che l'*ars dictaminis* continuò a lungo a rivestire un ruolo fondamentale nella formazione culturale e nel bagaglio professionale dei funzionari di cancelleria presso gran parte delle coeve corti europee, dall'Inghilterra alla Boemia.³²

Dagli esempi significativi discussi in questo contributo si evince come gli antroponimi, tanto in poesia quanto nel *dictamen* epistolare e prosastico, contribuiscano spesso in modo determinante alla costruzione retorica dei

²⁸ DAG NORBERG, *Manuale di latino medievale*, a c. di M. Oldoni, Firenze, La Nuova Italia 1974, p. 89.

²⁹ Cfr. *Cronaca della Sicilia...*, cit., 40.12, p. 88.

³⁰ Ivi, 38.3, p. 73.

³¹ Per la fortuna vd. COLLETTA, *Storia, cultura e propaganda...*, cit., pp. 272-274; per il testo cfr. *Cronaca della Sicilia...*, cit., 38, 2-8, pp. 71-76 (epistola dei Palermitani ai Messinesi); 40, 5-16, pp. 83-92 (epistole di Pietro e Carlo); *I dictamina del Codice Fitalia...*, cit., n° 130-132, pp. 507-518.

³² Cfr. *supra*, gli studi citati in n. 2.

testi del tempo, per lo più attraverso la tecnica dell'elencazione, che consente di istituire analogie e paragoni con personaggi esemplari – mitici, biblici o storici che siano – e attraverso quella della para-etimologia, la cui validità si fondava sulla diffusa accettazione del principio che *nomina sunt omina*. Si è potuto inoltre rilevare, e vale la pena di sottolinearlo in conclusione, come l'uso di entrambi gli espedienti tecnici non sia limitato solo a opere di carattere celebrativo o encomiastico, ma si riscontri anche in scritti polemici e di invettiva. In questi ultimi casi l'intento di colpire l'avversario, sul piano etico e politico, era raggiunto attraverso l'accostamento a una serie di nomi che evocavano altrettanti personaggi negativi, oppure attraverso lo svelamento della contraddizione stridente e riprovevole fra le virtù insite in un nome e i vizi e la malvagità di chi quel nome portava indegnamente.

Biodata: Pietro Colletta è professore associato (abilitato al ruolo di professore ordinario) di Letteratura latina medievale e umanistica presso l'Università di Enna "Kore". Dirige la Collana dei «Supplementi al Bollettino del centro di studi filologici e linguistici siciliani. Serie mediolatina e umanistica». I suoi principali ambiti di ricerca sono il *dictamen*, la retorica di cancelleria, la tradizione storiografica siciliana e dell'Italia meridionale fra XIII e XV sec., in latino e in volgare. Ha curato le edizioni critiche della *Cronica Sicilie* di Anonimo del Trecento (Leonforte, Euno 2013), della *Descendencia dominorum regum Sicilie* di Pau Rossell (Palermo, CSFLS 2020) e, con Fulvio Delle Donne e Benoît Grévin, de *I «Dictamina» del Codice Fitalia*, Firenze, SISMELE - Edizioni del Galluzzo 2022.

pietro.colletta@unikore.it

SILVIA CORINO ROVANO

DA VLADIMIR SCERBANENKO A GIORGIO SCERBANENCO:
DA KIEV A MILAN–O PASSANDO PER BOSTON*

Abstract: Vladimir Scerbanenko, born in Kiev in 1911 and later known as Giorgio Scerbanenco, was a renowned figure in Italian crime literature. He adopted an Italian name in his pursuit to assimilate into the Italian culture and became a pioneer of Italian crime stories during the late 1960s. Throughout his life, he produced a substantial body of work, authoring numerous novels for various magazines and newspapers. In the early 1930s, Scerbanenko used several aliases, including Enko, as he contributed to a popular magazine column called *Women's Names*. As a journalist and novelist, he employed different pen names such as Adrian, Luciano, Valentino, John Colemoore, Lodovico degli Orafi, Michele Raja, and Ugo Fontanaviva. During the 1940s, Scerbanenco wrote his initial crime novels set in Boston, USA, despite never having visited the city and relying solely on a map. He successfully crafted a crime landscape and introduced the character of Arthur Jelling, a reserved, kind, and introspective police archivist. This portrayal deviated from the expectations of Fascism but gained significant popularity. With the fall of censorship and the overthrow of the Fascist regime, Scerbanenco shifted the settings of his crime stories to Milan, his chosen city. He wrote numerous novels and stories centered there, and during the final phase of his career, he created the character of Duca Lamberti. Utilizing the precise toponymy of Milan, Scerbanenco constructed an expansive stage for his characters, delving into their names, homonyms within the same narrative, hypocoristics, and assonances.

Keywords: toponyms, anthroponyms, crime stories, pop-onomastics, Scerbanenco

Lynn Carver, si fa chiamare, ma non è il suo nome vero, come non era vero neppure il nome col quale si fece conoscere un anno fa: Virginia Reid. Questo a Hollywood, si chiama il giuoco dei nomi.¹

Il gioco dei nomi sembra caratterizzare dagli esordi la produzione di Giorgio Scerbanenco, che sperimentò quasi tutti i generi narrativi, racconti e romanzi rosa, fantascienza, articoli per riviste e giornali (dal 1939 al 1941

* Un ringraziamento particolare è dovuto a tre archiviste: Chiara Quargnolo, Francesca Tramma e Cristina Bariani. Un ringraziamento va anche agli archivisti della Fondazione Mondadori. Senza il loro aiuto non sarebbe stato possibile svolgere questa ricerca.

¹ «Piccola» (15/6/1937), p. 1. Si tratta di un commento-didascalia ad una foto a tutta pagina.

per il «Corriere della Sera») e sul finire della sua carriera i romanzi gialli grazie ai quali è a tutt'oggi considerato «l'archetipo del giallo italiano contemporaneo».² La sua bibliografia provvisoria annovera 92 romanzi, 1380 racconti e oltre duemila articoli scritti con diversi pseudonimi, tre dei quali prevalenti: Adrian, Luciano e Valentino, senza trascurare le identità femminili come Mary Nora, Cristina Doria, Maria Grazia Novari, Ester Lideri, Ornella Dallas.³

Lo pseudonimo fu una delle caratteristiche della sua produzione letteraria e della sua pubblicistica e, se costituisce un elemento che rende non sempre facile individuarne tutte le opere, d'altro canto risulta stimolante per gli studi di onomastica – senza dimenticare che aveva cambiato il suo nome da Vladimir Scerbanenko a Giorgio Scerbanenco.⁴ Si potrebbe affermare che l'esperienza personale di cambio del nome abbia inciso sul resto della sua vita di scrittore. Per altro, nell'ambiente del romanzo giallo e del romanzo rosa l'uso dello pseudonimo, anche plurimo, è frequente; basti citare il caso del creatore di Perry Mason che ebbe almeno sette pseudonimi⁵ e di Amalia Liana Negretti Odescalchi altrimenti conosciuta come Liala. Non dimentichiamo, infatti, che la prima produzione di Scerbanenco fu legata al racconto rosa e alla posta del cuore di vari settimanali e che questa attività di pubblicista venne mantenuta fino alla fine degli anni Cinquanta.

L'argomento dello pseudonimo e della sua scelta è stato approfondito in diversi studi.⁶ Per quanto riguarda gli esordi di Scerbanenco non è escluso si trattasse di una scelta di tono minore, non strettamente letteraria o

² PATRIZIA BERTINI MALGARINI, UGO VIGNUZZI, *Capitoli per una storia linguistica del giallo all'italiana*, «Rivista italiana di dialettologia. Lingue dialetti società», XXXII (2008), pp. 185-207, p. 185.

³ ROBERTO PIRANI, *Bibliografia delle Opere di Giorgio Scerbanenco*, in R. Pirani (a c. di), *Scerbanenco. Riflessioni scoperte proposte per un centenario 1911/2011*, Molino del Piano Pontassieve, Pirani Bibliografica Editrice 2011, pp. 159-281. Scerbanenco scrisse anche due romanzi *western* con lo pseudonimo di John Colemoore.

⁴ Una sorta di ripulitura fonetica da Volodymyr-Džordžo (cfr. VALENTINO CECCHETTI, *Scerbanenco Giorgio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 91, Roma, Istituto della enciclopedia italiana 2018, disponibile online: <https://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-scerbanenco/>), ma secondo la figlia da Volodymyr Valerianovič (CECILIA SCERBANENCO, *Il fabbricante di storie. Vita di Giorgio Scerbanenco*, Milano, La Nave di Teseo 2018, p. 18).

⁵ Rispettivamente Erle Stanley Gardner, A.A. Fair, Charles M. Green, Kyle Corning, Grant Holiday, Robert Parr, Charles M. Stanton (cfr. STEFANO BENVENUTI, GIORGIO RIZZONI, *Il romanzo giallo. Storia, autori e personaggi*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore 1979, p. 119). Anche alcune gialliste hanno usato pseudonimi plurimi, ad esempio Anna Randolph che si è firmata Craig Rice, Daphne Sanders e Michael Venning (ivi, p. 127).

⁶ Cfr., tra gli altri, DONATELLA BREMER, *L'onomastica del doppio*, in AA. VV., *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. 79-97 e LUIGI SASSO, *La spugna sopra. Lo pseudonimo e il caso Svevo*, in ID., *Nomi di cenere. Percorsi di onomastica letteraria tra Ottocento e Novecento*, Pisa, Edizioni ETS 2003, pp. 61-76.

esistenziale, ma legata alle esigenze editoriali dei settimanali popolari. Queste riviste, infatti, richiedevano ad uno stesso autore di scrivere più articoli e l'uso di pseudonimi poteva dare l'impressione di abbondanza di collaboratori. Non è escluso che la variabilità pseudonimica costituisca una caratteristica della produzione letteraria popolare di largo consumo poiché lo pseudonimo diventa immediatamente spendibile nella funzione di fidelizzazione del pubblico; ma l'argomento meriterebbe uno studio autonomo.

In molti casi non si hanno informazioni che motivino la scelta di un *alias* da parte di Scerbanenco⁷, mentre in altri casi le ragioni affondano drammaticamente nella sua vita; è il caso di Adrian, adottato per ricordare la figlia prematuramente scomparsa che avrebbe voluto chiamare Adria e che aveva poi chiamato Elena, come suggerisce la biografia dello scrittore ad opera di sua figlia Cecilia;⁸ una scelta onimica molto dolorosa affidata alle ignare lettrici del periodico «Annabella».

Gli esordi

Dall'inizio dell'attività come giornalista l'interesse onomastico trovò spazio in una rubrica per il periodico femminile «Piccola» tra il 1934 e il 1935. Le lettrici erano invitate a chiedere notizie relative ad un nome e nella rubrica *Nomi di donna* avrebbero trovato un'illustrazione firmata con uno degli pseudonimi usati da Scerbanenco in quel periodo: *Enko*. Cominciando da Anna per terminare con Zaira, accanto alla ricostruzione etimologica o paraetimologica si presentava un breve racconto della vita di illustri portatrici del nome e altri aneddoti raccontati con stile leggero e ironico; il riferimento ad un'attrice cinematografica, spesso straniera, e una foto aggiungevano un po' di *glamour*. Così *Cecilia* si apre con «può darsi che Cecilia significhi in

⁷ Potrebbe forse essere interpretata come «proiezione esterna eppure collimante con lo stile e la personalità dell'autore» (LEONARDO TERRUSI, *Strategie di occultamento del nome autoriale: non solo pseudonimi*, «il Nome nel testo», XVII (2015), pp. 398-406, p. 401). La figlia sostiene che «sotto ogni pseudonimo si nasconde una diversa personalità dell'autore. John Colemoore, per esempio, è avventuroso, Riviere romantico, Enko polemista e così via...» (CECILIA SCERBANENCO, «Ma che colpa abbiamo noi...», in Pirani (a c. di), *Scerbanenco...*, cit., p. 9). «Valentino, lo Scerbanenco che risponde alle lettrici su *Bella*, è buono, a volte persino dolce sebbene sia pronto a irrigidirsi davanti ai casi di più patente ipocrisia e sfacciaggine; Adrian, lo Scerbanenco che scrive su *Annabella*, è invece imprevedibile nelle sue malinconie e nelle sue ironie, nelle sue estroversità, anche se ugualmente intransigente davanti ai problemi scabrosi» (ORESTE DEL BUONO, *Le 60 storie d'amore di Giorgio Scerbanenco*, in C. SCERBANENCO, *Il fabbricante...*, cit., p. 17). In una delle rubriche di «Piccola» una lettrice chiedeva ad Enko il significato di 15 nomi maschili, compreso il suo, e il giornalista ammetteva sinceramente di non saperlo (cfr. «Piccola» (17/9/1935), p. 8).

⁸ L'informazione, infatti, è riportata in EAD, *Il fabbricante...*, cit., p. 243.

latino, “colei che vede poco” ma non è certo detto che tutte le Cecilie ci debbano veder poco».⁹

Il ciclo americano

Il secondo capitolo del viaggio onomastico di Scerbanenco si svolge negli Stati Uniti. I suoi gialli, romanzi metropolitani per eccellenza, ebbero ambientazione americana anche se non si trattò di una libera scelta, ma di un condizionamento legato al momento politico; il fascismo, infatti, non gradiva i romanzi polizieschi e sollecitava ad ambientarli fuori dalla nazione, preferibilmente in uno stato a regime democratico.¹⁰ «I teorici fascisti vedevano nell'immoralità un prodotto della cultura decadente dell'America, dove la sregolatezza, la perversione e la mancanza di valori morali avevano corrotto il tessuto sociale»;¹¹ ambientare in questo contesto delle storie che presupponevano scarso controllo della criminalità da parte dello Stato poteva essere l'unica scappatoia possibile.

Anticipato da sette racconti apparsi su «Il Secolo illustrato» nel 1936 con lo pseudonimo di Danny Sher, quattro anni dopo nacque Arthur Jelling, archivista della polizia di Boston protagonista di cinque romanzi (*Sei giorni di preavviso*, *Nessuno è colpevole*, *La bambola cieca*, *L'antro dei filosofi*, *Il cane che parla*) pubblicati tra il 1940 e il 1943. Il nome scelto, Arthur, richiama anche troppo facilmente Sir Arthur Conan Doyle per rappresentare un investigatore introverso e pervicace.

Per gli esegeti di Scerbanenco la scelta di Boston ebbe origine semplicemente da una cartina¹² e, in effetti, l'ambientazione risulta carente, letta e non vissuta in «un'America tutta inventata»,¹³ violenta e crudele come la voleva il fascismo.¹⁴

⁹ GIORGIO SCERBANENCO (ENKO), *Cecilia*, «Piccola» (15/1/1935), p. 15. Forse non è superfluo ricordare che questo nome fu dato a una delle sue figlie. Anche quando la rubrica venne chiusa *Enko* continuò a soddisfare la curiosità delle sue lettrici in un altro spazio della stessa rivista dal titolo: *Chi è? Cos'è, ecc.* L'argomento del nome femminile in Scerbanenco merita uno studio indipendente.

¹⁰ La questione si inserisce nel quadro più generale del rapporto con la stampa e la censura della cronaca nera, in particolare, interpretata da alcuni storici come una delle manifestazioni del «controllo di ogni aspetto della vita nazionale. [...] Nella cronaca nera rientravano le storie di scandali pubblici e privati, tutte le specie di delitti, i problemi economici e sociali, i reati contro lo Stato, nonché le epidemie e le calamità naturali» (PHILIP V. CANNISTRARO, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Bari, Laterza 1975, p. 87).

¹¹ Ivi, p. 89.

¹² Si veda, tra gli altri, anche C. SCERBANENCO, *Il fabbricante...*, cit., p. 243.

¹³ Ivi, p. 76.

¹⁴ Qualche insistenza tradisce la consegna: «forse saprete meglio di me che in una città come

La rappresentazione occasionale degli Stati Uniti, seppure con abbozzi da cartolina, tuttavia poteva soddisfare un pubblico popolare che ne aveva la stessa immagine stereotipata:

“Andate sul lago Michigan, ci sono le regate, [...]. Avete mai visto Nuova York d'inverno?”. “No, signor Sunder. Non sono mai stato a Nuova York”. “E allora andateci. La 42esima Strada, Broadway, le *stelle* di Hollywood ...”.¹⁵

L'autore non si sottrasse comunque alla precisione toponomastica per la quale manifestò in seguito una spiccata propensione, anche se i racconti del ciclo di Jelling non mancano di odonimi inesistenti:

“Due giorni fa il professor Augusto Linden, che tiene una clinica oculistica nella Rivery Street, si è presentato alla Centrale di Polizia e ha fatto la seguente denuncia: alle nove di mattina, mentre egli attraversava il Parco Clobt per recarsi in clinica”.¹⁶

Per quanto riguarda gli antroponimi la produzione di Scerbanenco, di grande successo quanto popolare, non si caratterizza per particolare originalità, quanto per un'attenzione inusuale al trattamento letterario degli stessi e in qualche caso all'apparente bisogno di sottolineare una scelta onomastica per suscitare interesse o emozione verso il nome di un personaggio all'interno del racconto in un crescendo dalla prima produzione verso gli ultimi racconti.

I romanzi del ciclo americano sono caratterizzati, in generale, da accostamenti di nomi italiani ad altri che terminano in consonante e possono suonare stranieri. Per Scerbanenco non doveva essere difficile creare degli antroponimi statunitensi data la frequentazione dei periodici femminili dove abbondavano foto e servizi su attrici e attori di Hollywood.

Sono per altro presenti dei personaggi italiani, come l'antropologo Tommaso Berra,¹⁷ che in generale risultano un po' fuori contesto, un contesto a sua volta poco localizzato. La scelta antroponomica segue quindi una logica mista. Vi sono primi nomi italiani associati a cognomi forestieri: Matilda

Boston, di ricatti se ne fanno tre o quattro al giorno...» (SCERBANENCO, *La bambola cieca*, Palermo, Sellerio 2008 [1941], p. 15), «nella sola Boston [...] vengono uccisi in servizio duecento agenti l'anno» (ivi, p. 21).

¹⁵ Ivi, p. 11.

¹⁶ Ivi, p. 14. L'accostamento *river* - *Rivery* offre un'assonanza scontata e un riferimento che un pubblico non anglofono può comunque cogliere.

¹⁷ Il cognome Berra è realmente attestato; forse associabile al personale *Bèra* di origine germanica (tema **berr-* 'ciocca di capelli'), è presente nel ferrarese in relazione al toponimo Berra, altresì presente in Lombardia (cfr. ENZO CAFFARELLI, CARLA MARCATO (a c. di), *I cognomi d'Italia. Dizionario storico ed etimologico*, Torino, UTET 2008 (= CI), s.v. *Berra*).

Chesley,¹⁸ Augusto Linden e Evelina Soldier, Severino Thesenty,¹⁹ oltre ai gruppi familiari: i Déravans Lisetta, Alberto, Antonio e Andrea,²⁰ gli Steve Gerolamo, Oliviero e Carla,²¹ ecc. Inoltre vi sono antroponimi strutturalmente americani: dal capo di Jelling, Stolan Sunder, a personaggi come Philip Vaton,²² Theodore Farr, William Funt,²³ Leslie Steve.²⁴ I domestici hanno soltanto il nome individuale italiano o americano: Giovanni, Berenice, Morney, Cleavendale,²⁵ e il poliziotto aiutante di Jelling è semplicemente Matchy.

Non manca qualche antroponimo che richiama figure del cinema americano: Betty Graves può ispirarsi all'attrice Betty Grable, come ha notato Roberto Pirani,²⁶ e analogamente Martino Grant può richiamare un più famoso Cary Grant.

I nomi partecipano a riferimenti alla cultura classica associata al Nuovo mondo: una cantate di un locale notturno è una «Circe bostoniana».²⁷ Vi sono anche formazioni aggettivali basate sui nomi: Leslie Steve ha mani grandi, «manone veramente steviane»;²⁸ l'aggettivo deonimico è costruito con un suffisso *-ian* compatibile anche con la lingua inglese, cui si aggiunge la vocale che lo rende italiano.

Gli antroponimi entrano in giochi di parole in bilico tra italiano e inglese: «lui si chiama Isidoro, e lei Dora; con tanto oro nei nomi non ne hanno altrettanto in tasca, e per scherzo abbiamo finito per chiamarli Golden, sarebbe a dire Dell'oro».²⁹

Oltre ai giochi di parole già in questa prima fase si manifesta la tendenza a soffermarsi sui nomi dei personaggi fornendo elementi di atmosfera ancora un po' didascalici: «A Boston invece di dire Pierpont Morgan si diceva Déravans, e invece di dire "Portar vasi a Samo", espressione che in America è conosciuta soltanto dai professori di lingue classiche, si diceva "Prestare soldi ai Déravans"».³⁰

¹⁸ SCERBANENCO, *Sei giorni di preavviso*, in *Cinque casi per l'ispettore Jelling*, Como, Frassinelli 1995 [1942], pp. 3-148.

¹⁹ Id., *La bambola cieca*, in *Cinque casi...*, cit., pp. 149-302.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Id., *L'antro dei filosofi*, in *Cinque casi...*, cit., pp. 436-578.

²² Id., *Sei giorni...*, cit., pp. 3-148.

²³ Id., *Nessuno è colpevole*, in *Cinque casi...*, cit., pp. 303-433.

²⁴ Id., *L'antro...*, cit., pp. 436-578.

²⁵ Id., *La bambola...*, cit., pp. 149-302.

²⁶ ROBERTO PIRANI, *Scerbanenco e la fine del giallo Mondadori*, in SCERBANENCO, *Nessuno...*, cit., p. 238.

²⁷ SCERBANENCO, *La bambola...*, cit., p. 44.

²⁸ Id., *L'antro...*, cit., p. 445.

²⁹ Id., *La bambola...*, p. 35.

³⁰ *Ivi*, p. 29.

Alcuni dei commenti ai nomi sembrano voler dare l'impressione di non essere stati scelti dall'autore e di essere in un certo senso inadeguati al personaggio. Per esempio il nome della dottoressa Lila Leland: «era più adatto ad una stellina da caffè concerto che ad una dottoressa, e pensai che fosse posticcio».³¹ Inoltre, Lila Leland propone un gioco fonetico che si ripresenta al maschile in un altro romanzo del ciclo di Jelling per il redattore Dady Dadies.³²

Il gioco allitterante sui nomi sarà ripreso nella produzione successiva, dove offrirà l'occasione di sottolineare uno degli elementi principali della scelta dei primi nomi, il legame tra genitori e figli: «La moglie di Arrigo Romano dà alla luce una bambina alla quale il padre dà il nome di Romanina. Ha dichiarato agli amici che gli piaceva che sua figlia si chiamasse Romanina Romano»;³³ la ripresa del nome di famiglia come primo nome nella forma di un diminutivo sottolinea il rapporto di consanguineità e al contempo il valore sentimentale di questo legame.

Le altre avventure dell'ispettore Jelling vanno incontro a vicende travagliate nel periodo in cui «la censura fascista si fa più pesante. Se fino ad allora il regime chiedeva che le storie di delitti fossero tutte ambientate all'estero e con protagonisti stranieri, ora guarda comunque con sospetto ai romanzi polizieschi, considerandoli fonte di corruzione morale».³⁴ Da una lettera conservata nell'Archivio della Casa editrice Mondadori abbiamo il quadro della situazione editoriale dell'autore nel 1942, respinto senza mezzi termini.

Caro Scerbanenco,

sarete certo a conoscenza delle recenti disposizioni superiori che limitano la pubblicazione dei romanzi polizieschi, consentendo l'uscita di un solo volume al mese presso ciascun editore.

Sono dolentissimo, quindi, di doverVi confermare quanto Vi ha già accennato il Dr. Piceni, e cioè che ci troviamo nella necessità di dover sospendere, per ragioni di forza maggiore, la preparazione di nuovi romanzi, limitandoci ad utilizzare il moltissimo materiale che abbiamo già pronto nei nostri archivi e che sarà sufficiente per un lungo periodo di tempo.

Vi prego, quindi, caro Scerbanenco, di sospendere le consegne di cui al nostro cordiale accordo del 7 aprile 1941.

Ritengo superfluo dirVi quanto mi spiaccia di dover rinunciare per il momento alla Vostra collaborazione che ho sempre tanto apprezzata. S'intendo [sic] che sarò lietissimo se potrò valerme del Vostro lavoro in qualche altro campo che non sia quello

³¹ Ivi, p. 24. Osserviamo, a margine, che l'espressione *stellina da caffè concerto* richiama le riviste patinate per le quali lavorava il romanziere.

³² SCERBANENCO, *Il cane...*, cit., pp. 579-694.

³³ Id., *Vietato essere felici*, in *Milano calibro 9*, Milano, Garzanti Editore 1993 [1969], p. 252.

³⁴ C. SCERBANENCO, *Il fabbricante...*, cit., p. 75.

della letteratura poliziesca: anzi se avrete qualche proposta da farmi sarò sempre pronto ad esaminarla con la massima simpatia.³⁵

Il successo arrivò a Scerbanenco nella sua città d'elezione verso la fine della sua non lunga vita e cioè a Milano negli anni Sessanta. Il ciclo che lo ha reso celebre ha come protagonista un personaggio amato dai cultori del genere: Duca Lamberti.³⁶

La figlia Cecilia ha osservato che l'identificazione del padre con i suoi personaggi si manifestava quando i «protagonisti sono seriali»³⁷ e in Duca Lamberti si manifestò la personalità irosa e decisa che avrebbe voluto avere.³⁸ Si tratta di un medico radiato dall'albo e incarcerato perché aveva praticato l'eutanasia su un'anziana paziente che glielo aveva chiesto. Negli anni Cinquanta aveva avuto un certo successo un film di Clemente Fracassi, *Romanticismo*, il cui protagonista Vitaliano Lamberti veniva incarcerato per motivi politici.

Milano noir

Il ciclo di Duca Lamberti³⁹ rappresenta una nuova frontiera per Scerbanenco e, oltre a costituire un indiscusso successo popolare, inaugura un genere nuovo: il giallo metropolitano all'italiana.⁴⁰

In questa fase si esprime al meglio lo Scerbanenco urbano, milanese, con «una scrittura che pennella sentimenti e strade. A ciascuno la sua toponomastica emotiva, il suo quartiere, il suo target sociale».⁴¹ In effetti,

³⁵ Fondazione Mondadori, AME, *Arnoldo Mondadori, Scerbanenco Giorgio*, lettera dattiloscritta non firmata datata Milano, 12 gennaio 1942, XX.

³⁶ Cfr. <http://www.gens.info/italia/>. Il cognome Lamberti è diffuso in tutta la Penisola, con epicentro e massima diffusione in Campania oltre che in Lazio e nord Italia (cfr. <http://www.gens.info/italia/>); deriva dal personale germanico Lamberto ed ha origine probabilmente nel Salernitano (cfr. CI, s.v. *Lamberti*). Quanto a Duca, è evidentemente una derivazione dal titolo nobiliare di epoca medievale, diffuso come nome di famiglia insieme a titoli come Conte, Re, ecc. (cfr. CI, s.v. *Duca*). Il fatto che non sia attestato in ALDA ROSSEBASTIANO, ELENA PAPA, *I nomi di persona in Italia. Dizionario storico ed etimologico*, Torino, UTET 2005 (=NPI), quindi senza o con scarsissima diffusione come primo nome nel Paese in epoca contemporanea, lo qualifica come nome letterario originale in senso proprio.

³⁷ Cfr. C. SCERBANENCO, *Il fabbricante...*, cit., p. 82.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Venere privata, Traditori di tutti, I ragazzi del massacro, I milanesi ammazzano al sabato.*

⁴⁰ Massima concordia tra i critici e gli appassionati del genere su questo aspetto. Uno fra tutti: «da quel momento in avanti [la pubblicazione di *Venere privata*] il giallo italiano non sarà più lo stesso e nemmeno il nero, quel genere metropolitano di cui Scerbanenco diventerà l'intrepido portabandiera anche all'estero» (LUCA CROVI, *Tutti i colori del giallo*, Venezia, Marsilio 2002, p. 65).

⁴¹ CESARE FIUMI, *Introduzione a SCERBANENCO, Racconti e romanzi per il «Corriere»*. 1941-1943, Milano, Fondazione Corriere della Sera 2012, p. 10.

il trattamento onomastico della Milano *noir* riveste un ruolo psicologico in un momento in cui non vi era ancora questa spiccata sensibilità nella letteratura di consumo. Si tratta di una Milano rappresentata nei dettagli, dove gli inseguimenti in macchina si possono seguire ancora oggi su *google map*:

dopo via Pascoli, sepolta nel velluto della notte [...], ecco che l'autocoleottero prende via Plinio, corre nervosamente per tutta via Plinio, ai lati le decine di negozi chiusi, sfonda anche corso Buenos Aires e entra in via Vitruvio, entra sfrenata in piazza Duca d'Aosta, non andrà mica alla stazione, non prenderà un treno, no? Se no l'inseguimento diventa antipatico, ma no, il coleottero violentemente si avventa per via Vittor Pisani, tutti i negozi chiusi, un senso di notte, e solo un po' di luci, di vita, là, verso piazza della Repubblica.⁴²

L'autore trasforma la sua predilezione onomastica in una consapevolezza narrativa e il percorso dettagliato non toglie ritmo al racconto. Scerbanenco manifesta in questa fase la piena consapevolezza del ruolo del toponimo nell'evocare scenari da cronaca nera e nella possibilità di sfruttare l'elemento metaforico per sintetizzare un'atmosfera e creare un'ambientazione senza bisogno di descrizioni che non avrebbero spazio nella sua prosa essenziale, dal ritmo incalzante. Eccone un esempio:

titolo su cinque colonne, SI SVENA A METANOPOLI che dava alla notizia un sapore di drammatica topologia, che se il fatto che uno si svenasse a Metanopoli includesse un avveniristico significato di costume, un segno dei tempi: oggi non ci si svena più, piattamente, a casa propria, in paesi o città antiquati o dai nomi antiquati, Pavia, Livorno, Udine, oggi ci si svena nei nuovi centri del petrolio, dell'industria pesante, schiavi in fondo, anche in questo ultimo atto di volontà o di disperazione, della spietata marcia verso il futuro.⁴³

Il racconto poliziesco realizzò quindi, anche e soprattutto grazie al toponimo, il suo ancoraggio alla realtà urbana del tempo, l'altra faccia del miracolo economico con la crudeltà nuova di criminali simili ai gangster americani. Il romanziere ucraino arrivò ad inventare degli etnici occasionali ispirati agli odonimi milanesi e tipici della malavita locale, incomprensibili per coloro che non fossero meneghini e per questo spiegati: «il playboy bonaerense, perché trafficava sempre in corso Buenos Aires».⁴⁴ I carnefici costituivano i protagonisti di un nuovo paesaggio narrativo e l'antroponimo giocava un

⁴² SCERBANENCO, *Traditori di tutti*, in *La Milano nera*, Milano, Aldo Garzanti Editore 1972, p. 174.

⁴³ ID., *Venere privata*, in *La Milano...*, cit., p. 47.

⁴⁴ ID., *A Porta Venezia con paura*, in *Milano...*, cit., p. 274.

ruolo centrale sostanzialmente riconducibile a due modi: come elemento della personalità o come elemento intrinseco alla narrazione poliziesca.

Se i modelli tradizionali di Scerbanenco derivano dalla narrativa d'oltralpe e d'oltreoceano e i temi pessimistici sulla natura umana sono caratteristici del racconto giallo, tuttavia con l'antroponimo e il suo trattamento il racconto si caratterizzava come squisitamente italiano. L'investigatore si presentava: «“Duca Lamberti”. “Luca Lamberti?” “No, Duca, d come Domodossola”». ⁴⁵ La mancata comprensione del primo nome e la proposta di un'interpretazione comune, condivisa, viene riletta attraverso una situazione comunicativa tipica, con l'iniziale del nome personale accostata all'iniziale del nome di una città: dalla fonetica alla toponimia.

La consapevolezza linguistica domina, e da pochi elementi di italiano regionale un orecchio esperto può identificare il registro linguistico, l'estrazione sociale, la provenienza locale, il rapporto tra centro e periferia:

“Il dottor Lamberti?” La voce era meno giovane, era assai meno educata del modo di suonare il campanello, era greve di intonazione dialettale milanese, anche se le parole erano italiane, ma di quel pesante, sboccato milanese dell'estrema periferia, di Corsico o Cologno Monzese, dove il non raffinato ma bonario meneghino si mescola in campagna con altri dialetti lontani ed estranei alla sua natura. ⁴⁶

Quasi tutti i personaggi divennero occasione per sottolineare il discrimine locale/regionale/settentrionale/italiano attraverso il loro nome e la pronuncia dello stesso. Inoltre il romanziere, certo per la sua storia personale da un lato e per quella professionale dall'altro, rivelò una notevole consapevolezza rispetto all'emigrazione interna e alla sua spendibilità nella narrativa popolare. Ciò senza retorica, ma con sensibilità fonetica verso l'antroponimo che rivela subito la provenienza di una persona, spesso anche in una dimensione più originale rispetto alla dialettica scontata tra Nord e Sud. Così Scerbanenco creò il capo di Duca Lamberti, non un questurino meridionale qualsiasi trapiantato a Milano, ma un più raro sardo: Carrua. Ma come si doveva pronunciare: Càrrua o Carrùà? ⁴⁷

“Se sono dieci anni che mi frequentano e che gli ripeto ogni giorno: Càrrua, per favore, con l'accento sulla prima a, non Carrùà con l'accento sulla u, niente da fare:

⁴⁵ ID., *Venere...*, cit., p. 97.

⁴⁶ ID., *Traditori...*, cit., p. 159.

⁴⁷ Il cognome Carrua oggi non è attestato, ma la forma Carru ha epicentro ed è diffusa quasi esclusivamente in Sardegna (cfr. <http://www.gens.info/italia/>). Il cognome Carru, dal significato trasparente, ha legami con il *cognomen* latino *Carrus* (CI, s.v. *Carru*, *Carrus*). L'aggiunta di *-a* finale costituirebbe un 'espediente narrativo': se fosse stato mantenuto il cognome autenticamente sardo, il gioco di parole non avrebbe avuto luogo.

Carrù hanno in testa, e Carrù dicono.” Egli sorrise. L’unica debolezza di quell’uomo era la pronunzia esatta del nome, la sua sofferenza segreta e senza speranza di fine perché la gente era portata istintivamente a pronunziare Carrù e a nessuno veniva il dubbio che si dovesse invece pronunziare Càrrua⁴⁸.

Il richiamo alla pronunzia dell’antroponimo diventa tema di ripresa da un romanzo all’altro: «“Sono Morini, dottor Carrù”, con l’accento sulla u, invece che sulla prima a, come era la pronunzia corretta di quel nome. [...] “Scusi, dottor Càrrua”, Morini, arrossendo pronunziò il nome correttamente». ⁴⁹ Si inaugura una formula che avrà un futuro nel giallo italiano in particolare in un estimatore di Scerbanenco, Andrea Camilleri, che nei racconti trasferisce il gioco onimico-fonetico in ambito siciliano.⁵⁰

Il primo nome rappresenta l’identità del singolo, unito al cognome si espande al legame con la famiglia e con il luogo, in particolare Milano o la Lombardia. Gli esempi sono numerosi ma due risultano emblematici nel rapporto di vicinanza/lontananza rispetto al lettore. L’autore, infatti, non lascia nulla di implicito, nessun sottinteso con i suoi conterranei d’adozione: «chiese ancora Duca scrivendo sul quadernetto il nome dell’uomo “Berzaghi Amanzio”, Amanzio, antico, aristocratico nome lombardo». ⁵¹ La sottolineatura, soprattutto quando non ve ne sarebbe necessità, diventa didascalica per chi non sia lombardo, ma di ammiccamento ironico e sornione per chi invece vi riconosca un conterraneo: «ed era stata ordinata, la torta, da uno proprio milanese, almeno nel nome, Ulrico Brambilla». ⁵²

⁴⁸ ID., *Venere ...*, cit., p. 32.

⁴⁹ SCERBANENCO, *Traditori...*, cit., p. 264.

⁵⁰ Con Lopiparo/Lopipàro in due romanzi e con Cuffaro/Cuffaro, Sclafani/Sclafani in alcune trasposizioni televisive. Si veda a questo proposito la puntuale documentazione di Leonardo Terrusi con precisazione del bisticcio di accenti anche nella versione tradotta in inglese (LEONARDO TERRUSI, *Scangi di accento nei cognomi di Montalbano*, «Rivista Italiana di Onomastica», XXIV (2018), pp. 481-483).

⁵¹ SCERBANENCO, *I milanesi ammazzano al sabato*, in ID., *La Milano...*, cit., p. 450. Il nome *Amanzio* è di origine latina (*Amantius* e *Amantia* dal *cognomen* latino *Amans*), e *Amantia* fu una *gens* romana. La sua affermazione in Lombardia e più in generale nel nord Italia è confermata con apice tra gli anni Trenta e Quaranta (cfr. NPI, ss.vv. *Amanzio* e *Amante*). *Amanzio* è attestato oggi anche come cognome in 19 comuni tra Lombardia, Piemonte e Campania (cfr. <http://www.gens.info/italia/it/>). Il cognome Berzaghi, presente in 22 comuni nella Lombardia meridionale (cfr. <http://www.gens.info/italia/>), è un cognome mantovano molto raro che il CI (s.v. *Berzaghi*) ipotizza di origine toponimica, dalla località di *Verzago*. La sua diffusione ridotta lo renderebbe coerente con un’idea se non proprio aristocratica, almeno di una rarità da blasone popolare.

⁵² SCERBANENCO, *Traditori...*, cit., p. 185. *Ulrico* è forma contratta di *Ulderico*, variante fonetica di *Olderico*, nome germanico formato dagli elementi **othal-* ‘patria, possessi, beni ereditari’ e **rikeja-* ‘potente, ricco’. Il nome *Ulrico* godette di una tradizione indipendente; è sostenuto da vari santi tedeschi, tra i quali S. Ulderico di Augsburg; in Italia Ulrico vescovo di Imola e il patriarca di Aquileia dell’XI secolo (cfr. NPI, ss.vv. *Ulrico*, *Ulderico*). A tutt’oggi Brambilla è il cognome lombardo per antonomasia, presente in 188 comuni quasi tutti in Lombardia tra Milano, Bergamo, Lecco e

L'anomalia e la difficoltà di pronuncia che si manifestano all'interno della Penisola valgono ancor più per antroponimi stranieri. In questi casi Scerbanenco non perde occasione per fare commenti, come se il nome fosse parte del paesaggio, e questo aspetto di fonetica-onomastica non si limita al ciclo di Duca Lamberti ma investe anche i racconti brevi dove trova spazio una lezione di onomastica italiana a due *gangster* americani: «“Non Frances Gattoni, ma Francesca Gattoni. In italiano Frances si dice Francesca, e il diminutivo è Checca”, disse Kekka. I ragazzi sembrarono gradire molto quella lezione di lingua italiana». ⁵³ Il rapporto tra nome e lingua non è un implicito, è una consapevolezza, un messaggio da narratore a lettore.

Il rapporto è simmetrico per i cognomi italiani di difficile pronuncia in terra statunitense: «Tony Paganica, il cui cognome Paganica tutti gli statunitensi si erano sempre rifiutati di pronunciare e che avevano abbreviato in Tony Paany». ⁵⁴ Il tema è ripreso in un momento successivo del romanzo: «“Mio nonno era italiano”, lei alzò il capo orgogliosamente, “era abruzzese, il nostro vero nome è Paganica, non Paany, ma per gli americani è difficile dire Paganica allora mio padre è diventato Paany, quando è andato alla scuola militare”». ⁵⁵ La scelta dell'antroponimo si motiva sul piano affettivo con la vicinanza alla località in un inscindibile rapporto tra luoghi e cognomi: «dava calore, dava proprio il senso del focolare, della famiglia, toccava oscuri dolcissimi sentimenti ancestrali, e abruzzesi, lo riportava in patria, la patria di suo padre, lassù, vicino al monte Paganica, da cui prendeva il nome il paese, e anche loro». ⁵⁶

Vi sono invece antroponimi dal valore narrativo intrinseco. Sono, infatti, elementi tipici, interni alle storie poliziesche e ad esse coesenziali. Infatti, la rarità di un nome può agevolare le indagini, poiché la persona che lo porta può essere più facile da trovare: «avrebbe trovato facilmente una Maurilia, sia alla Rinascente, sia in tutta Italia, non dovevano essere molte le Maurilie». ⁵⁷

D'altra parte, ci sono degli elementi onomastici che fanno parte, per così dire, del fascicolo della questura: «Lì erano in ordine alfabetico, Attoso

Varese (Cfr. <http://www.gens.info/italia/>) e deriva dal toponimo bergamasco *Brenbilla* (cfr. CI, s.v. *Brambilla*, *Brenbilla*).

⁵³ Ivi, p. 13. Interessante anche l'uso della 'k' con valore fonetico ad anticipare un costume giovanile che si affermerà in seguito soprattutto nell'italiano dei messaggi telefonici.

⁵⁴ Id., *Traditori...*, cit., p. 148.

⁵⁵ Ivi, p. 265.

⁵⁶ Ivi, p. 271. Il riferimento è puntuale; Paganica è una frazione dell'Aquila.

⁵⁷ SCERBANENCO, *Venere ...*, cit., p. 74. In effetti, il nome di derivazione latina (derivato da *Maurilus*) sostenuto dal culto del milanese San Maurilio (IV-V secolo) ebbe limitata diffusione per femmine e maschi tra Lombardia e Piemonte soprattutto tra gli anni Cinquanta e Settanta del Novecento (cfr. NPI, s.v. *Maurilio*).

Carletto, Bovato Paolo, Castello Michele, e così via»,⁵⁸ e valga per carnefici e vittime la convenzione per cui il cognome deve precedere il nome: «il dubbio che la sopraddetta suicida Alberta Radelli, anzi Radelli Alberta».⁵⁹

Le abitudini dell'italiano amministrativo e i sottocodici della narrativa giornalistica sono una costante della produzione della saga di Duca Lamberti, come è stato giustamente osservato,⁶⁰ e nella sottolineatura del romanziere rispetto ai nomi acquisiscono una sfumatura supplementare, dissonante rispetto alle tragedie che abitano normalmente una Questura e dalle quali il protagonista prende le distanze:

ma che mondo di burocrati ossessivi, da Mascaranti che scriveva tutto, a questa che voleva sapere quattro o cinque sillabe qualsiasi, definite comunemente nome e cognome, poteva anche dirle che si chiamava Orazio Coclite, in che cosa cambiava la situazione?⁶¹

Oltre alle titolazioni dei fascicoli (non dimentichiamo che Arthur Jelling è un archivistista della polizia e un archivistista della polizia compare anche nel ciclo di Duca Lamberti), vi è un'altra convenzione che Scerbanenco sfrutta con valore narrativo e che creerà un precedente nelle storie poliziesche. Si tratta dell'abitudine di presentare le persone non solo con nome e cognome, ma con l'aggiunta della specificazione relativa ai genitori defunti nella formula nome + cognome + fu + nome del padre e della madre: «gli altri orrendi guasti provocati dai criminali in quella misera creatura di ventidue anni, Matilde Crescenzaghi, fu Michele e Ada Pirelli, abitante in corso Italia 6, Milano».⁶² Il personaggio è quindi introdotto sempre nello stesso modo e questa consuetudine diventa un modulo letterario: «Tirò fuori dalla grossa cartella la fotografia della defunta maestra Matilde Crescenzaghi, fu Michele e Ada Pirelli e la tesse al ragazzo».⁶³

Anche nei racconti brevi vi è spazio per la divagazione antroponomica. L'identità, infatti, si afferma anche in un luogo ristretto, come in un paese dove si verifica una ricorrenza di antroponomi uguali:

⁵⁸ ID., *I ragazzi del massacro*, in ID., *La Milano...*, cit., p. 381.

⁵⁹ ID., *Venere...*, cit., p. 61.

⁶⁰ Cfr. MALGARINI, VIGNUZZI, *Capitoli...*, cit., p. 187.

⁶¹ SCERBANENCO, *Venere...*, cit., pp. 70-71.

⁶² ID., *I ragazzi...*, cit., pp. 295-296.

⁶³ Ivi, p. 311. Questo modulo sarà in seguito sfruttato da Camilleri che attribuirà al collaboratore di Montalbano, Fazio, un'autentica quanto sgradita attitudine burocratico-anagrafica.

Sedettero vicino, i Quattro A, come erano chiamati a Lugo, perché il padre era Aureliano Arazzi, e il figlio Antonio Arazzi, e il padre cercò di spiegare il perché.

[...]

Da quattro generazioni tutti i figli della famiglia Arazzi prendevano dei nomi di battesimo che cominciavano per A, sono svaghi innocenti, scherzosi e intelligenti che si prendono a volte i romagnoli. “Siamo i primi”, dicevano spocchiosamente ma ironicamente gli Arazzi, a Lugo, “perché siamo la prima lettera dell’alfabeto, A, in tutta la nostra famiglia, da generazioni, e anche nell’insegna del nostro negozio, <Armi Antiche>”.⁶⁴

Il nome può essere una stonatura, un elemento antifrastico che può costituire l’anticipazione di un destino per una donna brutta che diventa complice di omicidio. Il tema, già presente nel ciclo di Arthur Jelling, torna anche in quello di Duca Lamberti:

e come ultima disgrazia, sua madre e suo padre, quando era nata le avevano dato il nome Domiziana, così che fin dalla prima elementare avevano cominciato a canzonarla e la canzonatura era durata nel tempo, anni e anni, e continuava a durare, non perché Domiziana fosse un nome da canzonare, ma perché era spaventosamente inadatto a lei.⁶⁵

La presa di distanza dell’autore sembra presentare il punto di vista di un giornalista che racconta un fatto realmente accaduto, piuttosto che quello di un romanziere che inventa e sceglie i suoi nomi. Anche i giornali, Scerbanenco ne è consapevole, svolgono una funzione cruciale perché costruiscono i casi e giornalisti e poliziotti sono onomasticamente famelici: «poliziotti e giornalisti, hanno bisogno di sapere tutto, specialmente i nomi, e i giornalisti poi li dicono a tutti, tutti i nomi».⁶⁶ Le vicende restano legate al cognome delle vittime, spesso nella formula *il caso x*, che nel linguaggio giornalistico trasforma la cronaca in racconto, tanto che alcuni dei delitti più cruenti sembrano destinati ad eterno ricordo, trauma incancellabile: «appena la stampa sa che ci interessiamo alla storia, fabbricano un altro caso Montesi».⁶⁷ Altri sono invece stati dimenticati e il riferimento, che all’uscita del romanzo era attuale ed evocativo, oggi risulta sconosciuto:

⁶⁴ SCERBANENCO, *Preludio per un massacro estivo*, in ID., *Milano...*, cit., pp. 45-47.

⁶⁵ ID., *I milanesi...*, cit., p. 536.

⁶⁶ ID., *Traditori...*, cit., pp. 267-268.

⁶⁷ ID., *Venere...*, cit., p. 69. Il rapimento e omicidio della ventunenne romana Wilma Montesi, abbandonata seminuda sulla spiaggia di Torvaianica, risale al 1953 e fece epoca non solo per la crudeltà della vicenda, ma anche perché valse la carriera al ministro Attilio Piccioni, il cui figlio fu coinvolto in una prima fase investigativa che ebbe straordinaria eco sui giornali. A questo proposito si veda, tra gli altri, FRANCESCO GRIGNETTI, *Il caso Montesi. Sesso, potere e morte nell’Italia degli anni ‘50*, Padova, Marsilio 2006.

poi sul Corriere della Sera, nelle pagine delle Cronaca di Milano, c'era anche il processo ai rapinatori di via Montenapoleone, dicevano che erano tutti innocenti, i fratelli Bergamelli, accusati della famosa rapina, insieme con tutti gli altri soci fotografati sul banco degli accusati, davano spettacolo, alzavano i pugni contro l'avvocato di parte civile e gli urlavano: [...].⁶⁸

Ma anche il romanziere talvolta ribadisce i nomi, soprattutto i nomi degli assassini: «Allora i due sfruttatori – la storia deve registrare i loro nomi: Franco Baronia, fu Rodolfo, Michelone Sarosi e Concetta Giarzone – pensarono che era meglio ricorrere alla violenza fisica». ⁶⁹ La dinamica narrativa sembra assurgere ad imperativo morale; il nome, il destino del personaggio che si imprime nella memoria del lettore.

Non mancano diminutivi e ipocoristici per creare una dialettica originale rispetto ai personaggi. E Scerbanenco, generoso in nomi alterati, fa dichiarare a Duca Lamberti la sua insofferenza per le alterazioni dei nomi:

“Come si chiama il suo amico?” le domandò, ma blandamente, come volesse solo fare conversazione. “Claudino”, lei disse. “Il cognome”, disse. Non gli piacevano i diminutivi, le alterazioni dei nomi, e comunque voleva sapere il nome ufficiale, non il vezzeggiativo per le donne.⁷⁰

Il diminutivo non necessariamente rimanda ad un bambino, il suo potere evocativo può essere antifrastico: «“Ma lo chiamano Claudino perché è molto grande e grosso, viaggia sempre in macchina perché a piedi la gente si volta a guardarlo, e così lo chiamano tutti Claudino”». ⁷¹

E se l'alterato rimanda morfologicamente alla dimensione infantile, tenera del soggetto, nel racconto *noir* vi sono minori che commettono reati, qualcosa di malsano e di adulto, e il diminutivo antifrastico sottolinea proprio la discrepanza tra le due realtà, diventa elemento di giudizio istintivo, come se un efferato omicidio non potesse essere commesso da un ragazzino. Il diminutivo ricorda, sottolinea che il minore è un assassino: «una calza è stata trovata nella tasca di uno degli allievi, Carolino Marassi, di anni 14 fu Paolo e fu Giovanna Carona. In quel disgustoso macello, Duca Lamberti, al nome

⁶⁸ Id., *Traditori...*, cit., p. 287. Si tratta della rapina del 15 aprile 1964 ad opera di Albert Bergamelli, membro del clan dei Marsigliesi, e dei suoi fratelli (cfr. MASSIMO PISA, *Alle quattro del pomeriggio spuntano i mitra in via Montenapoleone*, «La Repubblica» (18/8/2013), disponibile online: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2013/08/18/alle-quattro-del-pomeriggio-spuntano-mitra-in.html>).

⁶⁹ SCERBANENCO, *I milanesi...*, cit., p. 529.

⁷⁰ Ivi, p. 243.

⁷¹ *Ibid.*

Carolino stupidamente rise». ⁷² Il diminutivo allontana, risulta inadatto, ma l'antroponimo viene ripetuto a distanza, in conclusione e diventa una chiosa tragica: «E si chiamava Carolino». ⁷³

Vi sono anche situazioni in cui la somiglianza con un personaggio storico trasforma il nome illustre nel soprannome del sosia occasionale. Si tratta di circostanze non eccezionali che avvicinano il racconto poliziesco al quotidiano del lettore: «e a destra c'era lo stenografo con la barba alla Cavour seduto su uno sgabello appena sufficiente per il suo largo posteriore, col blocco di carta [...] Duca fece cenno allo stenografo Cavour di cominciare». ⁷⁴ In questo caso l'attribuzione di una caratteristica fisica conosciuta da tutti innesca un meccanismo di traslato che offre immediatezza stilistica.

L'originalità si manifesta piuttosto nell'avvicinare il lettore degli anni Sessanta ai nomi dei malavitosi e al loro ambiente. Tra di loro i criminali, se si conoscono da molto tempo, usano dei diminutivi e il soprannome diventa una sorta di qualifica professionale: «“Hai visto la Cesarina?” chiese Walterino. “Sì l'ho vista”, disse Sandruccio, detto anche Alessandro Magno per la sua attività di protettore di giovanette volonterose». ⁷⁵

Il diminutivo può ingentilire un carnefice se è diventato vittima a sua volta: «Guardò ancora il corpo di Concetta, Concettina Giarzone, immerso un palmo sott'acqua, la coda aveva smesso di vorticare, ora che il rubinetto era chiuso». ⁷⁶ L'elemento onomastico diventa stilistico, costituisce una pausa nella rappresentazione repellente di un cadavere annegato.

Spesso il nome in Scerbanenco è ripetuto, quasi in modo ossessivo, in una *climax* verso l'ipocoristico: «ed era lei, Vincenzina, Cenzina, anche Cengina e Cengi». ⁷⁷ Non si può escludere che l'insistenza abbia una funzione ritmica o costituisca una strategia affinché il lettore si soffermi e ricordi il personaggio.

La galassia onimica di Scerbanenco risulta quindi di notevole ricchezza e complessità, con un trattamento curato in cui toponimi e antroponimi svolgono due ruoli spesso complementari. Da un lato il toponimo serve da ancoraggio alla realtà, preferibilmente urbana, e ciò dagli inizi della sua produzione per raggiungere piena realizzazione nei romanzi del ciclo di Duca Lamberti. L'odonimia ambrosiana offre ritmo al racconto, gli inseguimenti di polizia sono documentati minuziosamente e Milano funge da testimone, teatro impotente della violenza metropolitana.

⁷² ID., *I ragazzi...*, cit., p. 301.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ ID., *I ragazzi...*, cit., pp. 312-313.

⁷⁵ ID., *A Porta Venezia...*, cit., p. 267.

⁷⁶ ID., *I milanesi...*, cit., p. 541.

⁷⁷ ID., *Racconti e romanzi...*, cit., p. 168.

Gli antroponimi hanno un ruolo diverso e il loro trattamento va considerato negli elementi funzionali al racconto oltre che nella rappresentazione dei personaggi. Non vi è sostanziale differenza tra racconti brevi e romanzi, si nota in entrambi una crescente consapevolezza del compito conferito all'antroponimo da parte dello scrittore.

Scerbanenco passò attraverso un'esperienza personale onomastica che lasciò tracce profonde e stimolò una sensibilità che si sviluppò negli anni; l'uso di pseudonimi in gioventù nei periodici femminili e la rubrica onomastica negli anni Trenta prepararono in un certo senso il terreno onimico che favorì il romanzo poliziesco di ambientazione americana e in seguito il racconto poliziesco ambrosiano.

Nel corso degli anni l'autore maturò un'attitudine all'uso dell'antroponimo che farà scuola, non tanto per l'originalità nella scelta delle varie denominazioni (fatta eccezione per i protagonisti), quanto per la funzione narrativa che ad esse si associava. I nomi vennero trattati come elementi di un paesaggio: commentati, illustrati e dialetticamente confrontati con il carattere del personaggio, la sua provenienza geografica, lo sviluppo delle indagini, il rapporto con la stampa, favorendo il sorgere nel lettore di sentimenti di empatia o avversione.

Nella Milano industriale del miracolo economico il creatore del *noir* italiano propose un interessante trattamento onimico legato al linguaggio della questura e dei quotidiani messi a confronto con le scelte antroponimiche delle famiglie in una dimensione intima e pubblica allo stesso tempo, immersa nel realismo dei racconti di violenza e crudeltà urbane.

Biodata: Silvia Corino Rovano è docente incaricato di Grammatica 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

CLAUDIA CORTI

IL GENIO TRAGICOMICO DI JOYCE
NEL GIOCO PERVERSO DEI NOMI

Abstract: From *A Portrait of the Artist as a Young Man* through *Ulysses* to *Finnegans Wake*, Joyce's obsession with names, and more specifically with first names, in as much as they are 'signatures of all things', became one of the most operative features of his writings. This essay explores this function on three levels: 1. the gnoseological impact of animal naming of characters and/or descriptions of situations; 2. the oniric metamorphosing of ideational impressions from the beastly to the humanly and viceversa; 3. the linguistic, rhetorical, musical and mythical resources of names, embedded as they are in deep anthropological and cultural grounds.

Keywords: James Joyce, animal naming, oniric metamorphosing, linguistic, rhetorical, musical and mythical resources of names

1. «Siamo tutti degli animali»

Questa nota, ricorrente affermazione di Stephen Dedalus, protagonista assoluto del *Portrait of An Artist as A Young Man*, e poi comprimario in *Ulysses*,¹ mi serve da introduzione per la prima parte del mio discorso, centrata principalmente sugli anni di formazione del 'giovane artista', quelli dell'università, con i suoi spesso difficili rapporti con i compagni di studio; ma potrebbe anche fare da cornice globale alla mia argomentazione attorno alla caratteristica, peculiare ossessione di Joyce per le valenze simboliche, mitiche, antropologiche delle figure animalesche, correlate ai nomi propri degli agonisti, che dissemina copiosamente in tutte le sue opere.²

Partiamo dunque dal nome dell'artista, nella sua sfacciatamente autobiografica, e sempre ironicamente impietosa, maschera fittizia dell'autore.

Stephen Dedalus. Per uno studente molto intelligente, molto bravo, ma psichicamente vulnerabile nel proprio ego narcisistico, il nome che l'autore empirico gli impone suona assai presuntuoso, ma al contempo duramente

¹ JAMES JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, London, Penguin 1971; Id., *Ulysses: The Corrected Text*, London, Penguin 1986. Ogni riferimento nel testo a queste edizioni con numero di pagina.

² Cfr. il cap. II, *Il bestiario mitologico del 'Portrait'*, in CLAUDIA CORTI, *Prospettive joyciane*, Ravenna, Longo 1984.

ammonitore. *Dedalo*, nel cognome, rinvia al «favoloso artefice» – parole sue – con cui intenderebbe identificarsi, e che vede, con gli occhi della mente, materializzarsi in un ‘uomo-falco’ (*hawk-like man*); ma quel destino glorioso di Dedalo, come ben si sa, fu sinistramente sbilanciato dalla catastrofica caduta di Icaro, con importanti coniugazioni della *Caduta*, al fallimento artistico-esistenziale nel platonismo, il neoplatonismo, la tradizione ermetica e teosofica, cui tanto devono sia il giovane artista Stephen sia il suo ideatore Joyce. E quindi già la denominazione ‘*Il Dedalo*’ (proprio l’unico mitico Dedalo), come lo chiamano gli amici irridendo la sua intellettualistica presunzione, appare abbastanza ominosa. Meno paragonabile, comunque, alla portata semantica del suo nome proprio.

In un momento cruciale del romanzo gli amici, durante una partita, lo incitano a partecipare con un ambiguo invito: «Hello Stephanos. Here come the Dedalus», aggiungendo fatidiche premonizioni. Lo chiamano infatti con due appellativi greci: *Bous Stephanoumenos* e *Bous Stephaneforos* (p. 168). Ora, che Stephen, aspirante artista, possa venire chiamato *Stefanos* sarebbe una palese presa in giro da parte dei compagni di studio, a uno dei quali, in particolare, sul quale torneremo, ha già illustrato la propria ambiziosa teoria estetica e poetica: lui si sente destinato a indossare una ‘corona’, la ‘corona di allora’, *stefanos* per l’appunto, della realizzazione letteraria. Solo che Joyce crea una contaminazione tra *stefanos* e *noumeno*, termine che, da Platone almeno fino a Kant, ha designato il pensiero, l’idea, ciò che non può essere percepito sensorialmente da tutti, ma in maniera privilegiata, per l’appunto, da quel che abbiamo chiamato dal Novecento in poi l’*intellettuale*. Non solo! Lo scrittore iscrive, nel *calembour*, anche il verbo *stefanoomai*, ossia ‘mi metto in testa una corona’, ovvero una autocelebrazione di Stephen poeta e artista. Non solo. Il secondo appellativo di Stephen quale *stefaneforos* carica il significato del nome di una connotazione di sacrificio, di martirio, perché il *bous*, il ‘bue’ che si appresta al sacrificio con in capo una corona traduce comunque il senso di una vittima ‘sacrificale’, un’icona bovina di ‘martirio’ sociale; proprio quello cui andrà incontro il giovane artista per le sue famose scelte dantesche di vita: silenzio, esilio e astuzia (*a posteriori*, esilio sì, e tanto, e lungo, ma astuzia ben poca... silenzio mai!).

Se Stephen è, in accordo con il mito greco, il bue designato al sacrificio, non può non essere, al contempo, anche Santo Stefano, il protomartire del mito cristiano. E proprio su questo accavallamento di significati si proietta nei testi joyciani la tesi di fondo dell’autore, ovvero la compenetrazione tra radice classica e radice cristiana che informa la nostra cultura occidentale. Nella sua teoria estetica, Dedalus definisce il poeta «Dio della creazione artistica», *God of artistic creation* (p. 215). Definizione assai impegnativa per un aspirante! Tant’è che Joyce la decostruisce, istituendo una

fitta rete di relazioni metaforiche e linguistiche sul palindromo GOD / DOG, che poi culminerà, nell'episodio *Circe* dell'*Ulisse*, nel doppio grido «Dooooooooooooog!» / «Goooooooooooood» (p. 489), con la 'o' ripetuta undici volte, come nei riti satanici, molto attivi in quel capitolo. Ma nel *Portrait* Joyce prende in giro se stesso con maggiore leggerezza. Il padre lo chiama «sly dog», oppure «lazy bitch», e lo sveglia per andare all'università con un acutissimo, fastidioso fischio. Tanto per comunicarci l'idea che Stephen, *dog* anziché *god*, non potrà essere che un intellettuale fallito, un artista mancato, il ritratto incompiuto dell'artista da giovane (come significativamente còlse e sfrutterà Dylan Thomas nell'autobiografia *Portrait of the Artist as a Young Dog*).

E tuttavia, chi rientra nello schema o salvifico oppure catastrofico – chissà – del futuro artistico di Stephen? Almeno tre personaggi del *Portrait*, i cui nomi propri sono coniazioni di tenore animalesco. Il giovane artista consegna la propria altezzosa teoria estetica, addirittura una revisione del tomismo attraverso la tradizione teosofica e occulta, al compagno di studi Vincent Lynch (maschera testuale del Vincent Cosgrave della vita reale), paradossalmente il più 'bestiale', il meno metafisico degli amici, anzi, coprofilo e coprofago, e tuttavia dotato di uno straordinario intuito intellettuale: *Lynx-eyed Lynch*, lo definisce Stephen, 'Lynch dall'occhio di lince'. Nella figura di Lynch, animalesco fin nella risata, un barrito elefantico (*the whinny of an elephant*) che emette grattandosi il fondo della pancia come un felino, ma con lo sguardo di un rettile (pp. 205-210), Stephen/Joyce proietta la componente materiale, grottescamente subumana, della personalità divisa e complessa, contraddittoria e incompiuta di sé in quanto scrittore ideale.³

Se il brutale Lynch/Lynx è comunque il depositario dell'idealistica, neoplatonica teoria estetica di Stephen/Joyce, il nome di un altro, molto vicino intellettualmente, compagno di studi, Cranly (al secolo John Byrne) viene addirittura investito del ruolo di 'precursore' del periglioso destino messianico del protagonista; e infatti Stephen non riesce a visualizzare Cranly, sia davanti a lui a lezione, sia con gli occhi della mente, che come una «testa decollata», una testa tagliata priva di un corpo: immagine che non può non connettersi alla figura di S. Giovanni Battista, anticipatore, precursore per l'appunto, del messaggio del Cristo.

³ L'incombenza di immagini e metafore scatologiche, quella che venne definita nei circoli critico-letterari joyciani degli anni Ottanta e Novanta la «excremental vision» dell'autore di *Ulisse*, è stata fin troppo delucidata; mi limito perciò a segnalare due interventi meno banali di molti altri: KELLY ANSPAUGH, *Joyce and the Excremental Visions*, «Mosaic. A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature», XXVII (1994), 1, pp. 23-73; CATHERINE WHITLEY, *Excremental History in James Joyce*, «Journal of Modern Literature», XXIV (2000), 1, pp. 81-200.

Ma, ovviamente, il nome *cranly* ha inscritto in sé il termine *crane*, la ‘gru’; e occorre subito ricordare che la metafisica visione finale che ha Stephen della propria scelta definitiva di intraprendere la via della letteratura e dell’arte è la figura aerea, diafana e cangevole di una fanciulla che cammina nell’acqua, figura indeterminabile, agli occhi dell’osservatore Stephen: una *gru* («crane») oppure una *colomba* («dove», p. 175). Ebbene, il terzo amico più importante di Stephen (modellato su George Clancy) è un ragazzo molto dolce e mite, religioso e casto, proveniente dall’innocente campagna, l’unico che non deride mai «il Dedalo», e l’unico che gli si rivolge con l’affettuoso diminutivo del nome proprio, Steve. Non sarà allora per caso che l’autore gli attribuisca il cognome *Davin*, inscrivendovi il lessema *dove*, la purezza di una colomba, che dovrebbe teoricamente partecipare al progetto costruttivo dell’immagine dell’artista.

2. *Il comico onirico del Circe*

Circe è il XV episodio, o capitolo, se vogliamo considerare *Ulysses* nel senso tradizionale di ‘romanzo’, ed è sia il più fantasmagorico, sia il più linguisticamente creativo, sia il più tragicamente comico dell’intero testo.⁴ Adesso in compagnia di Stephen Dedalus c’è la controparte più matura anagraficamente, più strutturata a livello sociale, ma dalla vita non meno turbolenta e travagliata, del secondo *alter ego* dell’autore empirico, quel che i francesi chiamerebbero ‘homme moyen sensuel’. Parliamo di Leopold Bloom.⁵ Ebreo, figlio di immigrati dall’Ungheria, agente pubblicitario e commesso ‘viaggiatore’ (da cui il parallelismo omerico), viene palesemente e ripetutamente tradito dalla moglie (con rovesciamento paradigmatico della fedeltà di Penelope), ovvero dalla cantante lirica Molly, il cui nome per intero, Marion, rinvia ironicamente a Maria; non tanto, o non solo, come parodia della Madonna, quanto semmai quale estensione del significato archetipico di Eva, prototipo di femminilità *tout-court*.

⁴ Cfr. CORTI, *Il comico onirico di Joyce*, «Rivista di Letterature Moderne e Comparate», XXXIX (1988), 1, pp. 45-64; LAURA PELASCHIAR, *Ulisse gotico*, Pisa, Pacini 2009, cap. III; ENRICO TERRINONI, *Occult Joyce*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing 2007, *passim*.

⁵ Se Stephen Dedalus è il poeta e artista per eccellenza, e dunque, per definizione, uno scolastico, cerebrale, anche se ironicamente immaginifico ‘costruttore di parole’ à la Shakespeare, Leopold Bloom potrebbe rivendicare invece il primato di una premura assidua, convulsa, appassionata, ma fondamentalmente ingenua, joycianamente ‘cinestetica’, nei confronti della lingua. Interessanti, a tale proposito, le riflessioni di CARRIE PRESTON, *Reading Bodies and the Kinesthetics of the Modernist Novel*, «Twentieth Century Literature», LV (2009), 2, pp. 233-264.

Molly-Marion, versione paradigmatica della dicotomia tipicamente joyciana del femminile quale Madonna/prostituta, ha formidabili ascendenti nei nomi propri delle due eroine più importanti della produzione anteriore all'*Ulisse*: una è la protagonista della lunga novella o romanzo breve *The Dead, I morti*, con cui si chiude la raccolta di racconti *Dubliners, Gente di Dublino*, e che si chiama *Gretta*; l'altra è la protagonista dell'unico dramma scritto da Joyce, *Exiles, Esuli*, e si chiama *Bertha*. Tutte figure di donne ispirate dal grande amore di Joyce (da parossismi di gelosia, e paure di tradimenti, e deliri di abnegazione e autopunizione, e perturbazioni sadomasochistiche) per la sua unica donna, Nora Barnacle, fedele e attaccata a lui come un *cirripide* (il suo cognome!), madre dei suoi figli, e infine anche moglie. Mogli fittizie (molto amate ma al contempo motivi di tormento del mostro dagli occhi verdi) sono per l'appunto *Gretta, Bertha* e *Molly*.⁶

Il nome *Gretta* (o *Greta*) è uno dei tanti diminutivi diffusi nella cultura anglosassone e nordeuropea del nome *Margaret*, il cui significato può essere sia 'perla' sia 'fiore', e dunque, per estensione metaforica, fulgida bellezza oppure luminosa infiorescenza. Più complesso – e più joycianamente polivalente – il senso del nome *Bertha*, che condensa simultaneamente il significato dell'originale germanico **berhta-* ('splendente, luminosa') con le assonanze di *birth* ('nascita, ri-nascita') e l'anagramma di *earth* (l'archetipica Terra-*Tellus* da cui proviene tutta la creazione).

Tornando all'agonista maschile del *Circe*, Bloom. Leopold Bloom è la trascrizione inglese del nome e cognome originari del nonno, Lipoti Virag. *Bloom/Virag* significa 'fiore', 'infiorescenza', e non per caso il *nom de plume* adottato da Bloom nella segreta, platonica corrispondenza con una giovane signora (convocata come proiezione fantasmatica nell'episodio) è Henry Flower.

Com'è ben noto, Joyce, su pressione di amici, stese due schemi illustrativi non solo dei paralleli omerici, ma di tecniche compositive, stili, parti del corpo, cronologia, dimensione spazio-temporale. I due schemi non sempre

⁶ Rinvio, per un contesto articolato su questi nomi propri, a due miei studi specifici. Per *The Dead*, cfr. CORTI, *I morti*, Venezia, Marsilio 2012; per *Exiles*, cfr. EAD., *Esuli. Dramma, psicodramma, metadramma*, Pisa, Pacini 2007. Una breve annotazione sui nomi propri dei protagonisti maschili. In *The Dead* il protagonista maschile è investito di un nome importante, *Gabriel*, niente meno che quello dell'arcangelo dell'Annunciazione, di cui esalta inequivocabili attributi iconografici (bianchissimo, perché spruzzato di neve; le ampie maniche del pastrano innestate, ovvie metamorfosi di ali). La sua eburnea, scintillante presenza, puntualizzata dagli imponenti occhiali che pulisce continuamente (proprio come il miopissimo Joyce), dovrà scontrarsi nel finale della storia con la figura *in absentia* del fantasma dell'antagonista arcangelo Michele, ovvero il giovanissimo *Michael*, morto per amore di *Greta*. In *Exiles*, il protagonista maschile si chiama Richard, nome scomponibile in *Rich-ard*, oppure in *Ric-bard*, dove *ric-*, nell'antico inglese, significa sia 'potente' sia 'dotato'. Ma più interessante è il cognome *Rowan*, che significa 'frassino', dato che è fatto di legno di frassino il bastone da passeggio di Stephen, a lui particolarmente caro perché per l'appunto di frassino è la lancia di Sigfrido in Wagner.

coincidono, ma tutto sommato funzionano, aiutandosi l'un l'altro.⁷ Nello schema consegnato a Carlo Linati il 21 settembre 1920, la tecnica compositiva del *Circe* viene indicata come «visione animata fino allo scoppio», mentre, nello schema inviato a Herbert Gormann e Valery Larbaud (novembre 1921), è detta «allucinazione». Entrambe estremamente pertinenti per un testo in cui alle azioni, di Stephen o di Bloom, si alternano fantasmagorie provenienti dall'inconscio o dal subconscio. Oggetti inanimati si antropomorfizzano, fenomeno facilitato dal ricorso alla struttura drammatico-teatrale e all'esposizione in forma dialogica. Bloom dà corpo ai propri demoni proiettando sulla scena desideri reconditi e mancati, fantasmi di tanti sensi di colpa. Anche Stephen dà corpi e nomi agli incubi che lo inseguono per tutta la giornata. Dopo le varie peripezie di un figlio, Telemaco, alla ricerca di un padre spirituale (Bloom), incontra finalmente il buon Leopold, appunto nel *Circe*, nella cornice del più frequentato bordello di Dublino; e qui si guadagna, da parte del 'linceo' Lynch, la definizione di una sua cervellotica interpretazione dell'*Amleto* quale *pornosophical philotheology*. Un *pun* formidabile, che nasce da un contrasto tra dimensione religiosa e perversione sessuale, a tratti animalesca, che sottende tutto il capitolo. E cioè: desiderio di dissacrazione e perversione (pornografia) mescolato al senso represso di una irriducibile categoria del divino (teologia), l'arciproblema che tormenta Stephen fin dal *Portrait*; con in più l'attrazione erotica per le sensazioni mistiche – ovvero la teosofia – contrastata tuttavia dalla pretesa razionale di dominio della sfera percettiva, ovvero la filosofia.

In tutto l'episodio, visionario e fantasmatico, le parole subiscono processi di reificazione tramite una vasta gamma di fenomeni retorici: agglutinazioni, onomatopее, troncamenti, incastri *nonsense*... ma soprattutto, trasposizioni drammatico-teatrali dei lessemi in *personae*, caratteri scenici (un berretto, un ventaglio, il vaso da notte di Molly, più dettagli anatomici di vari animali) che agiscono e parlano. La sperimentazione linguistica di questo importante episodio, quando soprattutto è focalizzato su Bloom, ricalca l'atteggiamento ludico del bambino che apprende il linguaggio simbolico tramite l'esperienza del proprio corpo e delle cose concrete; così che, mentre le parole prendono 'corpo', tuttavia i corpi dei personaggi, come pure gli spazi scenici, perdono consistenza materica, degradando verso la visione fantasmatica e l'allucinazione.⁸ In tale prospettiva, il capolavoro è il lungo segmento

⁷ I canonici testi di riferimento restano la monumentale biografia di RICHARD ELLMANN, *James Joyce*, London-New York, Oxford University Press 1959; FRANK BUDGEN, *James Joyce and The Making of 'Ulysses'*, Bloomington, Indiana University Press 1967; WILLIAM BEDELL STANFORD, *The Ulysses Theme*, Oxford, Blackwell 1968.

⁸ Oltre al famoso saggio di JACQUES DERRIDA, *Entre le corps écrivain et l'écriture*, «Genesis», XVII

dell'arresto e processo di Bloom, trasposizione fantastica del suo senso di frustrazione sociale e masochismo erotico.

Arrestato per essere stato colto in una defecazione per strada, in prossimità del bordello, deve dichiarare a un poliziotto la propria identità; farfugliando, dice di essere un Dott. Bloom, rispettato dentista, nonché parente di von Bloom Pasha, milionario arabo con estese connessioni politiche. Subito il corpo di Leopold si trasforma in un'imponente figura con tanto di fez rosso in capo e la patacca di un distintivo della Legione Straniera, che consegna la carta d'identità sotto il nome di Henry Flower. Il poliziotto non ci crede e fa convocare Martha, destinataria delle lettere di Henry Flower, la quale tenta di fornirgli un alibi, ma si confonde sul nome del presunto amante, nominandolo come Henry, o Leopold, o Lionel. A questo punto, Bloom viene sottoposto al test di sincerità, costretto a pronunciare la parola *shibboleth*, abituale segno di riconoscimento di un gruppo linguistico in base a varianti di pronuncia. Solo che Bloom, frastornato, maldestro, insicuro, articola biascicando la parola *shibboleth* come «shitbrooleeth» (p. 373). Al conseguente immediato processo giuridico, un buon numero di signore dell'alta società va a testimoniare circa la degradante necessità dell'imputato di sentirsi dominato dalle donne e la sua venerazione di donne maschiline, che lo cavalchino e lo torturino fisicamente. Poi una *équipe* di medici certifica, tra i capi di imputazione, voyerismo, masturbazione, omosessualità, travestitismo, sadomasochismo, tutto quanto a loro giudizio determinato da una particolare malattia genetica, definita «hypsospadia» (p. 402). Il termine tecnico reale sarebbe *ipospadia*, una malformazione dei genitali che ostacola i normali rapporti sessuali, e quindi già di per sé significativa delle frustrazioni sessuali e sociali di Bloom. Ma il prefisso *hypo* (al posto di *ipo*), ovvero 'sublime; elevato', rivela il contenuto latente del bisogno di Bloom di innalzamento sul piano esistenziale, sublimando, per così dire, il proprio senso di inadeguatezza nel passaggio dalla sfera erotico-sociale a quella spirituale. Uno dei medici sentenza che Bloom è il primo esempio compiuto del nuovo *uomo femminile* («new womanly man»), in grado addirittura, potenzialmente, di partorire un figlio. Dopo di che si alternano momenti di soddisfazione e di frustrazione per Bloom, fino al riscatto conclusivo imposto da una voce fuori campo che lo proclama il nuovo Messia chiamato a erigere *Bloomusalem*, una nuova Gerusalemme non più *Whoreusalem*; ma contemporaneamente una mano invisibile scrive sulla parete «Bloom is a cod» (p. 426), inserendo così una nuova variante, *cod*, 'merluzzo', del bisticcio tra *god* e *dog* prima applicato a Stephen.

Ma il processo continua con l'ingresso in scena di Bella, la tenutaria del bordello, che reifica di nuovo il lato femminile di Bloom e il suo desiderio di essere dominato da una donna. Il desiderio latente si materializza nella maschilizzazione di Bella e nella sua metamorfosi in Bello, uomo, segnalata sul piano grammaticale dall'impiego di pronomi maschili per Bella/Bello e dei pronomi femminili per Bloom. Bella/Bello consegna ai giudici una lista di nomi di clienti del bordello che potrebbero voler stuprare Bloom. E due nomi ci colpiscono in particolare. Uno è il «Signor Laci Daremo», impresario teatrale, già presente nella mente di Leopold quale probabile amante di Molly, la moglie cantante lirica; la suggestione linguistica è facile: non si può non pensare al duetto mozartiano del *Don Giovanni*, «Là ci darem la mano», esempio magistrale di desideri, adulteri e tradimenti. Un altro interessante nome proprio è quello di un tale «Onehanded Nelson», reificazione onirica dell'ammiraglio Nelson: monomano in quanto *one-handed*, 'con una mano sola' (Nelson aveva perso un braccio nelle guerre napoleoniche), ma anche *one-handed*, ossia un uomo manipolato, addestrato, accucciato come un cane da difesa dalla sua bellissima amante (l'ex-attrice e ballerina Emma Hart, poi Lady Hamilton). In entrambi i nomi, tramite la frustrazione provocata dal tradimento, riaffiora comunque nel testo, traslato, 'spostato' *à-la-Freud*, il desiderio masochista di Bloom.

3. La (s)veglia linguistica di Finn

*Finnegans Wake*⁹ è un sogno, non si capisce sognato da chi (un personaggio, l'autore stesso, il narratore che non c'è, il lettore sconcertato, l'autore e il lettore insieme, chissà?). Il dato di fatto è che questo incredibile testo è tutto un gioco di parole, sempre sospeso, come in effetti ci si aspetta da Joyce, tra il tragico e il comico.¹⁰ E tutto il perverso gioco è per l'appunto basato su un vero e proprio bombardamento di nomi propri. A partire dal titolo. *Finnegans Wake* può essere sia la 'veglia di Finnegan' (*Finnegans* senza l'apostrofo sassone), oppure *Finnegans* sostantivo plurale: tutti i Finnegan del mondo si risvegliano, o si risvegliano, si possano o debbano risvegliare. Esiste un'antica ballata irlandese intitolata *Finnegan's Wake*, che significa al contempo sia la veglia mortuaria, sia il risveglio o la rianimazione di Tim

⁹ JOYCE, *Finnegans Wake*, London, Faber 1975.

¹⁰ In uno dei suoi ultimi seminari joyciani, Jacques Lacan osservava come la *jouissance* linguistica del *Finnegans Wake* «trasudasse» a un punto tale di non ritorno da richiedere un nuovo nome: *joyceance*. Cfr. JACQUES-ALAIN MILLER, *Introduzione al seminario XXIII. Il sintomo*, Roma, Astrolabio 2006, pp. 5-12.

Finnegan, apparentemente morto per abuso di alcol, ma anche riportato alla vita cosciente da una robusta spruzzata sul suo corpo di whiskey; il cui termine *whiskey* deriva dal gaelico *usquebaugh*, ‘acqua di vita, acquavite’; e dunque il termine *wake* del titolo joyciano è sia un sostantivo che un verbo, significando al contempo sia un periodo di lutto sia l’ipostasi della resurrezione dei corpi.

E passiamo ai nomi propri dei personaggi, molto suggestivi e anche divertenti. Il protagonista maschile, figura paradossale di una sintesi di Dedalus e Bloom, si chiama Humphrey Chimpden Earwicker, di norma indicato nel testo con le iniziali maiuscole HCE. Tali iniziali si evolvono in varie allotropie linguistiche, quali *Haveth Children Everywhere*, ossia ‘procreatore sempre e ovunque’, che equivale all’ossessione paternalistico-procreativa di Joyce; oppure *Here Comes Everybody*, ‘venite tutti a noi’, perché Finnegan, come Bloom, simboleggia l’uomo qualunque, il buon cittadino medio. Nel sostrato mitico del testo, Earwicker si identifica con il leggendario gigante che giace dormiente sotto Dublino, con la testa alle sorgenti del fiume Liffey e i piedi nel parco di Phoenix Park: la Fenice, sempre l’ossessiva idea della rinascita! Nel corso del testo assume vari ruoli: da taverniere a mastro edile, a capitano di marina, a generale russo, a Frederick O’Conor, l’ultimo re d’Irlanda, ma soprattutto si incarna in Tim Finnegan, il manovale la cui caduta, morte e resurrezione costituisce il filo narrativo della ballata a lui dedicata. Earwicker compare anche come *Persse O’Reilly*, protagonista di un’ulteriore ballata satirica; e qui il nome proprio si complica ulteriormente. *Persse O’Reilly* emerge nel testo quale anglicizzazione del termine francese *perce-oreille*, ovvero ‘baco’ o meglio ‘pulce nell’orecchio’, e dunque in inglese *earwig*. E in una cartolina inviata a Nino Frank,¹¹ Joyce spinge l’amico a trovarvi lo specchio di un *pun* tra *insect* e *incest*; dove l’incesto è uno dei tanti tormenti di Stephen e Bloom.

La moglie di Earwicker è Anna Livia Plurabelle, preferibilmente indicata con le iniziali ALP. Figura di archetipo matriarcale, simboleggia la vita, la rinascita, l’immortalità. È un *fiume*. Il nome Anna deriva infatti da un antico termine irlandese che significa per l’appunto ‘fiume’, mentre Livia proviene dal gaelico *Liphe*, in inglese moderno *Liffey*, il fiume di Dublino. Quanto a Plurabelle, un lettore italiano non avrà difficoltà di interpretazione: Anna Livia è la bellezza assoluta. Nel delinearne la figura, Joyce, come già per la Molly di *Ulisse*, fa ricorso fondamentalmente ai tratti fisici della moglie Nora, corpo snello ma flessuoso, e i favolosi, lunghi, inanellati capelli che la avvolgono per l’appunto come un fiume. Ma ha in mente anche un tributo

¹¹ Riportata nella biografia di ELLMANN, cit., p. 783.

alla moglie del grande amico Italo Svevo, la «Signora Livia Schmitz», coinvolta – scrive in una lettera – quale «Pyrrha of Ireland (or rather of Dublin) whose hair is the river beside which the seventh city of Christianity springs up».¹² Joyce richiama ovviamente il mito greco, dove Deucalione e Pirra sono i soli sopravvissuti al diluvio universale, e dunque progenitori degli Elleni, la Grecia classica da cui promana, innervandosi poi nel Cristianesimo, tutta la cultura occidentale.

E vorrei concludere questa carrellata onomastica con un veloce accenno ai due figli di HCE e ALP. Due gemelli, nominati Shaun e Shem, che rappresentano i due aspetti contrastanti ma interagenti della doppia personalità di Joyce in quanto autore empirico, che si rifà, come già si è ripetutamente detto, alla dialettica che al contempo contrappone e amalgama il ribelle Stephen e l'accondiscendente, bonario Bloom. Shaun rappresenta la componente pragmatica, piccolo borghese, ma funzionale, di Bloom; non per caso nel testo è spesso nominato *Shaun the Post*: e cioè 'uno che aspira a un posto', uno che vuole inserirsi nell'ordine sociale, ma che al contempo non può essere che una brava persona, 'a posto' per l'appunto; oppure anche un *postman*, un semplice ma efficiente postino. Mentre il suo gemello archetipicamente antagonista Shem è invece *Shem the Penman*, letterato sì, ma scribacchino sognatore, un intellettuale anarchico, psichicamente instabile, tormentato da enormi sensi di colpa. Non sarà per caso, forse, che il nome *Shem* richiami foneticamente il termine *shame*, sintesi inquietante delle 'vergogne', dei troppi sensi di colpa reificati in questi testi proprio soprattutto nei nomi propri.

4. «Inscrizioni di tutte le cose»

«What's in a name?», si chiedeva la Giulietta di Shakespeare pensando al nome di Romeo (II, 1, 85), in un misto di classica, scettica saggezza e moderna, esistenziale *Angst*. Ovvero: che cosa esiste di concreto nel fondo complesso e sfuggente di un semplice segno linguistico che pretenderebbe di designare addirittura una persona reale, una concreta personalità?

Ebbene, Joyce le rispose a distanza di tre secoli con una definitiva per lui, sconcertante per i suoi traduttori (mi riferisco *in primis* ai numerosi traduttori italiani), riflessione che a Stephen viene in mente mentre passeggia sulla spiaggia (cap. *Proteo*) e osserva e commenta le relazioni del filosofo Berkeley (antesignano di Heidegger, aggiungo io!) tra *essere* ed *esserci*. Riflette Stephen: «Signatures of all things I am here to read» (*Ulysses*, 31).

¹² Cfr. *Letters of James Joyce*, vol. III, ed. R. Ellmann, New York, Viking Press 1966, pp. 132-133.

Se il primo, imminente e immanente problema, è l'*interpettazione* e *de-codifica* del termine *signatures* (segni linguistici, segnali metaforici, cifre allegoriche, firme contrattuali, iscrizioni lapidarie... e così via, una beffarda sfida per i traduttori!), a mio avviso il vero dilemma viene dopo l'«of» della criptica frase: «signatures of all things». Ovvero, per l'appunto, «all things». Tutte le cose? Qualsiasi cosa? Joyce, prima ancora di Tommaso d'Aquino, era un seguace di Giordano Bruno, come rivela infatti questa strana e intraducibile parola, *signatures*. Presa da lui direttamente in prestito: *signaturas*. Lacan la traduceva in 'sintomi', altri, come Derrida, l'hanno assunta come «effetti». ¹³ Ma, sintomi o effetti di che? Che cosa sarebbero 'tutte le cose'? Ovvero tutti i nomi? Il Tutto? O il Nulla?

Biodata: Claudia Corti, già ordinario di Letteratura inglese e Storia del teatro inglese alle Università di Pisa, Macerata e Firenze, Visiting Professor alla Harvard University, al Warburg Institute di Londra, alle Università di Varsavia e Łódź, si occupa di rapporti tra letteratura e arti visive, teorie estetiche, drammaturgia e teatro dal Seicento al Novecento. Oltre a Joyce (da *Prospettive joyciane*, 1984 a *Esuli*, 2006, *I morti*, 2010), nell'ambito del Modernismo si è occupata soprattutto di T.S. Eliot, Virginia Woolf. Molti i lavori su Shakespeare, tra cui *Macbeth. La parola e l'immagine* (1986), *Shakespeare illustrato* (2001), *Shakespeare e gli emblemi* (2006), e una nuova traduzione e cura del *Riccardo II* (2017). Un altro campo di indagine riguarda il Romanticismo, in particolare la poesia e l'arte di William Blake (*Testo e sistema* 1983, *Rivoluzione e Rivelazione*, 2001, *Stupende fantasie*, 2006) nonché la narrativa fantastica (*Sul discorso fantastico*, 1997). Condiregge le collane «Studi di Letterature Moderne e Compare», «Joyciana», «Ithaca. Collana di Scienze dell'Interpretazione»; è Socia dell'Accademia di Scienze e Lettere «La Colombaria».

corticla@yahoo.it

¹³ Vd. Note 8 e 10. «Inscrizioni» è una mia personale traduzione/interpretazione dell'ermetico termine bruniano.

ANTONIO IURILLI

ONOMAPOIESI IN ACCADEMIA

Abstract: This essay highlights the longstanding tradition of associating members of academies with names that reflect their specific qualities and roles within the organization. This practice has been deeply ingrained in the life of academies since their modern reestablishment. Exploring the “institutional” history of academies within Italian literary culture is a valuable research endeavor that focuses on the significance of academic naming and its central role in defining identity. The paper particularly emphasizes a significant scholarly work from the early eighteenth century, Giacinto Gimma’s *Idea della storia dell’Italia letterata*, which serves as a precursor to Italian literary history.

Keywords: onomastic ritual in the Academy, 15th century, distinctive marker of collective identity, personal naming.

C’è, e non poteva non esserci, parecchio sciovinismo nella velenosa ‘voce’ «Académie» firmata da D’Alembert nell’*Encyclopédie Française*, una ‘voce’ tanto ansiosa di celebrare la svolta che quel glorioso e longevo istituto culturale stava vivendo nella Francia del *siècle des lumières*, quanto animosa nel censurare lo stantio, frivolo mondo culturale delle accademie italiane: un modo, come altri messi in atto in altre ‘voci’, per sottolineare la condizione di un’Italia ormai culturalmente attardata e declassata agli occhi dei *philosophes* francesi.¹

Ma quel che più colpisce delle censure di D’Alembert contro l’accademismo italiano, e che offre materia a quanto sto per scrivere, è il suo viscerale accanimento contro la stravagante onomapoiesi accademica tipicamente italiana, una onomapoiesi generatrice, a suo dire, di «noms tout-à-fait singuliers et bizarres»: una censura (quella della *nominatio* praticata con ipertrofica bizzarria nelle accademie italiane), che D’Alembert capovolge con ironico paradosso nell’unico primato che egli è disposto a riconoscere ad esse: il primato, appunto, di una pletorica, datata, fantasiosa stravaganza onomastica che resiste come retaggio di una *nominatio* classista, propria della connotazione ‘cortigiana’ (dunque frivola e culturalmente, nonché socialmente, connotata come attività ludica) di quelle accademie, certificando la loro ormai irrisarci-

¹ JEAN BAPTISTE LE ROND D’ALEMBERT, ‘Académie’, in *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers...*, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand 1751-1765.

bile arretratezza non solo culturale, ma anche sociale, in quanto espressione non marginale dell'assetto socio-culturale dell'*ancien régime*.²

E proprio a quel costume tanto frivolo quanto datato delle accademie italiane D'Alembert oppone il nuovo modello egemone di accademia, maturato appunto nella sua Francia *des lumières*: il modello, cioè, di un'accademia che si nomina attingendo ai semantemi vincenti delle nuove sfere di pensiero privilegiate: il 'progresso', la 'pubblica felicità', l' 'utilità' del sapere, e le nazionalizza sotto la sempre più ricorrente *nominatio* di 'académie national', a dispetto proprio della gelosa, stantia, diffidente, angusta territorialità delle accademie italiane, riflessa anche nella ricercata peculiarità della loro *nominatio*, spesso ispirata da pittoresche situazioni semantiche, che è un altro segno vistoso della loro arretratezza e impedisce loro di partecipare all'evoluzione settecentesca dell'istituto, destinato ad accompagnare e a sostenere i fasti della nuova cultura europea: razionalista, laica, libertaria, nazionale.³

Tutto questo senza che D'Alembert manifesti alcun segno di riconoscenza alla maternità italiana di quell'istituto culturale (l'Accademia) e alla sua lunga, gloriosa identità di motore di un'iniziativa culturale autonoma dal potere delle istituzioni, identità maturata assai prima delle «magnifiche sorti e progressive» illuministiche francesi, le quali erano, se mai, le eredi naturali di quelle «rinascite e rivoluzioni» (per dirla con Garin) prodotte dall'Umanesimo e dal Rinascimento italiani, anche nel territorio degli aggregati sociali che producevano e conservavano cultura.

Opportunamente, dunque, Amedeo Quondam, nel ricostruire la storia 'istituzionale' delle accademie nella cultura letteraria italiana partendo proprio dal giudizio tranciante di D'Alembert, ripercorre doviziosamente il territorio della *nominatio* accademica inferendone la centralità identitaria non solo nell'atto fondativo, ma anche nella ritualità stessa e nelle finalità dell'istituto accademico: insomma in tutto ciò che ne identifica e motiva l'esistenza.⁴

Non è necessario ripetere o ridiscutere quanto si è già scritto su questo valore identitario (e dunque socio-culturale) della *nominatio* accademica, anche in rapporto alle dense suggestioni che evoca la scelta dell'impresa e del relativo motto all'interno della cultura verbo-figurale che fu propria del maturo Rinascimento: un vero, complesso, *señhal* identitario del soggetto collettivo destinato a legarsi saldamente con le finalità dell'istituto accademico.⁵

² Ivi.

³ Ivi.

⁴ Cfr. AMEDEO QUONDAM, *L'Accademia*, in *Letteratura Italiana. Il letterato e le istituzioni*, vol. I, Torino, Einaudi 1982, pp. 842-848.

⁵ Cfr., per tutti, GIOVANNI FERRO, *Teatro d'impresae*, Venezia, Sarzina 1623.

Voglio invece evidenziare, di quella *nominatio*, un aspetto che coinvolge specificamente il ruolo e perfino le competenze scientifiche e professionali dei singoli iscritti all'interno dell'istituto, che è un aspetto non marginale della loro identità. Si tratta di un delicato aspetto della loro 'appartenenza' e della loro sintonia con i fini culturali e persino editoriali dell'istituto stesso, che il rito dell'iscrizione accademica faceva appunto coincidere con la personale *nominatio* degli iscritti, elevando questo atto a momento centrale dell'affiliazione: insomma, una sorta di «mimesi in maschera» (come la definisce Quondam, sottintendendo forse anche l'indubbia presenza di fini autoironici nella bizzarria di quelle scelte onomastiche) che attraverso l'istituto del 'nome accademico' «afferma l'uguaglianza di tutti i suoi membri oltre le rispettive condizioni sociali originarie: una sorta di rito di passaggio, una rinominazione del proprio istituto che assume la funzione di sospendere la validità degli statuti sociali 'normali'» rispetto al sistema sociale di appartenenza. Insomma, una sorta di repubblica governata secondo una concezione aristocratica del potere». ⁶

Il *nomen fictum* dell'accademico costituisce, dunque, la sua identità nella pratica collettiva che caratterizza l'attività dell'accademia, indipendentemente dalla sua originaria collocazione nella scala sociale. Ad una condizione, però: che i nomi degli iscritti si generino attraverso una dipendenza semantica dal nome dell'accademia e dalla sua impresa/motto. Alla condizione, cioè, che quei nomi costituiscano prova onomastica di appartenenza: una *nominatio*, insomma, che sia segno di appartenenza fino a farsi persino metaforico patto di sangue, e che sconfini talvolta nel più severo impegno a riconoscere come criptiche (direi quasi cospiratorie) le attività accademiche, e dunque a tenerne chiusa la notizia e l'identità all'interno del recinto accademico.

Di qui la difficile vita di alcuni istituti, perseguitati dai poteri (sia laico, sia religioso), sospettosi di quella cripticità giudicata, appunto, al limite del cospiratorio: una cripticità che consegue il più alto tasso di sospetto proprio nell'assunzione, appunto cripticamente allusiva, del nome degli iscritti, omologata a un rito cospiratorio. Eccone un esempio:

Gli accademici di Siena imponevano i nomi dimostrativi del vizio più singolare del corpo o dell'animo del nomato, come furono i nomi di 'arsicci', 'sgualciti', 'ombrosi', 'storditi', e di simili, acciocché, ricordandosi dei vizi, gli ammendino o divengano meno superbi, e lo stesso uso hanno poi continuato altre accademie. Questo cambiamento dei nomi recò gran sospetto a Paolo II papa che avessero contro lui formata congiura Callimaco [Callimaco Esperiente, *alias* Filippo Buonaccorsi], Pomponio [Pomponio Leto], il Platina [Bartolomeo Platina], Demetrio Marso [Pietro

⁶ Cfr. QUONDAM, cit., p. 843.

Marso], Agostino Campano [Giovanni Antonio Campano] ed altri letterati della corte e dell'Accademia Romana, e sospettò molto più di Pomponio che, stando in Venezia, scrisse una lettera in cui appellava il Platina «patrem sanctissimum», con qual titolo però l'avea onorato come uomo ecclesiastico e più attempato di lui. Però il papa rimproverò al Platina che i congiurati di comun voto l'avessero creato pontefice [Paolo II sciolse l'Accademia nel 1468].

A rievocare tutto questo ed altro delle accademie italiane è, ai primi del Settecento, un erudito barese particolarmente coinvolto nelle loro vicende non solo nella veste di ascritto a molte di esse, ma anche in quella di 'promotor-censore' e infine di storico di quella, famosa, degli *Spensierati* di Rossano Calabro, che egli convertì in *Accademia degli Incuriosi*, dandole, anche in ragione della mutata *nominatio*, un futuro modernamente scientifico piuttosto che tradizionalmente letterario. Mi riferisco all'abate Giacinto Gimma, che fa della storia delle accademie un capitolo centrale della sua *Idea della storia dell'Italia letterata*, ovvero di un'opera che, pubblicata a Napoli in due tomi nel 1723, viene considerata, pur nei limiti metodologici di una spesso ingenua apoteosi della cultura italiana, un audace precorrimiento della matura storiografia letteraria italiana del Settecento.⁷

E proprio in questa chiave celebrativa va letta la sua lunga digressione sulle accademie italiane e sui loro riti: nella chiave, cioè, della celebrazione dell'istituto accademico come ragione fra le principali del primato italiano nella cultura europea, quel primato che sostiene la tensione 'patriottica' del suo impegno a farsi per la prima volta storico della cultura (non solo della letteratura *stricto sensu*) italiana, proprio contro quei francesi che già prima di D'Alembert mettevano in discussione il primato culturale dell'Italia, primato che egli sintetizza in questo concetto suggestivamente attuale:

⁷ GIACINTO GIMMA, *Idea della storia dell'Italia letterata...*, 2 tomi, Napoli, nella Stamperia di Felice Mosca 1723, II, p. 459. L'opera è stata antologicamente riedita: Giacinto Gimma, *Idea della storia dell'Italia letterata*, a c. di A. Iurilli e F. Tateo, introd. di G. Distaso, Bari, Cacucci 2011. Il tema delle accademie è trattato in *Idea...*, II, pp. 459-475. Sull'autore cfr. essenzialmente: ANTONIO IURILLI, *Giacinto Gimma*, in *Puglia Neo-Latina. Un itinerario del Rinascimento fra autori e testi*, a c. di F. Tateo, M. de Nichilo, P. Sisto, Bari, Cacucci 1994; Id., *Gimma Giacinto*, in *Centuria Latinae II. Cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières à la mémoire de Marie-Madeleine de la Garanderie*, réunies par C. Nativel, Genève, Droz 2006, pp. 353-359. Sull'attività svolta dal Gimma nel contesto delle accademie e, in particolare, dell'Accademia degli Spensierati di Rossano Calabro cfr. RAFFAELE GIRARDI, *Letteratura e scienza fra Sei e Settecento: Giacinto Gimma e il progetto degli 'Spensierati'*, «Lavoro Critico», XI-XII (1988), pp. 9-124; IURILLI, *L'abate Gimma e il ruolo delle accademie*, in *Storia di Bari nell'antico regime*, a c. di F. Tateo, 3 voll., Laterza, Roma-Bari 1992, II, pp. 223-239; MARIA AURELIA MASTRONARDI, *Scrittura e autorappresentazione. Gli Elogi accademici della Società degli Spensierati di Rossano di Giacinto Gimma*, in EAD., *Lirica in accademia. Vita culturale a Bari nel secolo XVII*, Fasano, Schena 1992, pp. 191-242.

Riverisce ogni nazione l'Italia, tutti accoglie ed alimenta con amore. Tutti gli stranieri o da scolari o da maestri nelle sue accademie riceve ed onora ugualmente ed a tutti gli uomini dotti dà la sua gloria ed applauso. Così di tutti ella merita l'amore e l'ossequio, come pur tutti i più savi di lei scrivono con rispetto e ne parlano, poiché dobbiam essere uniti ad accrescere quel sapere che fa gli uomini esser uomini.⁸

Sentimenti di primato insomma, quelli di Gimma, che rimarcano la distanza da quelle censure che alcuni decenni dopo avrebbe pronunciato D'Alembert. Sentimenti di primato che costituiscono, appunto, l'*humus* dell'audace progetto di disegnare per la prima volta in forma di progetto storiografico (appunto l'*Idea della storia dell'Italia letterata*), con taglio erudito piuttosto che critico, il 'primato' dell'Italia in tutti i saperi, con esiti spesso imprecisi e approssimativi, al limite dell'ingenuo.

E proprio in questa prospettiva 'ideologica' di primato, le accademie offrono al Gimma, ansioso di documentare quel primato, materiali decisivi, a partire da quella loro ritualità, celebrata come tratto identitario di un ruolo culturale peculiare e alternativo, che culmina nella *nominatio*: *nominatio* del sodalizio, *nominatio* degli ascritti.

Si tratta di una *nominatio*, quella celebrata da Gimma, che è spesso congiunta con la potenziale capacità culturalmente, e forse non solo, eversiva del sodalizio all'interno dei poteri culturali costituiti, come certifica un *topos* ricorrente nelle storie delle accademie: quello degli ascritti omologati agli eroi greci usciti dal cavallo di Troia, mentre già Pontano nel *Sertorius* aveva paragonato l'accademia a un campo di battaglia, un *topos* che Gimma significativamente accosta all'assunzione del nome accademico:

Fu da Benedetto Varchi somigliata la sua accademia al cavallo troiano perché uscirono dalla medesima il Sannazaro, il Marullo, Manilio Rallo, Gabriele Altilio, Girolamo Carbone, Pietro Gravina ed altri letterati i quali i loro nomi mutarono poiché, come afferma Tommaso Porcacchi, Giovanni Pontano dir si volle Giovanni, Giacomo Sannazaro si disse Azio Sincero Sannazaro e Giovan Paolo Parisio si appellò Aulo Giano Parrasio.⁹

Ora, non a caso alla ipertrofica *nominatio* del suo fondatore, Giovanni Mazzuoli, Gimma affida il riconoscimento dei tratti identitari della Grande Accademia Fiorentina, onomasticamente rimodulata a metà Cinquecento sulla precedente degli Umidi, con l'intento di certificarne finalità linguistiche e metodo erudito: una rimodulazione che il Mazzuoli, letterato e bibliofilo

⁸ GIMMA, *Idea...*, cit., I, p. 13.

⁹ Ivi, II, p. 462. *Lezioni di M. Benedetto Varchi [...] lette da lui pubblicamente nell'Accademia Fiorentina, sopra diverse materie, Poetiche e Filosofiche*, 2 tomi, Firenze 1590, II, p. 241.

fiorentino, manifestò nel nominarsi prima toponimicamente ‘Stradino’ (in quanto originario di Strada nel Chianti), poi, con vistosa allusione alla sua bizzarra bibliofilia (gli amici chiamavano «armadiaccio» la sua biblioteca), ‘Bacheca’, e ancora, con spirito di autoironia allusivo del carattere spesso antifrastrico della *nominatio*, ‘Balestraccio’ (‘balestra’ intesa in senso osceno), ‘Colombella’, ‘Consagrata’ (entrambi allusivi di ‘ragazza apparentemente pudica’), ‘Crocchia’ (‘testa, zucca’, in senso spregiativo), ‘Pagamorta’ (‘mercenario presente nei ruoli ma assente dal servizio’), ‘Pandragone’ (leggendario re di Bretagna, padre di re Artù). Un’ipertruffa onomapoiesi, insomma, concepita come *señbal* dell’anticonformismo istituzionale imboccato dalla rinata accademia.¹⁰

La *nominatio* del sodalizio e quella degli ascritti (coperta, come di consueto, da segreto) sono l’inconfondibile tratto identitario anche dell’Accademia dei Pellegrini di Venezia, ispirato a una sfera di pensiero privilegiata dell’attività accademica: la metafora odeporica (dei ‘Pellegrini’, appunto) legata all’idea della ricerca. Ecco quel che ne ricorda Gimma:

L’Accademia dei Pellegrini di Venezia fu così detta perché la natura del pellegrino è di andare per tutto il mondo, ritrovarsi in tutti i luoghi, favellar con tutti gli uomini, saper dire della natura di tutte le cose e ragionar di ogni materia. Fu fondata in Venezia da sei virtuosi che altri italiani dottissimi aggregarono [...] con legge che niuno palesasse il nome o il cognome preso, e formarono per insegna universale un falcone pellegrino con un diamante in pugno col motto: *Naturae et Artis Opus*, e per arme uno scudo in cui vi era dipinto un bordone [bastone con manico ricurvo utilizzato dai pellegrini, accezione conservatasi nel ‘bordone del pellegrino’, figura araldica], cappelletto [piccolo copricapo], nicchio [lucernetta a tre becchi], sudario [sciarpa da viaggio in uso presso i cappuccini] ed altre cose necessarie ai pellegrini col motto intorno: *Finiunt pariter renovantque labores*, perché ogni sera si corica il pellegrino e finiscono le fatiche, e il viaggio principia ogni mattina. Furono loro nomi particolari ‘Divoto’, ‘Stucco’ [stufo, stanco], ‘Smarrito’, ‘Perduto’, ‘Stracco’, ‘Spedato’ [affaticato nei piedi] e simili, e ‘Bordone’ [con vistosa allusione alla figurazione dominante nello stemma accademico] si appellò l’inventore che fece tre consiglieri, cioè il ‘Romero’, il ‘Pellegrino’ e il ‘Viandante’, oltre il ‘Cancelliere’, ed era di tutti il particolare sigillo un pellegrino col motto: *Tentanda via est*.¹¹

¹⁰ Cfr. GIMMA, *Idea...*, cit., II, pp. 461, 463. Giovanni Mazzuoli, letterato e bibliofilo (Firenze, ca. 1480-1549), detto lo Stradino, in quanto originario di Strada nel Chianti (ma anche variamente soprannominato Bacheca, Balestraccio, Colombella, Consagrata, Crocchia, Pandragone), allestì una stravagante biblioteca, che gli amici chiamavano ‘armadiaccio’, andata dispersa alla sua morte. Nel 1540 fondò col Lasca e altri l’Accademia degli Umidi, poi Accademia Fiorentina. Della sua bizzarra attività letteraria resta traccia nelle rime del Lasca e di altri contemporanei.

¹¹ Ivi, II, p. 464.

Un'altra, importante qualità della *nominatio* degli ascritti è il suo corrispondere alle loro scelte editoriali, scelte direttamente collegate con i temi dominanti delle loro ricerche e, di conseguenza, con i territori culturali coltivati dall'accademia. Ne scaturisce una *nominatio* per così dire 'professionalizzante', nel senso che certifica la pratica in accademia di saperi pratici (direi anche 'moderni') accanto ai tradizionali saperi teorici, secondo un rinnovato rapporto fra le forme della conoscenza maturato nell'enciclopedismo rinascimentale:

Gl'Infiammati di Padova – è sempre Gimma a ricordare questi aspetti della *nominatio* – aveano i lor nomi e ciascheduno scrivea secondo il nome il suo libro. Così il 'Desideroso' scrisse della varietà e degli effetti dei fuochi vivi e morti; l' 'Ardente' della natura di tutte le vene infocate così di acque come di solfi e di fiamme naturali; l' 'Affezionato' dell'amor diverso che uccide i cuori degli uomini per natura, per accidente e per pazzia; il 'Curioso' mostrò la natura del fuoco eterno [è la biblica 'genna', fuoco dell'Inferno] ed insegnò a far fuochi lavorati a tempo [«Il fuoco lavorato vale lo stesso che il fuoco artificiato, cioè fatto con artificio», *Vocabolario della Crusca*, s.v. 'lavorato'].¹²

Con affine ritualità onomastica, gli Umidi di Firenze legarono i nomi degli ascritti ai loro interessi scientifici, all'interno del concetto dominante nella *nominatio* del sodalizio (gli 'Umidi', appunto):

Gli Umidi di Firenze scrissero ancora le opere, cioè l'accademico 'Ranocchio' del trovar le vene abbondanti di acqua e di fonder pozzi ['svuotare pozzi']; il 'Moscione' [«piccolissimo animale volatile, che nasce per lo più nel mosto»] [scrisse] delle volte da vino [delle cantine], di conservarlo e mantenere le botti e dei vini di tutti i paesi. Il 'Fogna' scrisse del far fontane, nuovi condotti, doccioni [le parti finali di una grondaia] ed altri modi da condurre acque; il 'Lombrico' insegnò la natura dei terreni atti ai vini, ai fromenti ed a biade; il 'Salnitro' trattò di far la polvere di bombarda e di tutti i colori e di sapere quanto porti lontano i pesi; il 'Lumaca' scrisse la disputa dello stato dell'aver e del non avere casa o villa; lo 'Scorpione' trattò del veleno vivace e pose i rimedi a tutti gli avvelenati.¹³

Ad alta densità metaforica si presenta, invece, la *nominatio* bibliografica degli Intronati di Siena:

Gl'Intronati di Siena scrissero i loro libri, cioè il 'Giracò' [una pianta delle moracee volgarmente detta 'giracapo', e per traslato 'sciocco', 'insensato'] trattò di tutti i mali che fanno impazzire; l' 'Arcolaio' [strumento atto a dipanare le matasse] scrisse

¹² Ivi, p. 465.

¹³ *Ibid.*

dei pazzi e della cagione perché talvolta migliorano (suggestiva metafora che omologa verosimilmente le matasse alle circonvoluzioni cerebrali); il 'Capessone' [grossa capezza] della natura di coloro che hanno duro l'intelletto e del far buona memoria; lo 'Stordito' mostrò vari accidenti di cavare ogni savio dal seminato; il 'Balordo' provò che i pazzi hanno buon tempo [sono spensierati, non hanno preoccupazioni], il quale non ha chi non è pazzo; il 'Lunatico' trattò del danno e dell'utile che fa la luna ai capi rotti ed ai sani degli uomini e delle bestie.¹⁴

La «graziosa, ma scandalosa» Accademia Ortolana di Piacenza (come è definita nelle *Memorie per la storia letteraria* della città), fondata dal Doni o forse dal Domenichi, consegna la sua trasgressiva identità non solo alla sua stravagante e fortemente allusiva impresa (la Falce di Priapo, «o più tosto quell'altro arnese per cui Priapo più particolarmente distinguesi»), ma ancor più ai nomi assunti dai suoi ascritti, a cominciare da quello del suo segretario (Bartolomeo Gottifredi), che si nominò 'Cipolla' per aver scritto *Dell'amor santo delle monache*, opera apparentemente ascetica, in realtà buffonesca e irreligiosa, tutta giocata sulle metafore oscene della toppa e della chiave, della vecchia sdentata, della nave senza timone: dunque dotata di quei sapidi umori di cui la cipolla è in cucina naturale erogatrice.¹⁵ Quanto ai nomi degli altri ascritti:

[...] l'accademico detto il 'Porro' trattò dei buoni e dei cattivi odori degli ortaggi; il 'Mentolone' della menta e delle sue virtù; [...] il 'Cocomero' dei corpi corruttibili per accidente, per natura, per arte, per forza e per ordine; il 'Semenza' [fu il nome accademico assunto da Anton Francesco Doni] del tempo di seminare, di raccorre i semi; il 'Papone' dei migliori terreni e paesi e dei coltivatori dei poponi [evidente l'allitterazione con ironica allusione a chi ostenta competenze su tematiche marginali]; il 'Citriolo' dell'utile e del danno che recano i frutti; il 'Cardo' delle digestioni, della natura delle complessioni a cui sieno i cardi aggradevoli; il 'Carota' del modo di piantar l'erbe; il 'Radice' delle radici buone innanzi e dopo il pasto giovevoli allo stomaco.¹⁶

Polisemica è, invece, la *nominatio* degli *Incogniti* di Napoli, polisemica non solo in ragione dell'onnicomprendente nome di 'Incogniti', ma anche in ragione dell'ossimorica definizione verbale dell'impresa («ex ignoto notus») che allude a indefiniti territori di ricerca:

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *L'Amor santo delle monache* è un dialogo che avrebbe composto il Gottifredi, ma è attestato solo dal Betussi e dal Doni.

¹⁶ *Ibid.* Cfr. CRISTOFORO POGGIALI, *Memorie per la storia letteraria di Piacenza*, 2 voll., Piacenza, Orcesi 1789.

Tra gl'Incogniti di Napoli il 'Febeo' trattò della natura, degli effetti, del corso, della qualità, del lume e delle virtù del sole; il 'Segreto' scrisse dieci libri dei misteri della natura; il 'Sileno' di tutte le costituzioni, dei riti e dei privilegi che nel mondo si osservano e si godono.¹⁷

A pratiche eminentemente letterarie (anzi, metrico-prosodiche) fanno riferimento le *nominatioes* degli ascritti all'Accademia di Elicona di Milano:

Tra gli accademici d'Elicona di Milano l'Eroico', lo 'Sciolto', lo 'Sdrusciolo', il 'Poeta', l'Apollonio' furono intenti a dar giudizio e lodare, correggere e biasimare coloro che fanno versi.¹⁸

A dispute d'indole filosofico-mnemonotecnica alludono invece le *nominatioes* degli ascritti all'Accademia degli Elevati di Firenze:

Degli Elevati l'Intelligente' scrisse due libri degli effetti della memoria; l'Ingegnoso' tre libri delle scienze tutte insieme accordate; l'Elevato' dell'intelligenza dei pianeti; il Rapito' degli effetti del corso dei cieli e della potenza delle sfere sopra gli uomini; l'Astratto' dell'anima vegetevole, concupiscibile, razionale, ecc.¹⁹

A pratiche georgiche alludono le *nominatioes* degli ascritti all'Accademia dei Vignaiuoli di Roma:

Tra i Vignaiuoli il 'Cotugno', l'Agresto', il 'Mosto', il 'Palo', il 'Pennato' [grossa roncola con cresta tagliente sul dorso], lo 'Scalone' [attrezzo usato per livellare il terreno in superficie], il 'Salcio' [ramo di salice usato come legaccio], il 'Fico', il 'Viticcio' trattarono di queste cose: delle composte, della natura dei vini e delle uve, della coltivazione delle viti, dell'agricoltura di esse, del potare, dell'annestare, del piantare, del seminare, del seccare tutte le spezie dei frutti, degli agresti, degli aceti e di tutti gl'instrumenti, con cui la terra si lavora.

Particolarmente polisemica, come variegata fu la fondazione stessa del sodalizio, fu la *nominatio* dei 'Galeoti' di Genova:

Tra i Galeoti di Genova lo 'Scatenato', il 'Crudele', il 'Beccaio' trattarono dei modi da fuggirsi, del perdonare la vita ai prigionieri, del tormentare gli schiavi; il 'Furioso' scrisse della natura dei comiti e dei sottocomiti [rispettivamente comandanti e sottufficiali di galea]; lo 'Schifo' [ovvero lo schifiltoso] del modo che l'acqua non si putrefaccia e del far dolce la salsa; l'Ardito' della fabbrica degli stromenti di

¹⁷ *Ibid.* «Febea» fu anche il nome della poetessa Laura Terracina, nota petrarchista, ma soprattutto autrice di un originale riuolo in versi di Ariosto.

¹⁸ *Ivi*, p. 466.

¹⁹ *Ibid.*

assalire un'armata; il 'Brigantino' scrisse del modo da salvargli in ogni accidente e difendergli.²⁰

Dopo questa ricognizione delle liturgie onomastiche nel territorio di uno degli istituti più prestigiosi della storia culturale della Nazione, l'accademia, non può non tornare alla mente il giudizio tranciante di D'Alembert, dal quale ha preso le mosse il mio discorso, e trovarvi solo una superficiale motivazione. Ma non posso non sottolineare che quegli stravaganti esercizi onomapoietici, sintomatici di un mondo culturale manzonianamente donferrantesco; che quegli esercizi onomapoietici commiserati da un protagonista del secolo dei lumi come D'Alembert, attingevano a quell'esercizio *joco-serio* che innerva molta della tradizione culturale europea, e che affonda le sue radici nella civiltà umanistico-rinascimentale fondata sul dialogo e sulla civile conversazione: le forme di comunicazione che istituzionalmente animavano la vita delle accademie, vero motore della fondazione 'moderna' del patrimonio culturale del vecchio continente.

Biodata: Antonio Iurilli è stato professore ordinario di Letteratura italiana nell'Università di Palermo. Nella stessa Università è stato titolare dell'insegnamento di Biblioteconomia e di Storia del libro. Di formazione filologica, è studioso di cultura e di editoria dell'Umanesimo e del Rinascimento, in particolare del Mezzogiorno d'Italia, nelle sue specifiche forme dell'erudizione, della storiografia, della scienza e della cultura delle accademie. Ha ricostruito la tradizione manoscritta di autori meridionali del Rinascimento. Ha indagato vicende e scrittori del Seicento e del Settecento pugliese. Ha studiato la cultura scientifica napoletana del Sette-Ottocento. È studioso della ricezione e della fortuna editoriale di alcuni classici latini. Delle opere di Quinto Orazio Flacco, in particolare, ha ricostruito gli *Annali mondiali delle edizioni a stampa*, Droz, Genève 2017.

antonio.iurilli@unipa.it

²⁰ *Ibid.*

ROBERTO RANDACCIO

FREDDURISMI, CALEMBOUR E POMPIERATE:
GIOCHI DI PAROLE ONIMICI
NEGLI SCRITTI DI LUIGI COPPOLA SUL «FANFULLA»*

Abstract: Between 1870 and 1881, the newspaper “Fanfulla” boasted the collaboration of a well-known author, Luigi Coppola from Naples, who had already worked with other newspapers and had an impressive literary portfolio. Under the pseudonym *Il Pompiere*, Coppola gained nationwide fame for his theatrical criticism articles, which showcased his unique writing style characterized by a constant use of puns and witticisms. His original approach to writing became so closely associated with his pseudonym that the term “pompièrata” (as it was documented in dictionaries) became synonymous with “calembour” or pun. In particular, *Il Pompiere* exhibited exceptional skill in creating humorous puns by playing with the names and surnames of the actors, singers, composers, dancers, and musicians who starred in the plays he reviewed for “Fanfulla.” This study, though concise due to the abundance of examples, showcases the remarkable variety of his ability to generate original wordplay and puns, which significantly enriched the humorous repertoire of literature, theater, and cinema in the twentieth century.

Keywords: Luigi Coppola, «Fanfulla», calembour, freddurismi, onymic paronomasies, ‘pompièrate’

Apriamo questa nostra indagine con una considerazione di Alberto Savinio sul ‘freddurismo’:

S’intende generalmente per freddura un frizzo a base di bisticcio o doppio senso; e a onor del vero i fredduristi sono per lo più gente poco raccomandabile. Il freddurismo è quasi sempre ingenuo, perché fredduristi si nasce, come si nasce carambolisti o ventriloqui. [...] Bisogna dire anzitutto che la freddura, non che praticata violentemente dal freddurista “di mestiere”, è anche spesso praticata da uomini superiori: poeti, filosofi, artisti.¹

* Per brevità, tutti i testi citati dal «Fanfulla» saranno seguiti, tra parentesi, dalla sigla FAN e dalla data relativa alla pubblicazione dell’articolo esaminato (ma senza specificare il titolo delle rubriche di appartenenza dell’articolo stesso, se non in casi particolari).

¹ ALBERTO SAVINIO, *Ascolto il tuo cuore, città*, Milano, Adelphi 1984, pp. 215-216.

Dunque si nasce fredduristi. Si nasce con questa dote *ingenita* che induce allo scardinamento delle parole, del loro senso logico, e porta al ribaltamento del loro significato attraverso la *carambola* verbale. A ben vedere Savinio usa il termine ‘carambolista’ con accortezza, perché associabile con quell’altro termine, fondamentale per il freddurista, calembour, che ci appare come un incompleto anagramma di *carambola*. Ed infatti, nell’immagine del giocatore di carambola non possiamo non leggere una perfetta similitudine sul freddurista che gioca con le parole trasformate in bilie: il calembour è, alla fine, una sorta di ‘rimbalzo’ del senso della parola, un gioco di sponda con i codici linguistici. Ma se vogliamo essere ancor più puntuali, Savinio usa con ulteriore accortezza anche il termine ‘ventriloquo’, perché chi parla con un’altra voce, con una voce interiore (e misteriosa), ricorda ciò che accadeva alle *pizie* che parlavano con la voce del dio a cui erano consacrate, e Savinio, in altra occasione, aveva per l’appunto affermato:

Alla freddura io credo. Alla freddura dotta. Alla freddura omerica (avviso coloro che al minimo accenno di freddura arricciano il naso e fanno l’atto di tirarsi su il bavero: Omero è stato il più grande freddurista di tutte le letterature). Io credo a quell’incontro fortuito di parole nelle quali i Greci riconoscevano la voce della divinità.²

C’è stato un momento nella storia della nostra lingua in cui ci si domandò come poter esprimere il termine calembour con una parola prettamente italiana, ma che rispettasse il significato del francesismo. Una soluzione fu tentata dal curioso ‘dottore bibliotecario’, Carlo Mascaretti (1855-1928), che si pose analogo dubbio. All’inizio del Novecento Mascaretti pubblicò, firmando con lo pseudonimo-anagramma di Americo Scarlatti, una serie di gradevoli libretti dal curioso titolo *Et ab hic et ab hoc*, in cui tra i tanti argomenti proposti – tutti concernenti curiosità e ‘amenità’ letterarie – dedicava più di un capitolo ai giochi di parole, ai bisticci e ai calembour.³ Ad un certo punto Scarlatti si pone la domanda:

Come si dice in italiano ciò che i Francesi chiamano *calembour*, gli Inglesi dicono *pun*, i Tedeschi *Wortspiel*, gli Spagnuoli *equivoco*, i Portoghesi *trocadilho*, gli

² SAVINIO, *Scatola sonora*, introduz. di L. Rognoni, Torino, Einaudi 1988, pp. 195-196. Savinio ama ripetere questo suo concetto: «La freddura è sacra e in essa noi riconosciamo la voce degli dèi» (ID., *Dico a te, Clio*, Milano, Adelphi 1992, p. 103); «Negli incontri fortuiti delle parole, che creano bisensi e freddure, i Greci riconoscevano la voce della divinità» (ID., *Opere. Scritti dispersi. Tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, a c. di L. Sciascia, F. De Maria, Milano, Bompiani 1989, p. 464).

³ Scarlatti raccoglieva in questi libri i propri scritti già apparsi sulle riviste «Rassegna Settimanale» e «Minerva», tra la fine dell’Ottocento e il primo ventennio del Novecento, in una rubrica che aveva identico titolo (*Et ab hic et ab hoc*).

Ungheresi *szojalek*, ecc.? Questi vocaboli dai dizionari delle varie lingue vengono tradotti in italiano con la perifrasi *giuoco di parole* e col vocabolo *bisticcio*.⁴

Scarlatti, pertanto, conia il termine *punticcio*, con rimando alla parola inglese *pun*, che una presunta etimologia faceva derivare dall'italiano *puntiglio*, unita a *bisticcio* (PUN/TIGLIO+BISTICCIO) per ottenere così il neologismo.⁵ Ma prima di esporre la sua idea si era soffermato su un altro termine che per qualche tempo, diffusamente, si era quasi stabilizzato nella nostra lingua per indicare il calembour e la freddura in genere:

In questo speciale e molto futile genere di *calembours ridicules* fu abilissimo tra noi Luigi Coppola, l'indimenticabile *Pompieri del Fanfulla*, il quale con meravigliosa abilità sapeva fabbricare delle *freddure* su qualsiasi parola e, a base di *freddure*, componeva i suoi articoli umoristici. [...] L'abilità del *Pompieri* nel fabbricare simili *freddure*, da lui messe in gran voga, fece anzi ritenere a molti che egli ne fosse addirittura l'inventore, tanto che si cominciarono a chiamare *pompierate* le arguzie di quel genere [...]. Intanto una trentina d'anni fa, grazie al *Pompieri*, pareva proprio che il termine *pompierata* dovesse finire coll'acquistare diritto di cittadinanza nella nostra lingua col senso di *calembour*.⁶

A questo punto è necessario introdurre l'onomaturgo delle *pompierate*, il giornalista Luigi Coppola, che sulle pagine del «Fanfulla», firmandosi con lo pseudonimo *Il Pompieri*, aveva determinato il passaggio deonimico.

Luigi Coppola fu scrittore, brillante giornalista, poeta (autore di versi in italiano e in dialetto napoletano),⁷ promotore e collaboratore di giornali umoristici. Era nato a Napoli nel 1831; studente nel collegio di Maddaloni, rivelò subito le sue doti letterarie e giovanissimo collaborò ai giornali napoletani «Arlecchino» e «Omnibus». Nel 1854 fondò, sempre a Napoli, insieme a Nicola Petra e Claudio De Ferraris, il giornale «Verità e bugie», e per anni fu direttore e unico redattore della 'strenna comica' *Riso e sbadigli*

⁴ AMERICO SCARLATTI, *Et ab hic et ab hoc*, prefaz. di G. Almansi, Firenze, Salani 1988, p. 134.

⁵ In realtà il termine *punticcio* esiste già nella nostra lingua (voce di area meridionale, napoletana), ma forse Scarlatti non ne aveva conoscenza, altrimenti avrebbe probabilmente scartato l'ipotesi di proporlo come un neologismo, visto il significato negativo della parola ('guasto', 'incline al vizio'); cfr. *Grande dizionario della lingua italiana* [GDLI], fondato da S. Battaglia, 21 voll., Supplemento 2004 e Supplemento 2009, Torino, UTET 1961-2009, s.v. *Punticcio*.

⁶ SCARLATTI, *Et ab hic et ab hoc*, cit., pp. 138-139.

⁷ Luigi Coppola aveva pubblicato alcune raccolte di poesie: *Il liuto* (Napoli, Tip. Flautina 1853); *Starnuti di Apollo. Scherzi poetici* (Milano, Sanvito 1858). Sul giornale napoletano «Lo Spassatiempo», tra l'ottobre del 1875 e il dicembre 1876, furono pubblicate numerose sue poesie dialettali; inoltre molti suoi componimenti 'napoletani' (*La madamosella*; *Lo lupinaro*, *Lo polizza stivale*; *Lo guaglione*; *La paura*) furono messi in musica da diversi compositori (Ercolo D'Agnese; Luigi Biscardi; Claudio Conti).

(dal 1854 al 1860); collaborò inoltre con vari giornali come i torinesi «Il Fischietto» e «Il Pasquino» (firmandosi con lo pseudonimo Y.) e il milanese «Lo Spirito folletto» (sempre come Y.), e al settimanale «L'Emporio Pittoresco», ma la fama nazionale fu raggiunta grazie ai suoi articoli di critica teatrale pubblicati sulle pagine del «Fanfulla». Oltre alla sua intensa attività di scrittore e giornalista, Coppola fu anche un funzionario pubblico, in qualità di capo sezione al Ministero dell'Agricoltura e Commercio – e di seguito agli spostamenti della capitale operò a Torino, a Firenze e infine a Roma –, impiego che mantenne fino alla prematura scomparsa a 50 anni (nel novembre del 1881, stroncato dalla tubercolosi e da complicazioni cardiache, che lo affliggevano da tempo).⁸

Coppola, a detta di tutti, era una persona gentile e modesta, con un grande senso dell'umorismo e dell'autoironia,⁹ amato e rispettato dai colleghi che ne apprezzavano il carattere mite e lodavano l'intelligenza dei suoi scritti. Basterà dare uno sguardo ai necrologi apparsi sui giornali poco dopo la sua scomparsa per capire le qualità dell'uomo e dello scrittore. La necrologia apparsa il giorno dopo la sua morte sul «Fanfulla» è certamente una tra le più sentite:

Il nostro povero amico ci ha lasciato nel lutto [...] Non c'era *nessuno* che gli volesse male. [...] Nessuno può figurarsi quanto fosse buono, e quanto fosse amato. La sua presenza portava la serenità e il buon umore dappertutto. Era così senza feie, il nostro buon Coppola, che era impossibile con lui non dimenticare ogni sorta di fastidi o di stizze. [...] Come scrittore, egli ha creato un genere nel quale è stato unico, e sarà per un pezzo senza rivali. La imitazione delle *pompierate*, che è venuta alla moda nei caffè, e su cui si sono fondati tanti giornalisti e qualche giornale, è una povera cosa. La *pompierata* nata con Luigi Coppola, muore con lui: non ci sono e non ci saranno più che dei fredduristi più o meno idioti: egli nel suo genere era epico. (FAN: 29.11.1881)

Il «Corriere di Firenze» del 9 dicembre 1881 pubblicò una necrologia con questo incipit: «Ogni giornalista ha un sospiro di sincero dolore – il *Pompriere*

⁸ Nicola Bernardini, con amara constatazione, ricorda il giornalista: «il *Pasquino* acquistò la collaborazione di Luigi Coppola, il creatore della *pompierata*, che dové morire di crepacuore capo-sezione e nulla più, perché in Italia è grave colpa, per chi possiede uffici pubblici, avere dello spirito» (NICOLA BERNARDINI, *Guida della stampa periodica italiana*, Lecce, Tip. Editrice Salentina 1890, p. 702).

⁹ Coppola non era certo un uomo avvenente, tanto che Carlo Collodi (altro collaboratore assiduo del «Fanfulla»), in un suo articolo, poteva permettersi un brevissimo caustico inciso proprio sull'aspetto fisico dell'amico: «l'esser brutti è sempre una gran disgrazia (me ne appello al *Pompriere!*)» (FAN: 27.05.1872). Era frequente che, nel frontespizio dei suoi articoli pubblicati sulle strenne dei giornali, Coppola apparisse molto spesso caricaturato: basso e nasuto. In un articolo sul «Fanfulla» scriveva: «e poi Ovidio mi è stato sempre antipatico, perché si chiamava *Nasone*, ed io non ammetto scherzi sul naso, nemmeno da un poeta latino!» (FAN: 11.01.1879).

è morto!», proseguendo, «tipo di cronista teatrale tanto inimitabile quanto imitato, creatore di una parola nuova, che è riuscita a far parte della lingua, la *pompierata* – parola alla quale non se ne sa sostituire altra, perché ciò che esprime è nato con essa».

E meno di dieci anni dopo il settimanale milanese diretto da Leone Fortis, «Conversazioni della domenica» (22 settembre 1889), pubblicherà un ricordo di Coppola intitolato *Di un poeta giocoso*, a firma di Anton Giacomo Corrieri, dove si manifesta il rimpianto per lo scomparso giornalista ormai dimenticato dai più:

Morto da soli otto anni – e pure è così grande, così ingiusto, così ingeneroso l'oblio degli amici, e degli ammiratori, di un tempo, che par morto da un secolo. [...] Eppure Luigi Coppola fu famoso nel mondo letterario italiano – e in specie in quello giornalistico – nel periodo di tempo che corse dal 1850 al 1881! [...] oggi i giovani pubblicitari che nel genere umoristico tengono il primato, non dovrebbero dimenticare che prima di loro e de' loro pupazzetti, e prima dei giochetti di parole di che fan tanto uso ed abuso, l'articolo umoristico avea trovato il suo più famoso scrittore nel Coppola – dal cui pseudonimo nacque la parola – tuttora viva nel giornalismo – di *pompierata*.

Dunque, alla luce di quest'ultima commemorazione postuma, di Luigi Coppola si è da tempo persa memoria, mentre del deonimico, derivato dal suo pseudonimo, è rimasta più lunga traccia.¹⁰

Se scorriamo le pagine del *Nòvo dizionario* di Policarpo Petrocchi e andiamo alla voce *Pompierata*, troviamo la seguente definizione: «T.[ermine] lett.[erario] o giornalist.[ico]. Facezia o bisticcio a uso di quelli che faceva uno scrittore del Fanfulla detto *Pompierre*».¹¹ Considerando che Coppola era morto pochi anni prima della pubblicazione del *Dizionario*, senza dubbio si tratta di una attestazione lessicografica importante. E ancora un decennio dopo la stessa voce era registrata sul *Dizionario moderno* di Panzini, intesa però come una parola in lento declino: «*facezia volgare* o *bisticcio*;

¹⁰ Ovviamente non va confuso il *pompierismo* con la *pompierata*. Il *pompierismo*, inteso come «predilizione per un'arte vacuamente esteriore e a effetto» (GDLI, s. v. *pompierismo*) con connotazione spregiativa, e le sue varianti (*pompieresco*, *pompieristicamente*, *pompieristico*), erano tutti termini derivati dal francese *pompe*, «erroneamente o scherzosamente accostato a *pompier*, con allusione agli elmi con cui erano solitamente rappresentati i loro classici personaggi» (*ibid.*, s.v. *pompierre*). Anche se gli anni di diffusione del termine francese (ultimo decennio del XIX secolo) sono molto prossimi a quelli della produzione giornalistica di Coppola sul «Fanfulla», l'uso della parola *pompierata* non determinò mai confusione di significati, e anche il termine *pompierismo* (v. oltre) utilizzato qualche volta da Coppola come possibile 'predilizione' per l'arte di plasmare freddurismi non comportava equivocità.

¹¹ Cfr. POLICARPO PETROCCHI, *Nòvo dizionario universale della lingua italiana*, Milano, Treves 1887-1891, 2 voll.

dal pseudonimo il *Pompriere* di uno dei collaboratori del *Fanfulla* antico (quando si stampava a Firenze). Voce effimera del gergo dei giornali.¹² Di fatto, la parola persiste nei dizionari successivi e pertanto la troviamo ancora viva nella settima edizione dello Zingarelli, che, alla voce *pompriere*, riproponeva identica la definizione già presente nella seconda edizione del 1922: «pseudonimo di L. Coppola, scrittore umoristico del *Fanfulla* che prediligeva le freddure o motti di spirito a polisenso. // -ata, Facezia, Freddura, Motto spiritoso, come quelli del *Pompriere*».¹³ Anche il *DEI* riporta la parola *pompierata*: «XIX sec.; facezia, bisticcio; da *il Pompriere*, pseudonimo di L. Coppola, scrittore umoristico del *Fanfulla*».¹⁴ Infine è registrata sul *GDLI*, attestata come 'freddura' (con una testimonianza di Benedetto Croce).¹⁵ Da tutto ciò si deduce che il termine *pompierata* ebbe un'immediata diffusione in Italia. Fu lo stesso Coppola a declinarlo frequentemente nei suoi articoli sul «*Fanfulla*», ma quasi contemporaneamente lo ritroviamo in numerosi altri luoghi letterari e giornalistici.¹⁶

¹² Cfr. ALFREDO PANZINI, *Dizionario Moderno*, Milano, Hoepli 1905. Affermava Bruno Migliorini che «dimenticato il giornalista Luigi Coppola, collaboratore del *Fanfulla* e il suo pseudonimo di *Pompriere*, si scordano anche le *pompierate* "giochi di parole"» (BRUNO MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1983⁶, p. 721, n. 2). È curioso però notare come il linguista, nel suo celebre libro *Dal nome proprio al nome comune* (1927), faccia un rapido cenno al termine *pompierata* includendolo in un breve elenco di altri deonimici (*daltonismo*, *masochismo*, *byroniano*, *manzonismo*, ecc.) con questa premessa: «Non hanno bisogno di chiarimento termini come...». Pertanto, il fatto di non dare alcuna spiegazione dell'etimo *pompierata* implicava per Migliorini che in quegli anni il lettore avesse piena conoscenza del medesimo; cfr. ID., *Dal nome proprio al nome comune*, ristampa fotostatica dell'edizione del 1927 con un Supplemento, Firenze, Olschki 1968, p. 195.

¹³ Cfr. *Vocabolario della lingua italiana*, compilato da NICOLA ZINGARELLI, Bologna, Zanichelli 1958⁷. Sul *Dizionario di esotismi* alla voce *Calembour* si legge tra le altre cose: «La voce italiana esattamente corrispondente a *Calembour*, è *Bisticcio*. Sessant'anni fa si disse anche *Pompierata* (dallo pseudonimo "Il pompriere" con cui Luigi Coppola firmava sul *Fanfulla* i suoi bisticci)» (ANTONIO JACONO, *Dizionario di esotismi*, Firenze, Marzocco 1922).

¹⁴ CARLO BATTISTI, GIOVANNI ALESSIO, *Dizionario etimologico italiano* [DEI], Firenze, Barbèra 1950-1957, 5 voll.

¹⁵ «Luigi Coppola, autore di strenne e di un volumetto di versi *Il liuto*, e che poi fu giornalista del *Fanfulla*, col pseudonimo il *Pompriere*, e diè vita per qualche tempo alla parola *pompierata* (freddura)» (BENEDETTO CROCE, *Nuove curiosità storiche*, Napoli, Ricciardi 1922, p. 188).

¹⁶ Sulla «*Gazzetta Letteraria*» (9-16 marzo 1878) si può leggere un breve articolo, intitolato *Una pompierata politica*, sopra un componimento poetico scritto da anonimo nel 1847, in onore di Carlo Alberto, di cui venivano ricordati due curiosi versi («Casto Re, mite Padre, invito Duce,/ Carlo è speme d'Italia e del Po luce»: Castore/Polluce). Il termine *pompierata* era frequentemente usato da Cesare Lombroso nei suoi saggi di antropologia criminale (*L'uomo delinquente*, 1884³; *Pazzi e anormali*, 1886; *Tre tribuni studiati da un alienista*, 1887; *L'uomo di genio*, 1888); tanto frequentemente che Angiolo Filippi in un articolo apparso sul giornale di scienze mediche «Lo Sperimentale» (dicembre 1885) può permettersi la battuta: «Ecco le solite esagerazioni!... le solite freddure!... le solite *pompierate*, direbbe il mi' amico Cesarino Lombroso!». E altrettanto scriveva Giuseppe Morando sulla «*Rassegna Nazionale*» (vol. LXVIII, anno XIV, nov.-dic. 1892): «Ma non per nulla il Lombroso ha fatto solenne divorzio dalla filosofia, e saremmo ingenui all'eccesso se dessimo importanza a tutte

Coppola pubblicò sul «Fanfulla», in due puntate (9 e 16 giugno 1875), un *Manuale del Pompieri* in cui, tra le altre cose, asseriva:

È un fatto provato dalle più recenti statistiche che il numero dei cretini in Italia è aumentato del 32,6 per mille, dacché io ho l'onore di scrivere nelle colonne del *Fanfulla*. Cotesto splendido risultato non è tanto dovuto alla debole iniziativa da me presa, di far riviver in questa classica terra il culto della *freddura*, quanto allo spontaneo ed universale entusiasmo col quale vengono accolti i miei sforzi, da un capo all'altro della penisola. «Siamo *pompieri* oggi per essere idioti domani» fu il grido di guerra con cui Italia rispose alla prima *pompierata*. [...] Ecco perché, o signori, io credo che una più ampia diffusione del *pompierismo* in Italia sia potentemente reclamata dal progresso della civiltà, e dallo incremento della prosperità nazionale.¹⁷ (FAN: 09.06.1875)

Seguivano alcune 'lezioni', tra cui la prima, *Dell'origine della pompierata, e sua cultura nei tempi antichi*, in cui sosteneva che «la *Pompierata* è vecchia quanto il mondo, anzi più vecchia ancora, poiché il caos altro non fu che un immenso bisticcio della natura. [...] Non mi occorrono altri esempi per provare che la *pompierata* è di origine divina, e che i nostri primi padri la coltivarono con amore». Coppola può così creare degli originali calembour *biblico-onimici*: «Adamo, questa è tua moglie, *E... va!*»; «Cam grida atterrito: Papà è morto. – E la gente risponde: – *No... è ubbriaco*»; «Cam porta le mani al viso, e se lo copre per la vergogna; e il popolo commosso esclama: – *Cam-a-le-onte* del padre suo»; «Salomone dà prova della sua dottrina e del suo giudizio, e il popolino intontito va ripetendo con rispetto: – Che talento: quanto *Sa-l'-omone!*». Per poi, sul finale, citare il più celebre calembour evangelico: *Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam*.

Dunque da *Pompieri* abbiamo *pompierata*. Non è comunque la prima volta che dal nome di un 'creatore' di calembour si declini un termine de-onimico. In Francia, ad esempio, nel XVII secolo, Pierre Montmaur ebbe l'onore di vedere il proprio nome perpetrato nel *Dictionnaire étymologique* del Ménage, sotto la forma di *montmorisme*, neologismo che indicava, per l'appunto, il 'gioco di parole'.¹⁸

le sue (usiamo una parola che gli è prediletta) *pompierate*» (*Sulla libertà di un nuovo libro filosofico*, fasc. I, 1° nov. 1892, p. 41).

¹⁷ Questo giudizio ironico che riconosce nel freddurismo una forma di 'stupidità sociale' trova conforto nel brano del «Conciliatore» citato qui alla n. 22.

¹⁸ «MONTMORISME. Nous appelions ainsi, il n'y a pas long-temps, ces rencontres qui ne consistent que dans un jeu de paroles [...]. Et nous les appelions de la sorte, à cause de Pierre Montmaur, Professeur du Roy dans la Langue Grecque, qui affectoit ces jeux de paroles» (*Dictionnaire étymologique de la langue françoise par M. Ménage*; citiamo dalla *Nouvelle édition revue & augmentée par L'Auteur*, Paris, Anisson 1694). Cfr. SCARLATTI, *Et ab hic et ab hoc*, cit., p. 165.

Americo Scarlatti ricorda anche un altro caso, italiano questa volta, e riferito da Ferdinando Martini, che, in una nota all'*Epistolario* di Giuseppe Giusti da lui curato, nomina Carlo Reishammer: «fiorentino, persona notissima nella sua città come gran facitore di que' giochi di parole che allora in Toscana si chiamarono da lui *carlinate* e in tutta Italia più tardi *pompierate* dal pseudonimo di Luigi Coppola (*Il Pompiero*), il quale di quelle freddure empiva colonne del *Fanfulla* ogni giorno».¹⁹ Non siamo riusciti a trovare traccia, a prescindere da questa memoria del Martini, di altre attestazioni dell'abilità verbale dell'architetto Reishammer.²⁰

A dire il vero, anche il termine calembour viene fatto risalire, secondo una discussa etimologia, ad un nome proprio, quello del conte di Kahlenberg, ambasciatore tedesco in Francia alla corte di Luigi XV, il quale, avendo scarsa competenza nella lingua francese, infarciva i suoi discorsi di clamorosi involontari strafalcioni. Etimologia, come detto, incerta;²¹ la parola, all'inizio del XIX secolo, risulta già molto diffusa in Italia,²² con numerose varianti grafiche: *calambour*, *calambourg*, *calambur*, *calembourg*, *calembur*, *calemburgo*, *calamburi*, *calemburghi*, *calemburi*, *calamburista*, *calembourista*, *calemburista*.²³

¹⁹ *Epistolario edito e inedito di Giuseppe Giusti, raccolto, ordinato e annotato da Ferdinando Martini*, Firenze, Le Monnier 1904, 2 voll., pp. 287-288, vol. II. Cfr. SCARLATTI, *Et ab hic et ab hoc*, cit., p. 168.

²⁰ Al contrario del deonimico francese, non è rimasta traccia nei nostri dizionari di queste 'carlinate', se si esclude la tardiva e un po' sorprendente registrazione del termine sul *GDLI*, nel *Supplemento 2009* (con la sola attestazione del Martini).

²¹ Altra ipotesi è quella che mette in relazione la parola con *Der Pfaffe vom Kalenberg* (*Il Prete di Kalenberg*), titolo di un libro (attribuito al viennese Philipp Frankfurth, sec. XIV-XV), che raccoglieva le facezie e gli scherzi di un furbo prete, vissuto nella seconda metà del Trecento a Kahlenbergdorf presso Vienna. A queste presunte etimologie se ne affiancavano anche altre. Ad esempio, sul «Giornale degli eruditi e curiosi» del 4 agosto 1883, oltre all'ipotesi di derivazione dal nome del conte di Kalenberg, venivano illustrate differenti origini del termine: «Ho letto altre volte che Dupin, Viennet ed altri vollero questa parola derivata da *bella*, grecizzata in *calè*, e da *bourde*»; e lo stesso redattore esponeva anche un'altra etimologia derivata dal cognome di un «tal Calembourg, farmacista, [che] dimorava al principio del secolo scorso, nella via Sant'Antonio [a Parigi] e come raccoglieva molta gente nella sua bottega e vi giocava continuamente sulle parole, i suoi scherzi si dissero *calembours*». Curiosa anche l'ulteriore ipotesi (che suona più come una freddura che come una paraetimologia) ricordata da Paolo Monelli: «Se ne è cercata l'etimologia anche nel connubio delle due parole italiane *calamaio* e *burlare*» (PAOLO MONELLI, *Barbaro dominio*, Milano, Hoepli 1957³, pp. 55-56, s.v. *Calembour*).

²² Una delle più antiche testimonianze è quella che si legge sul «Conciliatore» del 6 settembre 1818, in una lettera al giornale: «Forse vi verrà detto che siete un vero *Sconciatore*; altri vi chiamerà piuttosto un potentissimo *Conciliatore del sonno*: ma voi, se badate a me, ingoiatevi pure tacitamente questa bella sentenza in *calambourg* [...] I giochetti di parole sono un ridicolo sforzo d'ingegno che gli uomini sciocchi fanno per i più sciocchi di loro». È importante specificare che negli stessi anni è possibile trovare numerose testimonianze scritte del termine *calembourg*, ma semplicemente riferito ad un tipo di legno odoroso (*legno di calamburgo/calembourg/calemboux*), ricavato da una pianta proveniente dalla Cina.

²³ Sul «Fanfulla» era apparso un articolo, firmato *Baciccìa*, intitolato *La calamburomania*. Si tratta di un lungo dialogo tra il redattore e un suo amico, incontrato per strada, che coinvolge il giornalista

Rileggendo i vari scritti di Coppola pubblicati prima della sua collaborazione al «Fanfulla» – dalle poesie alle farse e ai numerosi articoli apparsi sui vari giornali italiani –, ci accorgiamo subito che lo stile del *Pompiere* è assolutamente originale: è come se nel giornalista si fosse sbloccato un meccanismo comico trattenuto fino ad allora, ma pronto a scattare come una molla. Il freddurismo e i giochi di parole sono esclusivi della sua anima di *Pompiere* e, via via acuiti, specializzati e replicati. La conferma è data anche da un preciso fatto. Coppola sul «Fanfulla», nei primi anni, firmava anche altri articoli di critica teatrale utilizzando il suo storico pseudonimo *Ypsilon*; articoli che si alternavano con quelli firmati come *Pompiere*.²⁴ Ebbene, quando l'articolo era a firma di *Ypsilon* il tono, per quanto sempre scherzoso, solo di rado fa risaltare una predisposizione ai giochi di parole, che caratterizzeranno l'altro suo eteronimo.²⁵ È come se, una volta trovata questa nuova dimensione umoristica, Coppola si crei un proprio marchio di fabbrica e lo imponga quale segno originale della propria scrittura; marchio che darà origine al riconosciuto deonimico. È pur vero che in alcuni articoli firmati *Ypsilon* emergano ogni tanto interessanti neologismi («offenbachizzanti», FAN: 28.03.1871; «donizetticidio», FAN: 15.05.1871), alcuni giochi di parole onimici («Esther»/«esterismo», FAN: 06.06.1871; «la signora 3B (leggi Trebbi)», FAN: 26.02.1872), non senza qualche freddura («Alessandro il grande, re dei macedoni [...] il quale gli ha insegnato a fare le macedonia!», FAN: 01.02.1871). Dal giugno del 1873 fino all'ultimo dei suoi articoli, del 31 ottobre 1881, Coppola firmerà i suoi interventi sempre e solo con lo pseudonimo di *Pompiere*.

Ciò che caratterizza i giochi verbali del *Pompiere* è il costante e continuo riferimento ai nomi propri, che vengono puntualmente da lui utilizzati per creare originali giochi di parole, pungenti paronomasie, vertiginosi freddurismi. Le due rubriche del «Fanfulla» su cui apparivano i suoi interventi, *Fra le quinte* e *Prime rappresentazioni*,²⁶ erano indirizzate alla critica teatrale,

in una lunga disputa etimologica su varie parole. Conta segnalare che l'amico alla fine esclamerà: «Ah! Non importa! Il *calembour* prima e poi il resto. Pel *calembour* dò la vita. O *calembour* o morte è il motto della mia bandiera» (FAN: 18.10.1871).

²⁴ Il duplice uso di pseudonimi da parte di Coppola trova conferma nel saggio di Bernardini, che contiene un lungo elenco di pseudonimi usati dai giornalisti italiani, nel quale vengono citati anche i principali redattori del «Fanfulla», compreso Coppola; cfr. BERNARDINI, *Guida della stampa periodica italiana*, cit., pp. 235-246.

²⁵ Coppola stesso, sotto le vesti di *Pompiere*, faceva spesso delle chiare allusioni al suo alter ego giornalistico: «il mio fratello di latte *Ypsilon*» (FAN: 11.01.1871); «*Ypsilon*, che è quasi un altro me stesso» (FAN: 27.01.1871). E altrettanto fa, sotto le vesti di *Ypsilon*, quando dice: «mio fratello il *Pompiere*» (FAN: 15.04.1871).

²⁶ Probabilmente la scelta dello pseudonimo – tutti i giornalisti del «Fanfulla» firmavano con uno pseudonimo – fu determinata dal contesto del suo primo articolo sul «Fanfulla» stesso (24 ottobre

principalmente legata alle rappresentazioni melodrammatiche e ai balletti, pertanto il giornalista aveva modo di scherzare con i nomi degli interpreti (cantanti, direttori d'orchestra, coreografi e ballerine), ma anche con i titoli delle opere, i nomi dei loro autori e dei personaggi delle opere stesse, in un florilegio onomastico che permetteva una serie illimitata di combinazioni. Questa sua precisa scelta umoristica trova conferma anche in alcune affermazioni sparse qua e là nei suoi articoli. Come quando, ad esempio, dopo aver fatto un lungo elenco di cantanti e altri interpreti teatrali, dichiarava che: «dando una guardatina a tutti questi nomi, io non ne trovo uno che si presti gentilmente per una freddura» (FAN: 08.12.1876); o quando constatava che «per me la signora Filippina ha un difetto solo... quello di avere un nome che non si presta alla *pompierata*, anche a storpiarlo»²⁷ (FAN: 29.12.1876). La sua attenzione è dunque indirizzata soprattutto alla ricerca di freddure onimiche.

Le 'strategie' umoristiche incentrate sui nomi propri attuate da Coppola/*Pompieri* sono molteplici: in alcuni casi semplici giochi di parole basati su omografie o paronomasie, altre volte la formazione di calembour che rispettano perfettamente l'omofonia, infine associazioni d'idee, tautologie e allitterazioni. A volte la paronomasia è spinta al limite del parossismo, come accade, ad esempio con la celebre Adelina Patti, interprete della *Traviata* al teatro Apollo di Roma, il cui cognome sarà oggetto di molteplici giochi di parole (*anti-pattico*, *com-patti*, *pattina*, *patteggiando*),²⁸ per terminare con un rimando classico: «E Jacovacci [l'impresario dell'Apollo] che vede scorrere l'oro nella cassetta, grida con entusiasmo: – Ecco il Pattolo, signori, ecco il fiume dove è stata battezzata la Patti!» (FAN: 17.02.1878).²⁹ Coppola eccede anche nei riguardi del celebre pianista ungherese Henry Ketten (che si era esibito in concerto a Livorno) con tutta una serie di variabili: *Ketten... e pare?*, *Ketten... erezza*, *Ketten... uta*, *Ketten... dini d'acciaio!*, *Ketten... sione*, *Ketten... acità di propositi!* (FAN: 24.08.1875). O ancora quando insiste sul cognome dell'attrice Pia Marchi, citata nell'articolo intitolato *Noterelle romane*, annunciata con questo incipit: «Bella serata, quella della signorina

1870) nella rubrica *Fra le quinte*, rubrica che anticipava l'uscita di opere o dava informazioni su attori e cantanti e sulle loro future occupazioni (mentre l'altra rubrica, *Prime rappresentazioni*, aveva il compito di recensire una specifica opera teatrale). Pertanto la scelta dello pseudonimo è funzionale alla *finzione*: il 'pompieri' è una delle figure che si aggira 'fra le quinte' di un teatro; tanto è vero che altri giornalisti che scrivevano per la stessa rubrica avevano pseudonimi quali: *Il suggeritore*, *Il secchio*, *Il vicepompieri*, *L'usciera*.

²⁷ Si tratta del soprano Filippina Crescimanno.

²⁸ In altra occasione Coppola aveva fatto rimando al cognome Patti, ma questa volta riferendosi alla sorella maggiore di Adelina, il soprano Carlotta Patti: «Patti chiari – e la Patti è chiarissima – ma non per questo io intendo rattapparmi coll'impresario!» (FAN: 24.02.1872).

²⁹ Il Pattolo è un fiume dell'Asia minore, celebrato nel mito classico per le sue sabbie aurifere: una leggenda vuole che sia stato re Mida, bagnandosi nelle sue acque, a rendere il fiume ricco d'oro.

Pia Marchi. È stata la serata più *rimaricabile* della stagione»; per finire con un sonetto a lei dedicato,³⁰ dove, nei versi della chiusa, si insiste sul suo nome: «Di *Marchi* hai il nome, e questo nome appunto/ Dice il tuo merito! – Quando in scena sei/ Da maestra tu giochi, e *marchi* un punto» (FAN: 13.12.1874). Altrettanto accade per la cantante Annetina Tancioni: «Se dal mattino si conosce il buon giorno – la signora Annetina fra un par d’annetti si annetterà tutti gli applausi dello Stivale» (FAN: 15.02.1873). Ma Coppola può permettersi identico gioco verbale con il proprio pseudonimo: «Che volete? Quando un *Pompiere* ha studiato la storia di Pompeo, di Numa Pompilio e di Madama Pompadour non è obbligato a far pompa di altre cognizioni» (FAN: 22.05.1873).

Si potrebbe sostenere, a questo punto, che l’uso parossistico di un linguaggio fatto di doppi sensi e l’abuso di freddurismi praticati compulsivamente (quella pratica della freddura che, abbiamo visto, Savinio definiva ‘violenta’) possano essere i segnali di una particolare forma di affezione psichica.³¹ Se questa diagnosi si possa applicare al *Pompiere* non possiamo affermarlo con certezza, ma di certo il giornalista, in molte sue cronache, è preso spesso da una *febbre* del doppio senso onimico, da una frenesia verbale che lo conduce quasi ad una sfida con se stesso per riuscire ad ‘infilare’ quante più freddure e paronomasie possibili. Un esempio eclatante è quello che si legge nell’articolo intitolato *Il manifesto dell’Apollo* (FAN: 12.12.1878):

Elenco degli artisti:

Prime donne: – signora Singer: – macchine da cucire perfezionate, vedi la quarta pagina dei giornali. Signora Bernau: – proveniente da Berna, – col suo bravo bernoccolo musicale. Signora De Vere: – Da vero?... mi farò do... vere di andarla a vedere. Signora Tremelli, contralto: – dirò forse una sciocchezza, ma una Tremelli cantante vale più di *tre... mille* lire contanti.

Primi tenori: – Roberto Stagno: – polmoni di bronzo – voce d’argento – quartali in oro. Filippi – Bresciani: – To’! – e come fanno a trovarsi insieme padre Bresciani e Filippi? Scherzi di Jacovacci.

Primi baritoni: – Augusto Medica... le piaghe degli spettacoli e le trachee della compagnia. Stupendo! Signor Sante Caldani-Athos: – *ora pro nobis!*

Primi bassi: – Signor Dondi – *don-di... don-di...* la voce di questo signore dev’essere un campanello ci scommetto.

³⁰ La vena poetica di Coppola ritorna spesso, in forma umoristica, anche nei suoi articoli-recensione, con brevi componimenti in versi che esaltano o criticano gli autori e gli interpreti dell’opera a cui ha assistito.

³¹ Savinio osservava che «la freddura non va presa alla leggera: essa nasconde uno dei più curiosi misteri della psiche» (SAVINIO, *Ascolto il tuo cuore, città*, cit., p. 216).

E ancora, in una recensione del *Don Carlos* di Verdi, sempre all'Apollo, non può trattarsi di freddure o calembour che toccano tutti gli interpreti: il tenore Enrico Barbaricini («Barbaricini la fa in barba a più di un rivale»); il mezzo soprano Giulia Novelli, che interpreta il ruolo di Eboli («I miei deboli complimenti, signora Eboli, e auguriamoci sempre applausi *novelli*»); il basso Enrico Cherubini («il pubblico ha fatto a Cherubini un'accoglienza da angelo»); il baritono Gustavo Moriani («Dopo la schioppettata, una mitragliata di applausi... e Moriani muore contento»); e perfino l'orchestra («trovo soltanto che in qualche punto gli ottoni fanno un tantino i prepotenti e i soverchiatori... Forse per imitare Bismarck, che è un *Ottone* anche lui»).³² Infine, due esempi di parossismo verbale sopra il titolo d'un'opera. La *Norma* di Bellini: «La *Norma*, come sapete, è la musica dei Travet, conciossiacché sieno essi che scrivono sempre: a *norma* dei regolamenti, a *norma* delle leggi in vigore, a *norma* delle disposizioni contenute nella circolare, ecc.»; e più oltre: «E a *norma* delle previsioni, *Norma* ebbe un successo mirabolante...» (FAN: 03.12.1880).³³ La *Fanciulla di Perth*: «quattro *Pert...* iche, molti *Pert...* ichini, e un *Pert...* ugio [...] tu mi hai *Pert...*urbato! [...] nel sentire l'a... *Pert...* ura. [...] non faccia il *Pert...* inace!» (FAN: 09.03.1877).

Un interessante caso di insistenza di paronomasie e calembour, rivolti al titolo di un'opera, è quello legato al nome di Lorelei. Nell'inverno del 1877 a Roma veniva rappresentato il balletto *Lore-ley* del coreografo francese Hippolyte Monplaisir, ispirato alla mitica 'sirena' del Reno. Nel segnalare la prossima esecuzione nella capitale, Coppola la fa oggetto immediatamente di un calembour: «Monplaisir gli ha dato un nome tedesco: *Lore-ley*. Cioè sembra tedesco, ma è italiano. Infatti, lettore, dica l'...*ore...* lei... – Sono le cinque e mezzo. – Avete visto? Abbiamo parlato italiano tutti e due» (FAN: 15.12.1877). Raddoppiando lo scherzo qualche tempo dopo, sempre in riferimento all'opera di Monplaisir: «– Scusa domando, lettore, ha visto *Lore-ley*? – L'ho viste in questo momento, sono le undici e mezzo. – No, per carità, non ripetiamo la solita freddura...». E nonostante questa autocensura, non può esimersi poco più avanti dal ribadire ancora: «posso dirvi che *lor-e-lei* sono di parer contrario» (FAN: 03.01.1878).³⁴ Ad

³² E sul nome di Bismarck il *Pompiero* aveva giocato altre volte. Una prima volta quando crea l'antonomasia riferita al celebre cantante Gaetano Fraschini: «Un evviva [...] al Bismarck dei tenori» (FAN: 31.10.1870). Un'altra sfruttando il cognome del compositore Filippo Marchetti: «Anche alla Fenice di Venezia il suo *Ruy Blas* ha avuto un successo piramidale, che io chiamerei *Bis-market-tiano!*» (FAN: 12.02.1871).

³³ «La *Norma* è un'opera esemplare, ma noiosa. Chi sa? Il giudizio è forse nel suo titolo» (SAVINIO, *Scatola sonora*, cit., p. 93).

³⁴ E, sempre nello stesso articolo, non può mancare la facile manipolazione del cognome dell'autore del balletto: «Il povero Monplaisir, buon'anima sua, che ne ha fatti tanti dei belli-balli, con questa sua

un anno dal balletto di Monplaisir veniva rappresentata, sempre a Roma, la nuova opera di Stanislao Falchi,³⁵ *Lorbelia* (1878), ispirata questa volta ad una antica leggenda fiamminga. Il nome del personaggio femminile, troppo simile a quello della protagonista del balletto, induceva il giornalista all'ennesimo gioco di parole: «*Lorbelia*, per chi non lo sapesse, è la sorella cugina di *Lorelei*, e tutte e due erano figliole di *Lor-e-lui!*» (FAN: 06.12.1878). E anche qui l'articolo non può concludersi senza la ripetuta freddura: «Il marito, dopo il terz'atto dell'opera, domanda alla sua metà: – Dimmi l'...ore... Lia.... – Undici e un quarto... – Arcipreti! Andiamo a casa!» (*ibid.*). Può essere interessante notare come, una ventina di anni dopo, Antonio Fogazzaro, nel quinto capitolo (*Numina, non nomina*) di *Piccolo mondo moderno* (1901), si lascia andare ad una personale *pompierata* riferita alla fiabesca fanciulla del Reno. Nel capitolo si racconta di una serata/conferenza in una villa, organizzata dal padrone di casa (Carlo Desalle), dove sono mostrate una serie di immagini, proiettate con la lanterna magica, tra le quali alcune ispirate alla leggenda di Lorelei, ma anche allusive a diverse affascinanti signore presenti in sala. Pertanto, alla fine della serata, due maliziosi personaggi, osservando le invitate presenti alla festa, non possono esimersi dal calembour:

Si faceva un gran chiasso intorno a Carlino e intorno alle più sicure delle presunte fate. *Ab Lorelei/Rapir vorrei!* Mormorò a Gonelli il cupido Bessanesi, molto ammirando lo scollato della signora tedesca. [...] «Sì, *lor e Lei – Rapir vorrei!*» rispose il pittore, pronto.³⁶

Per la nostra indagine abbiamo operato uno spoglio del «Fanfulla», relativo al periodo della collaborazione di Luigi Coppola al giornale, riuscendo così a schedare 280 articoli, firmati con entrambi i suoi pseudonimi, nell'arco di dieci anni. La ricerca ha prodotto una mole di freddure, calembour, paronomasie onimiche talmente vasta e variegata da non poter essere esposta, per motivi di spazio, in tutta la sua completezza. Tenteremo, quindi, di darne una sintesi il più possibile esaustiva, cercando di selezionare gli esempi più interessanti e curiosi.

Lore-ley avrà fatto *son plaisir, ton plaisir, leur plaisir, votre plaisir*, ma *mon plaisir* non lo ha fatto davvero!». E poco oltre, ironizzando sul nome di uno degli interpreti, il ballerino Grassi, dirà: «il ballerino Grassi è un ballerino Magro – scherzi del battesimo – ma ha due gambe d'acciaio».

³⁵ E anche qui non può evitare la freddura: «trattandosi di Falchi, farò una rivista a volo d'uccello» (FAN: 06.12.1878).

³⁶ ANTONIO FOGAZZARO, *Piccolo mondo moderno*, introd. di D. Marcheschi, a c. di R. Randaccio, Venezia, Marsilio 2011, p. 288.

In un articolo in cui presentava varie opere in allestimento nei teatri romani, parlando dell'interprete dell'*Africana*, la cantante Alice Urban, Coppola ne approfitta per giocare con i cognomi di due interpreti:

Alice Urban. Con un *petit nom* così gustoso dev'essere una prima donna squisita; ma la poverina si trova per combinazione situata fra un tenore *Sani* e un baritono *Storti*... Per fortuna il maestro concertatore è Mariani... E al tocco della sua magica bacchetta gli *Storti* diventano *Sani*. (FAN: 05.05.1872)

Ma sul nome del soprano Urban, Alice, avrà modo di ritornare otto anni dopo recensendo la rappresentazione dell'opera *Saffo* di Giovanni Pacini, di cui la cantante era interprete:

Alice è il nome di battesimo della signora Urban [...]. Io ho sentito in mia gioventù la *Saffo* accomodata in cento modi diversi, ma una *Saffo* con salsa di *Alice* fino a ieri sera non l'aveva provata ancora. E posso assicurarvi che è deliziosa... Veramente però la signora Urban non può dirsi un'*alice* intera, perché è metà pesce e metà prima donna – val quanto dire: è una sirena. [...] ma ieri sera all'Argentina [...] il pubblico [...] dette la stura all'entusiasmo, e gridò tutta la sera: «Viva Alice, fuori Alice!» Pareva di stare in pescheria, [...] ci han fatto gustare un'*alice* che è più squisita di uno storione.³⁷ (FAN: 25.11.1880)

L'onomastica 'parlante' (come quella vista sopra relativa ai cognomi *Storti* e *Sani*) garantiva a Coppola la certezza di una prevedibile pompierata, e l'occasione, quando si presentava, non poteva essere persa. Come nel caso del pianista Giuseppe Stancampiano: «il maestro Stancampiano potrà *stancare* il piano, ma non stanca quelli che stanno a sentirlo» (FAN: 21.10.1878); oppure quando gli si presentano alcuni interpreti dai cognomi legati ad un etimo ornitologico: «La signora Galletti, che non viene più a Roma a fare l'Amneris, andrà, invece, a Firenze a fare la *Favorita*. Insieme alla Galletti si dicono scritturati il tenore *Capponi*, il baritono *Colombi*, il contralto *Polli* e la prima donna *Passerini*... E la Pergola diventa un pollaio...» (FAN: 19.12.1874).³⁸ E analogamente quando, qualche anno

³⁷ Sempre nello stesso articolo, il *Pompiere* sfrutta ancora le variabili del cognome della cantante: «non si deve abusare della *Urban...ità* dei cantanti»; «la signora Urban, già nota *urbi et orbis*».

³⁸ Anche Savinio, in una recensione teatrale, si permette analogha *boutade*: «Giacinto Gallina non evoca in noi l'idea del commediografo, ma [...] quella del "volatile domestico e femmina del gallo, più piccola del maschio e di piume meno vivaci, e che, oltre alla carne, fornisce le uova tutto l'anno e dà le piume per i piumini"» (SAVINIO, *Palchetti romani*, a c. di A. Tinterri, Milano, Adelphi 1982, p. 180). Questi giochi di parole 'ornitologici' ritornano spesso anche nei film di Totò; ad esempio uno dei protagonisti del film *Destinazione Piovarolo* (1955) si chiama La Quaglia e puntualmente è chiamato La Fagiana, l'Allodola, Lo Merlo; così come in *La cambiale* (1959) la prostituta Lola Capponi è chiamata con il cognome Cappone, Cappona, Gallina, Pollanca e Picciona; cfr. ENZO

dopo, facendo la cronaca dell'esecuzione dell'opera *Ruy Blas*, non può farsi sfuggire una battuta sul tenore Giuseppe Frapolli: «ieri sera ho conosciuto anche Frapolli. È un simpatico giovane, un tenorino grazioso che di primo acchito si è messo in grazia delle signore... *Fra... polli* del teatro Argentina, è stato lui il gallo della Checca. [...] L'impresa ha avuto la mano felice nel cercare un tenore *Fra... polli*, mentre ordinariamente le imprese cercano i loro artisti fra' cani» (FAN: 16.10.1876). Per ripetere ancora una volta il calembour l'anno successivo: «il Frapolli, riconoscente, ha portato all'Apollo la sua voce argentina, e *fra... polli* di Jacovacci ci può cantare anche lui» (FAN: 06.01.1877). E potrebbe stupire che Coppola non abbia approfittato del nome del teatro (Apollo) per caricare ancor più la battuta; ma sul teatronimo aveva già ironizzato, con una terribile freddura: «*Pompierata* finale... Perché il massimo teatro di Roma si chiama Apollo o Tordinona? – Per dinotare che è una trattoria di terz'ordine, in cui le vivande fine non se ne trovano. – Infatti l'insegna vi dice che quella trattoria li: *Ha-pollo e Tordi-non-ha!* Non mi frustate per amor di Dio!»³⁹ (FAN: 24.02.1872).

Tra i nomi parlanti ci sono anche quelli cacofonici, nomi sgradevoli al suono o al significato. Uno di questi è quello della ballerina Elena Cornalba: «Bel nome Cornalba, ma ha un difetto solo; quello di non potersi pronunziare senza dire *corna'l ballo* che forse non se lo merita. Io proporrei [...] di chiamare la ballerina col suo casato, la chiamerei col nome di battesimo: *Elena*. Se è bella, dirò: *la bella Elena*, e nella mia qualità di *Pompieri*, mi getterò per lei anche nell'incendio di Troia. Se non è bella, dirò al mio collega Lelio: Sbrigatela tu con *Elena*, ché io *Me-ne-lao* le mani!» (FAN: 15.12.1877).⁴⁰

Più volte aveva *pompierato* sul cognome del soprano slovacco Teresa Singer e su quello del tenore Roberto Stagno. Complimentandosi con i due cantanti, interpreti di una strepitosa rappresentazione dell'*Aida*, all'Apollo di Roma, dichiara:⁴¹

CAFFARELLI, «Questo nome non mi è nuovo». *Quisquilie e pinzillacchere onomastiche nella lingua del sommo Totò*, Roma, Società Editrice Romana 2016, p. 61.

³⁹ Freddura ironicamente condannata dalla stessa Redazione del giornale, che in nota a fine articolo scriveva: «Assassino!».

⁴⁰ Calembour, quest'ultimo, che ritroviamo ancora in Petrolini, nella macchietta *L'antico romano*: «Dove sono più?... E Menelao! Menelao!... Menelao... le mani!» (ETTORE PETROLINI, *Facezie, autobiografie e memorie*, a c. di G. Antonucci, Roma, Newton Compton 1993, p. 60).

⁴¹ Segnaliamo qui un precedente gioco verbale di Coppola (FAN: 16.02.1872) legato al capolavoro di Verdi. Il giornalista, riferendo di un'entusiasmante rappresentazione alla Scala dell'opera verdiana, esclamerà: «O Aida o morte!», ricalcando ironicamente il celebre motto garibaldino, a ulteriore conferma di un uso ormai corrente dello slogan; cfr. ROBERTO RANDACCIO, *O Roma o morte! Allusioni, citazioni e varianti toponimiche di un celebre slogan politico*, «Rivista Italiana di Onomasti-

L'eroina della sera fu la signora Singer. L'eroe fu Stagno... Ma che *fustagno!* Era seta della più fina, velluto delle prime fabbriche [...]. Notate contraddizione della natura. Fuori teatro, dallo stagno suole venire la malaria... In teatro, dallo Stagno vengono le arie più balsamiche di questo mondo [...]. Ora si spiega perché Ricordi vuole la Singer sempre cucita alla grand'opera di Verdi... Perché la Singer, ad imitazione della macchina che porta il suo nome, è un'artista da cucire trenta rappresentazioni di fila (vedi Parigi, Milano, ecc.) con lo stesso entusiasmo.⁴² (FAN: 27.01.1879)

E ancora, riferendosi al baritono Enrico Fagotti e alla ballerina Franceschina Trombetta,⁴³ può sostenere che grazie a loro: «si potrebbe risparmiare l'orchestra» (FAN: 03.05.1873).

Queste ultime testimonianze di ironia su cognomi parlanti non possono non averci ricordato altri celebri esempi di comicità popolare, come il famoso sketch del 'vagone-letto' con Totò e il suo fedele Mario Castellani, che interpretava l'onorevole Trombetta, e i conseguenti qui pro quo su questo curioso cognome da parte del comico napoletano.⁴⁴ Ma ritorna alla nostra memoria anche una diffusa facezia degli anni Sessanta del secolo scorso, che ironizzava sui cognomi dei nostri politici di allora: Piccoli, Storti e Malfatti.

La carambola verbale per Coppola può persino diventare gioco enigmistico, come quando dà conto dell'opera *Olema la schiava* di Carlo Pedrotti. Un nome simile non poteva non stimolare la fantasia del giornalista:

Lettori, conoscete *Olema?* [...] *Olema* è una principessa saracena, schiava non so di chi; [...]. Però che razza di nome: *Olema?* Anagrammatizzato dà *O male!* – *O mela!* – *O lame!* – e non *O lume!* Signore! I lumi dateli voi al pubblico. (FAN: 05.05.1872)

ca», XXVI (2020), 1, pp. 213-219. Nello stesso articolo Coppola loda il direttore d'orchestra Luigi Mancinelli, e per lui conia un deonimico: «l'orchestra mancinellescamente ordinata».

⁴² Sul cognome del tenore Roberto Stagno, Coppola ritornerà a giocare con insistenza (recensendo una rappresentazione del *Barbiere di Siviglia*): «Nossignore: è un barbiere di quelli all'antica, che hanno per insegna della bottega e fanno la saponata nella catinella di *stagno*. Parlo di stagno metallo, e non del tenore: non facciamo freddure, perché il tenore potrebbe aversene a male»; per poi smentirsi poco dopo: «Da un tenore che si chiama *Stagno* non dovrebbe venir fuori che il canto delle ranocchie... Invece da quello stagno lì si sente cantar l'usignolo...» (FAN: 22.03.1879).

⁴³ Sulla ballerina Trombetta, Coppola aveva già scritto altre due volte. Per il suo esordio: «La mia piccola esordiente [...] si chiama Trombetta... Con quel nome lì si arriva presto alla fama...» (FAN: 26.09.1871); e un mese dopo: «Jacovacci vi darà in compenso una *Trombetta* in carnevale... Che trombetta? quella del giorno del giudizio?... Precisamente: quella che risuscita i morti! Una ballerina semi-esordiente [...]. Si chiama Trombetta, ed è scritturata pel teatro Argentina. Curiosa combinazione: una trombetta argentina...» (FAN: 29.10.1871).

⁴⁴ Cfr. CAFFARELLI, «Questo nome non mi è nuovo»..., cit., pp. 58-59 e 63.

Non solo anagrammi spiritosi, ma anche sciarade. Commentando il dramma di Leopoldo Marengo, *I figli di Aleramo*, scrive:

Aleramo è un brav'uomo che passa il suo tempo a fare dei figli e delle sciarade sul suo nome di battesimo... Per esempio, questa: Col mio *primier* l'uccello / Vola sul mio *secondo*; / *L'intier* non vi nascondo, / Perché *Ale-ramo* egli è... //.⁴⁵ (FAN: 06.01.1875)

Ritorna il già visto uso ossessivo dell'allitterazione ricondotta al limite del tautogramma, come quella nei riguardi del tenore Luigi Bolis: «il tenore Bolis ha un cognome latino che può significare, o *bolide*, o *bollito*, o *bollino* da lettera» (FAN: 13.08.1871); del pianista Carlo Ducci: «– Ducci... – Dicci... – Dacci un altro concerto. Che doccia d'acqua fredda!» (FAN: 24.11.1875);⁴⁶ dell'opera *Ero e Leandro*: «– Eri all'*Ero*? – Era. – E che era è? – Era volgare...» (FAN: 19.02.1880).⁴⁷ Ed infine il cambio di consonante, nel caso della giovane attrice francese M.lle Louvenard, che in teatro sosteneva un 'premier rôle de grande coquette': «Ecco un nome che dà bene a sperare, ma quanto sarebbe più interessante, se, cambiando la *v* in *r*, dicesse invece: *Lou-renard*. Il lupo e la volpe – l'astuzia dell'una e la fame dell'altro – i due requisiti della *coquetterie*. E che bella sciarada si potrebbe cavarne!» (FAN: 10.09.1871).

Il *Pompierre* non ha limiti espressivi e può benissimo costruire intelligenti calembour onimici perfino in latino. Addirittura due in uno stesso articolo. Il primo rivolto al noto soprano Teresa Stolzova (in arte Stolz): «*Risus abundat in ore Stolzorum*». Il secondo riferito (attraverso un ipotetico dialogo tra il giornalista e un suo amico) al soprano Marie-Gabrielle Krauss: «– E la Krauss ti piace? – Certo: ma scommetto che piace più a te... – Per qual motivo, se è lecito?... – Perché *odie mihi, Krauss tibi!*» (FAN: 28.01.1874). Recensendo l'opera *Dolores* di Salvatore Auteri,⁴⁸ si inventa un aneddoto in cui racconta

⁴⁵ Le sciarade onomastiche facevano parte anche del repertorio comico di Petrolini; alcune di esse sono ricordate nel suo libro *Ti à piaciato?* (1915): «*Donna* il primiero/ *Rumma* il secondo/ *Cessella* l'intero»; «*Pasqua* il primiero/ *Riello* il secondo/ *Delizia* l'intero» – (Elvira Donnarumma era una celebre sciantosa del tempo e Gennaro Pasquariello un brillante macchietista); cfr. PETROLINI, *Facezie, autobiografie e memorie*, cit., p. 34.

⁴⁶ Come non vedere in questi esempi le *carambole* di Achille Campanile: «Parola di Cora, signora Dinorah: sinora di Nora s'ignora se ignora "Signora"»; «Licio, lascia l'ascia liscia all'uscio liscio» (ACHILLE CAMPANILE, *Tragedie in due battute*, Milano, Rizzoli 1989, pp. 71 e 113). Ma ci viene in mente anche la gag «Dica, duca! Duca, dica!» di Totò in *Totò, lascia o raddoppia?* (1956).

⁴⁷ E poco prima aveva scherzato anche sul nome dell'altro personaggio: «Si sente nell'aria un profumo di applausi che ti consola il naso: sono i fiori dell'*o...* *leandro* che olezzano sul palcoscenico».

⁴⁸ Ma anche sull'opera *Dolores* aveva giocato con il titolo: «*Dolores...* il nome non è allegro... e mi fa ricordare delle parole di Dio alla prima donna: Tu partorirai con gran *dolores*» (FAN: 22.12.1875); dove, oltre al gioco di parole sul titolo/nome, si aggiunge il doppio senso di 'prima donna' (Eva) e 'prima donna' (l'interprete dell'opera). E infatti, prosegue Coppola: «La signora Galletti ha fatto

come l'autore del melodramma si fosse rivolto ad una 'sonnambula' per avere «una profezia sul successo dell'opera e la sonnambula gli rispondeva in latino: *Aut... eris, Aut... non eris!* (o sarà o non sarà!). E il maestro rimase lì come un *merlo*» (FAN: 15.11.1880). E non tralascia neanche locuzioni latine divenute proverbiali; come quella riferita all'ex sindaco di Napoli, il barone Rodrigo Nolli, cognome che gli permette di trasformare la nota frase evangelica: «*Nolli me tangere!*» (FAN: 08.06.1872);⁴⁹ oppure quando, parlando del successo ottenuto dal giovane soprano Maria Van, può sfruttare il celebre motto di Cesare per riferirlo, in un 'dispaccio [telegrafico] abbreviato': «*Prima donna Van-Ven-Vin*» (FAN: 20.09.1880).⁵⁰ Ma si spinge anche al greco liturgico quando asserisce che la *Valkirie* dovrebbe essere la moglie del sacerdote, perché *va al kirie... eleison*» (FAN: 14.03.1873).

Che i giochi di parole in latino piacessero a Coppola è confermato anche dal fatto che, sempre sul «Fanfulla», ebbe modo di recensire un curioso libretto appena dato alle stampe, *Bisticci classici* (Roma, Sinimberghi 1880), scritto da Vincenzo Trambusti, che in 46 paginette offriva un repertorio vastissimo di giochi di parole tratti dalla classicità latina.⁵¹ Ovviamente, con un cognome simile, Coppola non poteva perdere l'occasione per dare al suo articolo un titolo ambiguo, *Bisticci e trambusti!*, e per dare sfogo a qualche pompierata legata all'onomastica latina: «[il libro di Trambusti] ci prova chiaro come la luce elettrica, che le *pompierate* sono più vecchie di Noè, e che Omero,⁵² Virgilio, Marziale, [...] Senofonte, Adamo, Gesù Cristo [...] furono altrettanti *pompieri* dei loro tempi, e che lo stesso Mecenate, invitando alla sua tavola, la sera dopo il teatro, il poeta Ovidio, commetteva una *pompierata* dicendogli: – Con *Me-cenate* stasera!» (FAN: 10.06.1880).

Gli esempi sarebbero davvero tanti. Ne mostriamo alcuni in rapida carrellata, senza soffermarci sul contesto che ha determinato il gioco verbale, ma solo riferendoci al nome proprio che è all'origine del calembour:

della *Dolores* una sua seconda *Favorita*... Ciò prova che la *Dolores* non dev'essere un parto doloroso... [...] Tutt'al più sarà un parto *A... uterino*» (con freddura finale riferita al compositore Auteri).

⁴⁹ Altra freddura su base evangelica è quella riguardante il soprano Isabella Galletti Gianoli: «*Pria* che il gallo... cioè no, *pria* che la Galletti avrà cantato tre volte...» (FAN: 30.01.1876).

⁵⁰ Nella recensione della *Princesse de Trébisonde*, riconosce l'efficacia dell'opera buffa di Offenbach: «*si ride* – *si ride* – dalla prima all'ultima scena, e si esce dal teatro col core contento, e con tanti *calembours* in tasca da arricchire tutti i *pompieri* delle quattro parti del mondo»; per riservare, poi, all'amico Francesco Flores D'Arcais (giurista, ma anche compositore musicale, nonché importante critico teatrale), una frase in latino: *D'Arcais, ignosce illis, quia nesciunt quid calambouriscunt!* (FAN: 15.04.1871, l'articolo è firmato *Ypsilon*).

⁵¹ L'originale libretto di Vincenzo Trambusti è stato riedito in epoca moderna dalla casa editrice fiorentina Ponte alle Grazie (1991), con una prefazione di Giampaolo Dossena.

⁵² A conferma delle affermazioni di Savinio, viste più sopra, citiamo dal volumetto di Trambusti: «Anche i responsi degli oracoli porgono esempi di doppi sensi e di giuochi di parole, tanto che sembra essere stato proprio alle divinità di tutti i tempi il linguaggio ambiguo delle freddure» (p. 14).

PASQUALE BORRI, coreografo: «Mi precipito per le scale, e sulla porta del teatro m'imbatto muso a muso col coreografo... – Ah! Borri!... – esclamo io. – Abborri il mio ballo?... e perché?» (FAN: 10.02.1874); «Il coreografo Borri è stato prodigo di borra, e i ballabili riescono parecchio *abborracciati*» (FAN: 16.10.1876).

AMINA BOSCHETTI, ballerina: «Amina, io vi rividi ballare l'altra sera nel *Brahama*... e con la brama più ardente del mio cuore imbiancato, gridai all'orecchio del mio vicino di poltrona: – Oh! Come sempre ballar *Sa-l'-amina*... Oh! Come sempre salta *l'a-mina!*» (FAN: 14.11.1875);

ANNETTA CAMPI, attrice: «La storia della serata si compendia nel suo cognome: mietè *campi* di allori; ebbe *campi* di fiori; e il pubblico contento gridava ad ogni istante: – O Annetta, Campi... cent'anni» (FAN: 17.01.1875);

FELICE CAVALLOTTI, il celebre poeta e drammaturgo: «Le corse della giornata han tolto il pubblico al teatro: i cavalli hanno ucciso Cavallotti» (FAN: 13.04.1872);⁵³

GIUDITTA CELEGA, soprano: «Celega, ma non c'è-lega, è oro fino» (FAN: 22.12.1875);

ALFONSO DAMI, compositore: «Anche il maestro Dami direttore d'orchestra del teatro Italiano a Parigi, sta scrivendo un'opera comica in francese... Povero maestro: con quel nome lì, se l'opera non riesce, non si dirà che ha fatto fiasco, ma una *Damigiana!*» (FAN: 08.05.1872);

MARCELLA LOTTI, soprano: «La Lotti è un terno al Lotto» (FAN: 13.08.1871); «La signora Lotti, in continua lotta» (FAN: 23.11.1871).

VINCENZO QUINTILI LEONI, baritono: «che misura 20 metri di circonferenza, più che Quintili, io lo chiamerei *Quintali leoni*» (FAN: 22.12.1875).

ANGELO ZOPPETTI, attore “brillante”: «Vi prego di correre tutti a teatro: e non vi fate impaurire dall'adagio: *chi pratica coi zoppi*... Uno dei brillanti che non zoppicano è precisamente Zoppetti» (FAN: 19.04.1871).

Concludiamo con una pompierata finale che era rimbalzata tra le pagine del «Fanfulla» ad opera di uno dei suoi più noti redattori, Carlo Collodi. La facezia prende spunto dal titolo dell'opera di Errico Petrella, *Jone* (1858). Collodi scrive sulle pagine del giornale un breve spiritoso dialogo intitolato *Un equivoco a tavola rotonda*.⁵⁴ In una trattoria si trovano alcuni commensali seduti ad un tavolo comune; uno di questi, un provincialotto venuto da fuori Firenze, chiede al suo vicino: «– Perdoni, signore, con quale opera il teatro della Pergola ha inaugurato la stagione in corso? – Coll'*Jone* – risponde l'altro seguitando a mangiare». Inizia così la breve commedia degli equivoci: «– Che dice a me? – A lei, a lei: le ripeto coll'*Jone*. – E chi le dà il diritto?... [...] – Spero che mi renderà ragione dell'insulto! – Di quale insulto?». Nel dialogo s'intromette un altro commensale che cerca di chiarire l'equivoco,

⁵³ Analogamente Petrolini aveva giocato su una serie di cognomi ‘equini’: «L'impresario *Cavallaro* di Torino, abitante in via *Cavallotti* scrive all'agente *Cavalletti*: scritturateci la Coppia *Cavalli*, il comico *Cavallucci* e Les *Cavallini*, per il teatro *Cavalli* di Piacenza» (PETROLINI, *Facezie, autobiografie e memorie*, cit., p. 34).

⁵⁴ *Tavola rotonda*: «Dove, nel medesimo albergo, persone diverse mangiano insieme, pagando ciascuna la sua parte» (PETROCCHI, *Novo dizionario...*, cit., s.v. *Rotondo*).

aggravando la situazione: «– [...] io sono abbuonato: e se le dico coll'*Jone*, glielo posso dire, perché ne sono sicuro. – E perché lei è abbuonato avrà dunque il diritto d'offendermi?». Arriverà poi il chiarimento finale, con un biglietto di scuse ai due commensali da parte del pover'uomo «vittima di un equivoco disgraziatissimo di parola» (FAN: 02.11.1870).⁵⁵ Sembra di assistere ad uno di quei dialoghi pieni di doppi sensi caratteristici della comicità di Totò.⁵⁶ Tre giorni dopo l'articolo di Collodi, Coppola riconosce al collega il merito del calembour: «Alla pergola il *Ruy Blas* potrebbe andare in scena [...], ed è sperabile che ciò si avveri, perché, restando coll'*Jone*, come dice Collodi, si fanno magri affari» (FAN: 05.11.1870). E infine, due giorni più tardi, il *Pompierre* può avviare la sua carriera di freddurista scrivendo la sua primissima pompierata:⁵⁷

L'altra sera un abbonato alla Pergola, chiamato in disparte l'amico Cesare Boccabadati [celebre basso profondo], gli disse:

– Perché dopo la *Jone* non mettete in scena la bella musica di Gounod: *La reine de Saba*?

Cesare pensò un poco... riflettette, e poi rispose:

– Impossibile, caro signore, il pubblico direbbe che il teatro la Pergola è diventato la succursale della trattoria *Rossini*...

– E perché?

– Perché con queste due opere lo spettacolo d'autunno finirebbe per essere un *Saba-jone*!

Accidenti! Che *calembour* da schioppettate!

Il Pompierre

⁵⁵ Il dialogo è ora antologizzato in COLLODI, *Articoli di costume*, a c. di F. Molina Castillo, R. Randaccio, vol. V, tomo 2 dell'Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini, Firenze, Fondazione Nazionale Carlo Collodi-Giunti 2020, p. 243.

⁵⁶ «– Devo fare un salto a Digione! – E non le fa male? – Che cosa? – Questo salto a digiuno che deve fare!» (*Totò a Parigi*, 1958); «– Sua figlia è una ninfetta! – Mia figlia non infetta nessuno!» «Ragionier! Suo figlio non si piglia una ragazza qualunque! Si piglia una Cocozza!» (*Totò, Fabrizi e i giovani d'oggi*, 1960); «– Permette? Pitone. – Pitone? Pitone Pitone Pitone... Questo nome non mi è nuovo. Senta un po', signor Pitone, lei c'ha una sorella che si chiama Boa?» (*Totò, Peppino e... la dolce vita*, 1961); cfr. CAFFARELLI, «Questo nome non mi è nuovo»..., cit., pp. 36 e 60.

⁵⁷ Questa pompierata viene riconosciuta come la sua 'prima' in assoluto anche nel citato necrologio pubblicato sul «Fanfulla» il giorno dopo la morte del giornalista: «Un mese dopo era celebre in Italia. Gli è che nessuno aveva mai avuto l'abilità del nostro amico di sminuzzare le parole, di ventrarle, di cavarne fuori i significati più stravaganti e più opposti».

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

GIORGIO SALE

IL NOME TRADOTTO E TRADITO:
GIOCHI ONIMICI SBIADITI NEI PRIMI ADATTAMENTI
IN AMBITO ITALIANO DEL *MALADE IMAGINAIRE*

Abstract: This contribution aims to examine the translations of Molière's play *Le Malade imaginaire* in the early eighteenth century. The focus is on how the initial Italian adapters of this comedy tackled the intricate wordplay involving names, which Molière employed to highlight the prominent traits of his characters. Interestingly, instead of directly adopting the bold name creations found in the source text, the first Italian translators opted to draw from an onomastic repertoire more culturally familiar to their intended audience: the onomastic repertoire of the *Commedia dell'Arte*.

Keywords: onomaturgical strategies in translation, Molière, *Le Malade imaginaire*, *Il Malato immaginario*

Sin dalla fine del Seicento e ancor più nel secolo successivo, segnato dalla diffusione della cultura d'Oltralpe su scala continentale, le commedie di Molière riscontrano il crescente interesse del pubblico colto italiano (benché alcuni intellettuali abbiano espresso – a onor del vero – severe condanne di quella produzione, tacciata di plagio e immoralità). L'accoglienza favorevole del teatro molieriano investe particolarmente alcuni centri della Penisola, quelli dove si riuniscono, in cenacoli e accademie, ristretti ma dinamici gruppi di cultori del teatro transalpino, al quale guardano come modello per un rinnovamento della scena nazionale. Il loro interesse si concentra in particolare sulla produzione comica del più noto autore-attore che aveva infiammato il pubblico parigino e la corte del potente Luigi XIV.¹

A cavallo tra il XVII e il XVIII secolo il commediografo domina incontrastato il panorama delle trasposizioni italiane del teatro comico non solo

¹ Per una ricognizione generale sulla diffusione della commedia francese in Italia si veda il volume di GIOVANNI SAVERIO SANTANGELO, CLAUDIO VINTI, *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1981. Per quanto riguarda in modo specifico la diffusione delle opere di Molière, oltre agli studi datati di PIETRO TOLDO (*L'œuvre de Molière et sa fortune en Italie*, Torino, Loescher 1910) e CESARE LEVI (*Studi molieriani*, Palermo, Sandron 1922), cfr. del solo VINTI, *Note sulla fortuna italiana di Molière all'inizio del Novecento. Molière in Italia per decreto?*, in Id., *La valigia di Molière. Saggi sul teatro francese tra Sei e Settecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1995, pp. 11-33.

francese, ma più generalmente straniero. In questo periodo si registrano le prime traduzioni italiane, manoscritte e a stampa, oltre ad adattamenti, versioni dialettali, rifacimenti, riduzioni, trascrizioni in musica e, naturalmente, imitazioni delle sue opere.² Fra esse il *Malade imaginaire* occupa una posizione di assoluto rilievo.

La prima trasposizione di una commedia molieriana in dialetto riguarda proprio la *pièce* di cui ci occupiamo in queste pagine e fu eseguita da «Bonvicin Gioanelli», che le dette il titolo *L'amalato immaginario sotto la cura del dott. Purgon*.³ Diversi esemplari di questa edizione prodotta dal laboratorio di stampa situato in «Ruga d'Oresi», sotto il portico di Rialto, non recano la data di pubblicazione; alcuni bibliografi la situano nel 1693, altri nel 1701.⁴ L'esemplare conservato presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, consultabile a distanza, riporta l'indicazione della data di stampa del 1701; la copia posseduta dalla Biblioteca dell'Accademia Tadini di Lovere (BG), dello stesso editore, con piccole varianti grafiche nel titolo e «Consacrata al Signor Pietro Buontempo», non indica l'anno di stampa, ma è ugualmente databile al 1701.⁵

Anche in ambito francese *Le Malade imaginaire*, l'ultima commedia scritta e rappresentata da Molière, ha assunto un valore emblematico nel *corpus* teatrale del grande drammaturgo, che morì dopo la quarta rappresentazione

² La prima traduzione italiana di una commedia di Molière fu opera di Napoleon della Luna: *La scuola delle mogli*, Bologna, Monti 1680. Una versione pressoché completa delle opere di Molière si deve, invece, a un traduttore che si cela sotto lo pseudonimo di Nicolò di Castelli. Si tratta, in realtà, di Biagio Anguselli, frate minore osservante lucchese: *Le opere di G. B. P. di Moliere, divise in quattro volumi, & arricchite di bellissime figure. Tradotte da Nic. di Castelli*, In Lipsia: A Spese dell'Autore, & appresso Gio. Lodovico Gleditsch 1696-1698. Una ristampa di questa stessa raccolta venne procurata sempre a Lipsia dall'editore Weidmann tra il 1639 e il 1640.

³ «Comedia tradotta da quelle di Monsù Moliera & accomodata ad'Vso de Comici italiani con li linguagi, e Personaggi che corrono al presente. Con il Famosissimo Dottorato di Pantalone in Medicina. Dall'Eccell. sig. Dottor in Ambe le Leggi Bonvicin Gioanelli, Dedicata al Molt'illustre sig. Costantin Costantini detto Gradelino, In Venezia, per Domenico Lovisa». Costantino Costantini (1634 ca-1696) era un noto comico veronese della compagnia del duca di Modena che recitò anche nella «troupe» del *Théâtre italien* a Parigi, dato, questo, che rivela i legami del traduttore con gli attori della Commedia dell'Arte.

⁴ La datazione della traduzione di questa edizione al 1693 è sostenuta da Giovanni Saverio Santangelo che ha curato il «Repertorio delle traduzioni dialettali di Molière», in SANTANGELO, VINTI, *Le traduzioni italiane...*, op. cit., p. 158, e, prima di lui, da GIOVANNA TRISOLINI, *Alcune riduzioni di Molière in dialetto veneziano*, [Udine], Del Bianco editore 1973 (vd. in part. p. 10 e n. 6, p. 55). Pietro Toldo, invece, alla nota 1 di p. 76 del suo già citato contributo afferma: «Il ne faut pas oublier que Gioanelli donna in 1693 un Ammalato immaginario sotto la cura del Dottor Purgon»; lo stesso autore però, alla p. 179, sostiene che la traduzione di Gioanelli fu data alle stampe nel 1700, ma poi, a p. 268, data la stessa versione al 1701!

⁵ Una battuta di Fiametta situa l'azione in «Venezia li 17. Genaro 1701» (II, 5, p. 39). Cfr. *L'amalato immaginario sotto la cura del dott. Purgon*. Comedia [...] Consacrata al Signor Pietro Buontempo, in Venezia, Per Domenico Lovisa [s.d.].

di questa sua nuova opera, nel febbraio del 1673, dopo avere avuto un forte accesso di tosse sul palcoscenico. La morte, causata probabilmente da una bronchite o da una polmonite, lo colse poche ore dopo, senza che gli fosse stato concesso il soccorso dei medici, per le cure del corpo, né dei preti, per quelle dell'anima. Forse fu lo stesso Molière a rifiutare l'intervento dei dottori, ma quello dei preti, chiamati a somministrare l'estrema unzione al moribondo, gli venne formalmente e impietosamente negato: l'infermo, costretto sul letto di morte, agli occhi dei ministri del culto era un peccatore indefesso, reo di appartenere alla schiatta ignobile e abietta degli uomini di teatro sui quali pendeva una implacabile condanna di scomunica. Le loro spoglie non dovevano nemmeno giacere in terra consacrata.

La ricezione della commedia fu certamente condizionata da questo evento funesto avvenuto quasi sul palcoscenico. L'opera riscosse un immediato e duraturo successo, tanto più che nella finzione di quella *pièce*, Molière, realmente sofferente (si disse), interpretava il ruolo di un uomo che gode di piena salute, quanto meno nel fisico, ma che si intestardisce nella sua mania di credersi gravemente ammalato. Nella finzione teatrale, esposto alle cure e ai trattamenti in dosi massicce che gli somministrano troppo solerti quanto ignoranti medici e speciali – attenti soprattutto al loro profitto, al rigoroso rispetto delle norme dettate dalla potente Facoltà di Medicina di Parigi e a un intransigente ossequio corporativistico –, Argan va incontro a un effettivo, inesorabile deperimento. Solo uno stratagemma riesce a sottrarlo alla sua insana ossessione, all'insensata immaginazione di cui è vittima e alle grinfie dei suoi aguzzini, che si schermiscono dietro un finto quanto interessato amore muliebre o all'ossequio dei dettami di una scienza fallace, trattata quasi come una pratica superstiziosa.

Sui reali fondamenti della medicina, che ottiene la fiducia degli uomini solo per la loro ignoranza o per la comunissima paura della morte, Molière si era già precedentemente mostrato più che scettico e si era servito dell'equivalenza tra la credulità nei poteri taumaturgici della scienza medica e in quelli salvifici della fede per portare un duro attacco anche alla religione.⁶ Nel *Malade imaginaire* il fratello del protagonista, Béralde, suggerisce ad Argan di diventare egli stesso medico, in modo da potersi curare da solo sottraendosi così al potere che esercitano su di lui i vari Purgon, Fleurant e Diafoirus con le loro terapie alquanto invasive. In questo modo Molière

⁶ Fra le commedie in cui Molière sferra il più feroce attacco contro l'arte medica e i suoi accoliti si deve senz'altro annoverare *L'Amour médecin* (1666), *pièce* di cui Laura Rescia ha finemente studiato le traduzioni italiane sei-settecentesche. Cfr. LAURA RESCIA, *Molière e l'Italia: appunti sulle traduzioni de L'amour Médecin tra Sei e Settecento*, in L. Rescia (a c. di), *Traduzioni, riscritture, poetiche del testo teatrale nelle culture romanze*, Torino, Nuova Trauben editrice 2019, pp. 50-68.

introduce una significativa variante nella tradizione comica, che solitamente attribuiva la parte del finto medico al servo (come avviene ancora con *Toinette* in questa stessa *pièce*) o al «primo amoroso» che vuole raggirare il padre della ragazza di cui è innamorato. Nella sua ultima commedia, invece, è il protagonista, un agiato borghese parigino, paziente degli altri medici che figurano nell'intreccio, a voler assumere il titolo di dottore. La cerimonia burlesca di ingresso di Argan nel novero degli accolti della potente Facoltà di Medicina di Parigi trasforma il malato immaginario in un altrettanto immaginario medico.

La commedia, pubblicata per la prima volta a Parigi nel 1675, nel tomo VII delle *Ceuvres de M. de Molière*, per i tipi di Denis Thierry, Claude Barbin e Pierre Trabouillet, dopo alcune edizioni pirata del 1673 e del 1674, fu tradotta in italiano già nel Seicento. La prima versione si trova nella raccolta delle commedie del drammaturgo tradotte da «Nic. di Castelli», di cui si è già detto.⁷ Ma qui vorrei soffermarmi in particolare su due trasposizioni settecentesche o primo-settecentesche, a seconda che si adottino le datazioni contrastanti proposte dai diversi studiosi. Nello specifico, mi propongo di vagliare le scelte traduttive adottate in questi primi adattamenti per i nomi dei personaggi e in particolare, ma non solo, per quelli dei medici e degli speciali.

Il *corpus* delle versioni selezionate si compone di due testimoni pubblicati rispettivamente nel 1700, in lingua italiana, e nel 1701, in dialetto veneziano e bergamasco.⁸ In realtà il secondo testimone – come si accennava – potrebbe essere retrodatato al 1693, ponendosi così come la prima traduzione in assoluto, in ambito italiano, del *Malade imaginaire*. Tuttavia le fonti bibliografiche consultate, anche quelle redatte per mano dello stesso studioso, sono discordi. A favore di un'ipotesi della prima stampa di questa versione dialettale al 1693 depone la dedica a Costantino Costantini, morto nel 1696, difficilmente giustificabile se postdatata al 1701, nel qual caso, forse, il traduttore avrebbe indicato che l'edizione era intitolata alla memoria del celebre attore ormai scomparso. Ma è pur vero che anche in

⁷ In *Le opere di G. B. P. di Molière...*, cit., la commedia che qui ci interessa si colloca nell'ultimo volume, il IV: *L'ammalato immaginario*, Comedia di G.B.P. di Molière, tradotta da Nic. di Castelli, Segret. di S.A.S.E. di Brand., in Lipsia, A Spese dell'Autore & appresso Gio. Lodovico Gleditsch MDCXCVII. La raccolta riunisce le edizioni precedenti di ogni singola traduzione. Ogni commedia reca il frontespizio con le informazioni editoriali e la data di stampa.

⁸ Le due traduzioni tralasciano gli intermezzi in musica, danze e canti del testo originale e comportano un numero diverso di scene: il I atto ne presenta 10 nella versione in italiano, contro le 12 della versione dialettale (8 nell'originale francese); il II atto 9 in entrambe le versioni, ma con tagli diversi (e 9 anche nell'originale); il III atto 13 nella versione in italiano, rispetto alle 18 di cui si compone la versione dialettale (contro le 12 della versione francese).

alcuni esemplari che recano la data di (ri)stampa del 1701 figura la dedica al Costantini. Pertanto preferisco, in questa sede, adottare la versione più ‘prudente’, quella che situa l’edizione della traduzione vernacolare del testo al 1701, e mi riservo di trattare altrove la controversa questione che non può trovare spazio per un adeguato sviluppo in queste pagine.⁹

Il primo testimone, dunque, è un’edizione della commedia dal titolo *L’ammalato immaginario sotto la cura del dott. Purgon*, data alle stampe a Verona, per i tipi di Giovanni Berno, nel 1700. La traduzione si deve a «Christoforo Boncio Libraro», che, come esplicita un’indicazione manoscritta aggiunta alla pagina del titolo dell’esemplare conservato presso la Bibliothèq̃ue Nationale de France, è da considerarsi l’adattatore.¹⁰ Le informazioni sulle manipolazioni che il traduttore ha apportato all’ipotesto francese sono esposte nella lettera dedicatoria datata «Verona li 16 di Febraro 1700». Lo pseudo-Boncio suppone che la commedia possa essere già stata vista dal dedicatario a Parigi, ma osserva che «nientedimeno per le aggiunte, che quì le sono state fatte spero, che le riuscirà più gustosa dell’Originale la Copia» (p. 6). La traduzione, pur con le molte varianti, risulta abbastanza aderente all’originale francese dell’edizione pubblicata nelle *Ceuvres posthumes de Monsieur de Molière*, Paris, D. Thierry, Cl. Barbin e P. Trabouillet, 1682 (T. VII). Dietro lo pseudonimo di Cristoforo Boncio è possibile, anche per le affinità dei cognomi, riconoscere la mano di Giovanni Bonicelli, laureato in giurisprudenza presso l’Università di Padova e avvocato a Venezia, dove era nato agli inizi degli anni Sessanta del XVII secolo. Il letterato fu egli stesso autore di *commedie ridicolose*, affidate per lo più alla recita di compagnie di dilettanti, ma di cui si è giovato, fra gli altri, anche Goldoni.¹¹ Oltre a tradurre commedie altrui e a scriverne di proprie,

⁹ Allo stesso modo meriterebbero un trattamento specifico le traduzioni manoscritte della commedia. Segnalo un recente studio sulla versione manoscritta di un’altra opera di Molière, *Le Misanthrope*, conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, nel Fondo Palatino Capponi, databile anch’essa al 1693. La traduzione si deve ad Angelo Costantini (1655-1729), figlio del già menzionato Costantino. Come il padre, Angelo aveva recitato nel *Tbèatre italien*, dove, con il nome di Mezzettino, aveva affiancato due celebri Arlecchini: Domenico Biancolelli ed Evaristo Gherardi. Cfr. EMANUELE DE LUCA, *Une commedia tradotta male: Molière sous la plume de Mezzetin (1693)*, in Cl. Bourqui, F. Chassot, B. Louvat (a c. di), *La première réception de Molière dans l’espace européen (1660-1780)*, «Littératures classiques», CVI (2021), pp. 179-195.

¹⁰ *L’ammalato immaginario Sotto la cura del dottor Purgon*. Comedia Tratta da quelle di Monsù Moliera, & accomodata ad vso de’ Comici Italiani. Dedicata all’Illustriss., & Excellentiss. Sig. Francesco Vendramin Capitanio degnissimo di Verona, In Verona, Per Giovanni Berno 1700. Il paratesto, dopo l’elenco dei personaggi, dichiara che «Tutti parlano in Toscano lasciando alla perizia de’ comici l’usare poi quel linguaggio secondo il Soggetto, che vorranno rappresentare».

¹¹ Per certo Goldoni conosceva il *Pantalone bullo overo la Pusillanimità coverta, comedia di Bonvicino Gioanelli* (Venetia, Pittoni 1688) per averla rappresentata davanti ai conti Widmann, a Bagnoli, nel 1757. Si veda, a questo proposito, NICOLA MANGINI, *Il teatro italiano tra Seicento e Settecento*:

Giovanni Bonicelli fu attore e capocomico di compagnie specializzate nel repertorio della Commedia dell'Arte, e questa circostanza, come si vedrà, ha avuto un ruolo determinante per le scelte traduttive del catalogo onimico della commedia molieriana.

Il secondo testimone è costituito dal già citato adattamento plurilinguistico del testo francese. Si tratta di una riduzione con alcune parti in dialetto veneziano e altre in dialetto bergamasco, oltre a battute pronunciate in italiano da vari personaggi. Le didascalie sono in italiano; i medici parlano in bergamasco, tranne nel risibile complimento di Trufaldino a Pantalone, che una didascalia descrive come proferito «con enfasi affettata toscaneggiando» (II, 5). Un'altra variante linguistica concerne le battute in latino maccheronico dei dottori, già presenti nel testo originale, ma qui completamente modificate e modulate su deformazioni dell'italiano. Anche questa seconda trasposizione segue molto liberamente l'edizione postuma delle opere complete di Molière del 1682, ma si prende molte più libertà rispetto all'originale. Così, per esempio, introduce un travestimento da finto medico di Celio, innamorato della figlia del protagonista, mentre la versione in italiano, come quella francese, propone l'intervento della serva nei panni del «medico per finta».

La pagina del titolo rivela che l'adattamento è realizzato «Dall'Eccell. Sig. Dottor in Ambe le Leggi Bonvicin Gioanelli». Come è facile immaginare, si tratta ancora una volta del nome anagrammato di Giovanni Bonicelli.¹² La rielaborazione si propone «ad'Vso de Comici Italiani», come recita la pagina del titolo, che esplicita gli interventi apportati all'ipotesto inerenti al linguaggio e ai personaggi. All'interno del testo, in una battuta di Pantalone al fratello, si fa riferimento alla traduzione stessa della commedia francese, in un gioco di rinvii metafinzionali dall'effetto comico che richiede la complicità del pubblico. Ad esempio, quando Teofilo invita Pantalone ad assistere a una commedia di «monsù Moliera», Pantalone risponde:

L'ho ben letta quella Comedia ma perché mi no intendo el Francese, ho pregao un mio Amigo cordial ch'el me la traduga en lingua Italiana, è ben vero, che el gha zonto, e leua delle Scene che a mio creder per uso de Città se farà mazor mina, e se vù desideressi d'haverla, bogna [bisogna] che andè dal Sior Domenego Lovisa Librer

primi tentativi di riforma, «Italianistica», XIII (1/2, 1984), pp. 11-20 (in part. p. 17). Si può utilmente consultare, inoltre, l'«Introduzione» di Piermario Vescovo a un'edizione critica di un'altra commedia di Bonicelli, *Pantolon spezier con le metamorfosi d'Arlecchino per amore*, Scenica rappresentanza, a c. di M. Ghelfi, Venezia, lineadacqua edizioni («Biblioteca Pregoldoniana») 2018, pp. 9-17.

¹² La dedica al Signor Pietro Buontempo dell'esemplare senza data conservato presso la biblioteca dell'Accademia Tadini di Lovere è però firmata da Domenico Cagnan; quella dell'esemplare del 1701 conservato presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, invece, reca la firma dell'editore, Domenico Lovisa.

sotto i porteghi de Rialto, che a mio nome con diese dei vostri bori [quattrini] el ve la darà ma che noi creda per manco, che da seno el ve la dona (III, 1).

Il testo dialettale non comporta la presenza di tutti i personaggi che si riscontrano nella fonte francese. Per esempio, manca la seconda figlia del malato immaginario, così che la fanciulla da maritare, che risponde al nome di Aurelia, compare quale «unica Figlia» che il protagonista della *pièce*, Pantalone, ha avuto dalla prima moglie.¹³ Nella versione del testo veronese del Boncio, invece, la giovane da maritare si chiama Angelica, come nell'originale molieriano, e ha una sorella cadetta di nome Marietta, ipocoristico che risponde allo stesso principio di costruzione onimica seguito da Molière con Louison: si tratta, infatti, di un nome ripreso dal repertorio nominale comune, declinato nella forma popolare e vezzeggiativa. Nella traduzione vernacolare, inoltre, il dottor Cauterio, padre di Trufaldino, risulta fratellastro del dottor Purgon, mentre nella versione in italiano del 1700, come già in quella francese originale, si ristabilisce il rapporto di parentela che fa di Cauterio il cognato di Purgon.

Come si sarà già intuito dai nomi citati, anche per i ruoli conservati nei due testi d'arrivo le forme onomastiche, rispetto all'originale francese, subiscono una rielaborazione radicale che tende a sostituirle con il ricorso alle denominazioni dei tipi fissi della Commedia dell'Arte, maggiormente noti al pubblico per il quale le traduzioni/adattamento sono state pensate. Allo stesso modo, l'azione non si svolge più a Parigi, ma viene trasposta in un contesto più vicino al pubblico italiano e particolarmente veneto. Le didascalie iniziali, infatti, indicano che il luogo dove è ambientata la vicenda è Verona nel testo pubblicato in quella città nel 1700, mentre «si Finge in Venezia» nel testo pubblicato da Domenico Lovisa.¹⁴ In questo modo il traduttore cerca di creare un'equivalenza d'effetto producendo una sorta

¹³ Quest'ultima, nell'adattamento, viene dotata di un antroponimo beneaugurale di cui è, invece, sprovvista l'opera molieriana (e la traduzione in italiano del 1700): Pandora. Il nome di Aurelia, nome del tipo fisso della giovane innamorata nel repertorio della Commedia dell'Arte, si sostituisce a quello di Angélique dell'originale francese. La forma onomastica, oltre a indicare lo stesso ruolo drammaturgico della fanciulla dotata di tutte le qualità angeliche del testo di partenza, mantiene una connotazione positiva, poiché, quand'anche non la si possa etimologicamente ricondurre a un derivato di *aurum*, fa riferimento a qualcosa di brillante. Cfr. ALDA ROSSEBASTIANO, ELENA PAPA, *I Nomi di persona in Italia. Dizionario storico ed etimologico*, Torino, UTET 2005, 2 voll., *ad vocem*.

¹⁴ Nella versione del Boncio la didascalia iniziale non indica dove si situi la scena; in una battuta della serva, però, si apprende che l'azione della commedia si svolge a «Verona li 16 febraro del mille, e settecento» (II, 5).

di trasposizione culturale che comporta una naturalizzazione italiana dei corrispondenti luoghi e personaggi molieriani.¹⁵

Prima di procedere al confronto tra l'ipotesto e i due adattamenti occorre insistere sul fatto che, come è noto, le invenzioni onomaturgiche del commediografo d'Oltralpe erano spesso frutto di elaborati giochi onomastici, che non sempre i traduttori hanno saputo cogliere o sono riusciti a rendere efficacemente nel testo d'arrivo. Altre volte, invece, le scelte traduttive si sono rivelate abbastanza felici e capaci di assicurare la maliziosa funzione che all'attribuzione del nome l'autore francese aveva affidato.

Così, l'antroponimo del protagonista del *Malade imaginaire*, per l'associazione fonetica tra Argan e *argent* ('denaro'), suggerisce un individuo ricco e avido che la localizzazione in un'abitazione parigina (a due piani) contribuisce ulteriormente a classificare come agiato borghese.¹⁶ L'intreccio della commedia, con le relazioni che intercorrono tra i personaggi, inoltre, lo situa nella categoria dei vecchi. Il contesto drammaturgico, infine, comporta che Argan, sposato con una donna interessata esclusivamente alle ricchezze del marito e molto più giovane di lui, si confronti, per questo motivo, con quasi tutti gli altri personaggi della commedia in una serie di accesi scontri verbali. Simili caratteristiche sono perfettamente compatibili con un ruolo fisso della Commedia dell'Arte, quello della maschera veneziana di Pantalon de' Bisognosi, e non stupisce, dunque, che il primo adattatore della commedia francese in italiano e nelle parlate veneto-lombarde sia ricorso proprio a questo tipo fisso come traduce del nome del protagonista nella sua trasposizione in ambiente veneto. Pantalone, infatti, è una figura di vecchio brontolone, avaro, che si innamora di giovani donne, proprio come l'Argan molieriano.

L'adattamento al contesto teatrale della tradizione italiana e al nuovo cronotopo, pertanto, si rivela ampiamente sovrapponibile per quanto riguarda la funzione drammaturgica e le caratteristiche salienti del personaggio. Questo avviene malgrado si registri la perdita del raffinato gioco che fa dell'onimo di Argan un'originale costruzione di Molière, estranea al catalogo onomastico del francese. Al pubblico della Commedia dell'Arte, invece, il dato onimico è

¹⁵ Per lo stesso principio di adattamento, anche la Facoltà di Medicina che frequenta il giovane promesso sposo viene trasposta nella celebre Università di Padova. La cerimonia burlesca di ingresso del malato immaginario nel rango dei dottori si svolge, invece, in un collegio veneziano, nell'edizione del Lovisa, e a casa dello stesso protagonista, dunque a Verona, nell'adattamento pubblicato in quella città dal Berno.

¹⁶ All'apertura della commedia, come è noto, Argan è assorto nel computo delle fatture ricevute dal farmacista, operazione non facile a causa del complesso sistema monetario non decimale. L'associazione tra il nome del protagonista con il denaro, tuttavia, risulta percepibile al solo lettore, poiché al pubblico degli spettatori, nel corso della rappresentazione, non viene mai svelato l'antroponimo del malato immaginario.

sufficiente per richiamare alla mente una serie di caratteristiche che il nome di Pantalone riattiva senza ulteriori definizioni o interpretazioni fondate sull'aspetto fonico. La ricezione, naturalmente, comporta un percorso di decodifica completamente diverso: il lettore della forma nominale francese (più che lo spettatore) deve seguire la motivazione onomastica naturale e decifrare il gioco fonetico alla base della combinazione di suoni di cui si è servito l'autore per creare il significato implicito sotteso che qualifica il personaggio. Il lettore o lo spettatore della versione italiana (sia quella in lingua volgare che quella vernacolare), invece, deve riconoscere una motivazione di ordine culturale e ricorrere a un'interpretazione del nome che interpelli un'enciclopedia di conoscenze funzionali (la più nota tradizione teatrale peninsulare) per attivare l'associazione tra l'onimo del personaggio e le caratteristiche del ruolo fisso che solitamente quella maschera svolge nel repertorio dei comici dell'Arte.

Si potrebbe pensare che anche negli altri casi in cui il traduttore è ricorso al recupero dalla tradizione dell'*improvvisa* la trasposizione onimica abbia sortito lo stesso accettabile effetto di corrispondenza, pur senza la ripresa del gioco onomastico; ma non è proprio così. Si veda, per esempio, la denominazione del giovane medico al quale Pantalone vorrebbe concedere la mano della figlia e l'appellativo del padre di quell'esimio babbeo. Anche in questo caso chi traduce ricorre al catalogo antroponimico della Commedia dell'Arte, con risultati tuttavia molto distanti dalla comicità grossolana, ma anche ricercata, che Molière era riuscito a ottenere con la costruzione dei nomi di queste figure così marcatamente connotate nella direzione del ridicolo.

L'originale operazione onomaturgica molieriana, infatti, rappresenta l'esito di una formazione erudita e volgare a un tempo, in cui alla radice e alla desinenza dalle assonanze rispettivamente greca e latina, che veicolano l'informazione circa la pedanteria dei personaggi, si associa, nel corpo del nome, un riferimento all'elemento del più basso materiale corporeo. Un simile richiamo destinato a suscitare la risata grassa del pubblico è già annunciato, in realtà, dal primo segmento della forma nominale, ma viene attivato pienamente solo dalla parte centrale della neocostruzione, estranea, naturalmente, a qualsiasi repertorio.¹⁷ Nel patronimico attribuito ai due Diafoirus si legge un'anticipazione della parola *διάρροια*, *diárrhoia* ('diarrea'), la cui materializzazione concreta – se così osassi esprimermi – viene ulteriormente sviluppata dal termine incastonato fra la radice greca e la desinenza latina. Il termine *foire*, in effetti, è presente con due significati distinti nei dizionari del Seicento: uno, ascrivibile al gergo medico

¹⁷ Per i nomi dei medici nelle commedie di Molière mi sia consentito di rinviare al contributo di chi scrive, *La nominazione di dotti, filosofi, medici e sapienti nelle commedie di Molière*, Pisa, Edizioni ETS (Collana di studi «Nominatio») 2022, in part. pp. 145-155.

– perfettamente adeguato, dunque, al ruolo che rivestono i due personaggi della commedia –, designa il fenomeno del disturbo intestinale, il flusso del ventre, la diarrea; ma un secondo significato della stessa voce, riconducibile, invece, a un registro familiare, comporta il riferimento scatologico particolarmente ripugnante alla sostanza prodotta da chi è affetto da quella sgradevole indisposizione. Il *Dictionnaire universel* di Antoine Furetière (1690) comporta anche un secondo significato del lemma, per il quale introduce la seguente definizione: «Foire est aussi, l'excrément liquide qui sort dans les cours de ventre» (*ad vocem*).

Le scelte traduttive dei due adattamenti della commedia «ad uso dei comici italiani», secondo l'espressione corrente, si discostano da questo ardito e ben congegnato cortocircuito semantico, con inevitabile perdita della prorompente *vis comica* che si sprigiona dalla irriverente, volgare costruzione onomaturgica coniata da Molière. Nel primo dei due adattamenti, infatti, la versione italiana del 1700, il traduttore attribuisce il nome di Cauterio al dottor Diafoirus padre presente nell'ipotesto francese, con evidente impoverimento della polisemia e del gioco diastratico che caratterizza l'originalissima creazione molieriana.

Nella trasposizione dialettale, il nome di questo medico riprende anche quello di una maschera del repertorio dell'*improvvisa*. Nell'elenco dei personaggi che precede la versione dialettale veneto-lombarda, il padre del promesso sposo assume la denominazione di Fenochio, e nella presentazione del personaggio si specifica che interviene «Sotto nome di Dottor Cauterio».¹⁸ Nella cerimonia burlesca finale il «Prior» estrae dall'urna i nomi di coloro che dovranno interrogare il dottorando e quei nomi, diversamente da quanto avviene nell'originale francese e nella traduzione del 1700, riprendono quelli dei medici e degli specialisti già introdotti nell'intreccio della commedia. Si tratta di «Gratianus Baluardus» e «Fenochius Cauterius», dottori in filosofia e medicina, oltre al «Licentiatus in chirurgia tantum Aqua Cotta». Il personaggio designato come secondo commissario viene denominato «Fenochius Cauterius», come se si trattasse della forma completa di prenome e patronimico. Al nome ripreso dalla tradizione della commedia all'improvviso, dunque, dove Finocchio designava uno degli Zanni bergamaschi, malizioso e astuto, il traduttore ha aggiunto l'ulteriore denominazione, la sola presente nell'edizione veronese, che rinvia al campo semantico della medicina e a una delle pratiche terapeutiche più diffuse: il medicamento caustico,

¹⁸ Fenochio, assieme ad Arlecchino, interviene anche in un'altra commedia di Bonicelli, forse quella più conosciuta: *Pantalon spetier con le metamorfosi d'Arlecchino per amore, scenica rappresentanza del Dottor Giovanni Bonicelli*, Venezia, Lovisa [s.d., ma 1703]. Si tenga presente che all'epoca il termine non era utilizzato come un sinonimo di omosessuale.

ossia la cauterizzazione. Questa forma di *nominatio*, tuttavia, veicola anche un significato secondario: Cauterio in dialetto veneto (così come in area meridionale) significa ‘rompiscatole’, ‘seccatore’, a volte anche ‘malaticcio’.¹⁹ Soprattutto i primi due significati ben si attagliano al ruolo del dottore che, con il contratto matrimoniale che si accinge a stipulare con Pantalone per unire i loro rispettivi rampolli, rischia di infrangere il sogno d’amore della figlia del protagonista, Aurelia, e del suo aitante spasimante, Celio.

Il figlio del Dottor Cauterio, invece, ancorché non presente nell’elenco dei personaggi che figurano nel paratesto dell’edizione del 1700, in entrambe le versioni degli adattamenti risponde al nome di Trufaldino, con evidente ripresa della maschera bergamasca del secondo Zanni, che tuttavia designa un tipo astuto e capace di truffare le sue vittime, caratteristiche di cui il personaggio dell’*Ammalato imaginario* risulta totalmente sprovvisto. L’interpretazione da parte del pubblico, dunque, sulla scorta delle informazioni che gli derivano dal rimando al ruolo fisso trasmesso dalla tradizione, rischia di risultare fuorviante. Ancora una volta l’edizione veneziana del Lovisa associa a questo primo nome un altro riferimento onimico, che però va nella medesima direzione ingannevole, per un lettore o uno spettatore italiano. Nel corpo del testo, infatti, il personaggio viene designato anche come *Arlechin* e, nella cerimonia burlesca finale in latino maccheronico, viene introdotto con una ulteriore determinazione: «Recenter Doctoratus in Philosophia, & Medicina Trufaldinus Ballota Bergomensis» (ultima scena). Se risulta chiaro il riferimento all’origine bergamasca della maschera, il secondo elemento del nome non sembrerebbe rinviare al patronimico, che avrebbe dovuto comportare un richiamo a Cauterio. Il termine *ballota*, invece, al quale probabilmente occorre ricondurlo in italiano, nella quarta edizione del Dizionario dell’Accademia della Crusca, del 1729-38, di qualche decennio posteriore al testo che qui ci interessa, riporta il significato di «Castagna cotta allessa, Succiola», dal latino «*castanea mollis, elixa*» ossia ‘lessata’. Forse si potrebbe cogliere in questa forma, usata come estensione del nome, un’allusione alla prestanta fisica non proprio atletica e alla natura non particolarmente vivace di questo personaggio di inguaribile babbeo pedante, in aperto contrasto con il prenome tratto dalla tradizione della commedia all’improvviso. Nella stessa direzione conduce un proverbio che fa della castagna un’allusione «all’ipocrisia e al bene infinto», come si legge sin dalla prima edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, che recita: «Come la castagna, di fuori è bella, e dentro ha la magagna» (ivi, s.v. *castagna*). Certo, Trufaldino, agli occhi della promessa sposa e della serva,

¹⁹ Cfr. ENZO CAFFARELLI, CARLA MARCATO, *I cognomi d’Italia: dizionario storico ed etimologico*, Torino, UTET 2008, 2 voll., *ad vocem*.

non risulta avvenente neanche nel suo aspetto esteriore, mentre Pantalone lo considera un buon partito per la propria figlia, ma solo grazie al suo titolo accademico. Comunque, l'elemento sfavorevole che scaturisce dall'associazione non particolarmente vantaggiosa del pretendente con una castagna lessata potrebbe ben servire a caratterizzarlo in una direzione alquanto negativa. Come nel caso di Fenchio, inoltre, la costruzione di un nesso con il mondo vegetale, affidato alla singolare *nominatio*, non deve essere inteso come indizio fra i più valorizzanti.

Una resa ugualmente fuorviante, rispetto al gioco irriverente ideato da Molière, è quella che concerne l'adattamento del nome attribuito allo speciale, che nel testo francese si chiama Fleurant. Nella commedia molieriana la denominazione richiama uno dei compiti ordinari assegnati a questa particolare categoria di operatori sanitari. Il farmacista-speciale, in stretta connessione con i trattamenti prescritti dai suoi superiori, i medici, e in questo caso dal Dottor Purgon, che, come suggerisce il nome, esagera con le purghe da somministrare al malato immaginario, deve preparare i lassativi e i clisteri, somministrarli al paziente e poi verificare che il trattamento produca l'effetto atteso.

Non ho bisogno di specificare quale materiale lo speciale dovesse analizzare per valutare l'esito di una purga. Mi soffermo, invece, sulle procedure di verifica, che consistevano essenzialmente nell'osservazione delle qualità organolettiche della sostanza escrementizia e, in particolare, nel valutarne l'odore. Su questa specifica e poco dignitosa incombenza legata alla professione paramedica Molière ha costruito la determinazione onimica del personaggio, esplicitata da una battuta della serva di Argan. Toinette, sollecitata dal suo padrone ad annusare il vaso nel quale egli ha depresso il prodotto finale, effetto delle portentose purghe prescritte dal medico curante e somministrate dal solerte speciale, risponde che spetta al Signor Fleurant metterci il naso, rinviando, dunque, a una delle mansioni canoniche del farmacista. Nella versione italiana del Boncio, Catina sostiene che questo sia affare del Dottor Purgon; nella versione dialettale, invece, Fiametta dichiara più genericamente che quello è compito del Dottore.

In francese la trovata onomastica si basa proprio sull'omofonia che, nel Seicento, portava gli uditori a confondere *fleurant*, la cui radice potrebbe rinviare a *fleur*, 'fiore', con *flairant*, ossia 'odorante; che odora' (ma anche 'odoroso' e, da lì, 'puzzolente'), malgrado la diversa forma grafica.²⁰ Come

²⁰ Solo nel XVIII secolo i dizionari registrano la voce *fleurer* con il significato di «Répandre, exhaler une odeur». Il *Dictionnaire de l'Académie* (1694) registra la particolare pronuncia del verbo *flairer*: «On prononce ordinairement Fleurer» (s.v.). Il verbo indicava solitamente l'azione di emanare un profumo, ma poteva anche svolgere un uso neutro, come certifica lo stesso *Dictionnaire de l'Académie*: «Il est aussi neutre & sig. Exhaler une odeur, Respandre une odeur. Cela flaire

risulta evidente dalla battuta di Toinette, Molière gioca sulla vicinanza fonica tra lessemi che, per il resto, sono sprovvisti di qualsiasi parentela semantica. Il contesto e il cotesto avrebbero dovuto indurre i traduttori a una selezione più efficace e pertinente del nome attribuito a questo personaggio, che invece, nei due adattamenti presi in esame, è stato reso con *Acquacotta* (edizione veronese) e *Aqua cotta* (edizione veneziana). Il traduttore ha seguito il procedimento onomaturgico praticato da Molière e ha attribuito allo speciale un nome che facesse riferimento a una delle sue mansioni: la bollitura dell'acqua per separarla dagli altri elementi. Nell'impossibilità di trovare una qualche equivalenza o vicinanza fonetica tra campi semantici così distanti, però, ha optato per una costruzione onimica che non comporta alcuna ambiguità e, soprattutto, non rinvia a un compito così disdicevole come quello che Molière assegna al suo *Fleurant*, con conseguente totale perdita dell'effetto comico affidato, nell'originale, allo sconveniente antroponimo.

Una triplice determinazione onomastica si registra, nel secondo adattamento della commedia molieriana, anche per il nome del medico che ha in cura il malato immaginario. L'elenco dei personaggi lo presenta come «*Dottore Bastardo* Sotto nome di *Medico Purgon* che visita *Pantalone ammalato Imaginario*». Il personaggio, dunque, mantiene il nome parlante dalle connotazioni triviali attribuito da Molière, *Purgon*, forma accrescitiva del termine che indica il trattamento invasivo molto praticato nella medicina del tempo, e così avviene anche nell'edizione del testo del 1700. Ma a questo facile calco, reso possibile dalla vicinanza lessicografica e morfologica dell'italiano (in particolare nel dialetto veneziano, in cui si verifica il troncamento della /e/ finale) e del francese, nella versione dialettale viene aggiunta la forma *Bastardo*, che costituisce forse un'alterazione di *Baloardo*, trascritto male dal proto. In questa edizione, inoltre, il fratello di *Argan* rivela la vera natura del nome di *Purgon*. Già nell'ipotesto francese *Béralde* assolveva un ruolo positivo di saggio rappresentante delle virtù civili. Nella versione italiana del *Boncio* questa figura risponde al nome di *Beraldo*, calco evidente dalla forma onimica attribuita da Molière. La versione di *Bonvicin Gioanelli*, invece, si discosta da questa determinazione onomastica

bon». Già da inizio secolo, tuttavia, il *Thresor de la langue Françoise* di Jean Nicot (1606) registrava anche una connotazione che andava in una direzione diversa dal significato di 'profumare' e che meglio si addice alla funzione del personaggio inventato da Molière. In quest'ultimo dizionario, infatti, il significato in latino del lemma viene tradotto come segue: «*Flairer et rendre odeur*, Flagrare [profumare, emanare odore di, puzzare], Halare [nella forma intransitiva: profumare, olezzare], Redolere [avere odore buono o cattivo, profumare, puzzare], Spirare. // *Qui flairer et sent fort, et rend odeur*, Odorus (s.v.).

per sostituirla una che insiste ulteriormente sulla connotazione positiva del personaggio: Teofilo. Il portatore di un nome teoforico, in questa trasposizione dialettale, rivela al finto medico Celio (omologo del Cléante molieriano) il vero nome del dottor Purgon. Il saggio fratello di Argan, infatti, lo descrive come «Quell'Eccell. Sig. Dottor Baloardo fenestron da Bologna, chiamà el purgon per i gran Salazzi e Serviziali che el fa metter ai sò infermi» (III, 9). Il nome di Purgon, dunque, si rivela, in realtà, un nomignolo attribuito al medico dalle altre entità finzionali per sottolineare le cure che infligge ai suoi malcapitati pazienti.

Nella cerimonia finale in latino maccheronico questo stesso personaggio viene nominato come «Gratianus Baloardus», con evidente ripresa del ruolo del Dottore dei comici dell'Arte. Il Dottor Graziano, nella commedia all'improvviso, designava la seconda figura di vecchio, insieme a Pantalone, e Baloardo era il nome di un'altra maschera di dottore da commedia. Il traduttore veneto mette insieme questi due riferimenti onomastici per la caratterizzazione iperdeterminata del suo medico attraverso il rinvio a due maschere che svolgono lo stesso ruolo nel contesto teatrale ben conosciuto dal suo pubblico. In questo caso il destinatario dell'adattamento è invitato a una duplice decodifica: quella fondata esclusivamente sulla motivazione onomastica (Purgon) e quella che invece chiama in causa una motivazione di ordine culturale, che in più attinge a una specifica enciclopedia di conoscenze finzionali.

In tutti i casi qui considerati, nei due adattamenti sui quali mi sono soffermato, come anche nelle traduzioni settecentesche di cui non ho avuto modo di trattare in questa sede, il gioco onimico presente nel testo d'origine s'incepisce ineluttabilmente nel passaggio dalla lingua di partenza a quella d'arrivo, con inevitabile indebolimento o addirittura perdita completa dell'effetto comico che Molière aveva abilmente assegnato alle elaborate e impertinenti costruzioni onomaturgiche multireferenziali. L'evidente allentamento della *vis comica* cui conducono gli esiti traduttivi è frutto di una mancata comprensione della ricercata alchimia verbale del commediografo francese. I traduttori non riescono a riprodurre il sapido potenziale evocativo dell'originale e in tal modo mostrano di non aver colto il sistema onomastico omogeneo presente nell'ipotesto, costruito proprio sulle associazioni triviali suggerite dai nomi. Per quel che concerne le scelte traduttive ulteriori, nel corso del Settecento, parrebbe anche lecito avanzare il dubbio che l'alterazione della ben congegnata pratica onomaturgica molieriana si debba imputare a una volontaria e a dire il vero un po' bigotta censura preventiva operata da traduttori o editori pudibondi, volta a cancellare qualsiasi riferimento a temi di carattere volgare e in particolare al basso materiale corporeo.

Quali che ne siano le cause, resta il fatto che, per i lettori e gli spettatori italiani, quegli onimi, così tradotti, con deliberato allontanamento dalla lettera originale del testo, a volte non suggeriscono alcuna connotazione che vada molto al di là della semplice funzione denominativa, trascurando le allusioni spesso scurrili e al tempo stesso poco benevole se non addirittura socialmente caustiche che il drammaturgo francese ha affidato al ricercato gioco dell'invenzione dei nomi. La loro resa con i traduttori di cui abbiamo parlato appiattisce sia il senso che la forma particolarmente arguta dell'onomaturgia molieriana, indebolendo, accanto all'effetto comico, l'aspra denuncia rivolta dal più grande dei commediografi francesi alla società del suo tempo.

Biodata: Giorgio Sale è ricercatore di Letteratura francese presso l'Università di Sassari. Le sue ricerche, molte delle quali incentrate su tematiche di onomastica letteraria, vertono principalmente sulla produzione letteraria francese del Seicento e sulla narrativa francese e francofona del Novecento e dell'estrema contemporaneità. Nel primo filone si inserisce il volume *La nominazione di dotti, filosofi, medici e sapienti nelle commedie di Molière* (2022).

giosale@uniss.it

MAURO SARNELLI

IL CALEIDOSCOPIO DEL 'PARASSITA':
NOMI E TIPOLOGIE DEL PERSONAGGIO
NEL TEATRO DI GIOVAN MARIA CECCHI*

Abstract: Building upon the research conducted on the onomastics of 'parasitic' characters in comedic theater and 16th-century adaptations, this study aims to delve into the diverse body of dramatic works by Giovan Maria Cecchi. Spanning from 1542 (or 1544) until his passing in 1587, Cecchi's creative output reveals a rich tapestry. In addition to showcasing a discerning engagement with Latin models and works from Florentine novellas and *cantari*, Machiavellian and Ariostan comedies, as well as a significant portion of Aretino's oeuvre, Cecchi's theater distinguishes itself through an expanded exploration of the 'parasite' archetype. This exploration brings forth intriguing onomastic elements, unveiling a singular inventiveness in the reinterpretation and authentic recreation of traditionally attributed names for the character.

Keywords: 'parasites', Giovan Maria Cecchi, classical tradition, vernacular tradition, 16th century's Florentine theater.

Proseguendo il percorso intrapreso sull'onomastica delle figure di «parassiti» nel teatro comico e nei volgarizzamenti cinquecenteschi, grazie ad

* *In limine* del presente lavoro, che tutto deve all'illuminato magistero scientifico, culturale ed umano della Prof.ssa Maria Teresa Acquaro Graziosi e del Prof. Aulo Greco, la più sincera gratitudine va alla sempre generosa e cara amica Valentina Prosperi ed ai due Revisori, per le preziose puntuali indicazioni. Le edd. plautina e terenziana di riferimento sono nell'ordine T. MACCI PLAUTI *Comoediae*, a c. di W. M. Lindsay, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano 1910 [1904-1905¹], e P. TERENTI AFRI *Comoediae*, a c. di R. Kauer, W. M. Lindsay, O. Skutsch, repr. with addit., Oxonii, e Typographeo Clarendoniano 1958 [1926¹]; il *Grande dizionario della lingua italiana* (diretto da S. Battaglia, poi da G. Bàrberi Squarotti, Torino, UTET 1961-2002, voll. 21; la riprod. dig. è integralmente consultabile sull'omonimo sito, <<http://www.gdli.it/>>) viene indicato con la sigla *Gdli*. Per ragioni di brevità non si è dato conto degli'interventi grafici ed interpuntivi operati anche nella trascrizione di passi tratti dalle edd. modd. delle opere cecchiane (si è altresì provveduto, là dove mancante, alla numerazione dei versi 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 lunedì 29 maggio 2023.

una letteratura critica sul personaggio che dal contributo di Maria Teresa Acquaro Graziosi si è sviluppata in molteplici ed assai fruttuose direzioni di ricerca ed approfondimento, il presente intervento è volto ad indagare la produzione drammaturgica di Giovan Maria Cecchi (Firenze, 15 marzo 1518 – San Martino a Gangalandi, 28 ottobre 1587),¹ il cui arco creativo abbraccia più di quattro decenni, a partire dal 1542 (*aut* 1544), anno della prima redazione, in prosa, della commedia osservata – ovvero di derivazione classica latina o volgare, in questo caso dal *Trinummus* e dalla *Mostellaria* plautini, ed in cinque atti – *La Dote*, poi riscritta in endecasillabi sciolti.²

Parimenti vasto risulta l'ambito dei generi praticati dall'autore, tanto in prosa quanto in versi, che spaziano dalle commedie osservate a quelle morali e spirituali, dalle farse (in tre atti) di argomento sia secolare che religioso ai drammi biblici (in cinque atti) ed agli «atti recitabili» (in uno o in cinque atti), sceneggianti episodi ricavati dai Vangeli o dibattiti allegorici di natura etico-religiosa, tutti in organica e fruttuosa relazione con le realtà teatrali della Firenze a lui contemporanea, rappresentate dalle varie Compagnie, ovvero istituzioni pedagogiche, come quelle di San Bastiano de' Fanciulli, dell'Arcangiolo Raffaello o della Scala, di San Giovanni Vangelista, e di San Marco; Brigate, come quelle dei Fantastichi, e dei Monsignori, a cui egli era ascritto; e Congregazioni, come quelle delle Religiose Domenicane di Santa Caterina, e delle Vallombrosane di Santa Verdiana, dette dello Spirito Santo.

In tale varietà compositiva e scenico-rappresentativa, che ben illustra il passaggio dalla piena *aetas Aretiniana* a quella tardomanieristica e postconciliare, uno dei più significativi e riconoscibili fattori ispirativi della scrittura

¹ Per una schedatura analitica della vasta ed articolata produzione dell'autore si rinvia al contributo di BRUNO G. FERRARO, *Catalogo delle opere di G. M. Cecchi*, «Studi e problemi di critica testuale», XXIII (1981), pp. 39-75; sulla committenza, la cronologia, le realizzazioni scenico-rappresentative e la tradizione testuale delle opere si rinvia ad esso ed alle notizie precedentemente fornite in RAFFAELLO ROCCHI, pref. a GIOVANNAMARIA CECCHI, *Drammi spirituali inediti* [...], a c. dello studioso, Firenze, Successori Le Monnier 1895-1900, voll. 2, I, 1895, pp. VII-XCIX: VII-XXIX; e nel *Catalogo de' Manoscritti di Ser Gio. Maria di Ser Bartolommeo di Ser Sano Cecchi esistenti nell'Archivio di Casa Tolomei-Gucci erede del suddetto*, edito in CURZIO MAZZI, *Un catalogo degli scritti di Giammaria Cecchi*, «Rivista delle Biblioteche e degli Archivi», VII (1896), nnⁱ 9-10-11-12, pp. 157-170: 163-170. Essendo stata espunta dal *corpus* drammaturgico dell'autore in ROCCHI, pref., cit., pp. XXIX-XXX nota 2, e non comparando in FERRARO, *Catalogo*, cit., si è scelto di non inserire nel ragionamento la commedia in prosa *Li Sbarbati*, che presenta un personaggio dall'onomastica aretiniana, quello della «serva» Pippa (ed. [a c. di C. Arlia], Firenze, Franchi e Cecchi 1880, p. 15).

² In ROCCHI, pref., cit., p. XXVII n° 1, viene indicata la data del 1542, laddove in FERRARO, *Catalogo*, cit., p. 39 n° 1, quella del 1544. *Ed. pr.* della redazione in prosa, col prologo in endecasillabi sdruccioli: CECCHI, *La Dote* [...], In Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de Ferrari e Fratelli MDL; *ed. pr.* di quella in sciolti, in ID., *Comedie* [...]. *Libro primo* [...], In Venetia, Appresso Bernardo Giunti MDLXXXV, [n° I], cc. †1v, †3r-†4v, 1r-40v (la numerazione delle pp. è autonoma per ciascuna delle sette commedie raccolte, ognuna delle quali – ad eccezione della *Dote* – presenta un proprio frontespizio).

per le scene dell'autore è costituito dal reimpiego della tradizione drammaturgica e letteraria sia classica che volgare, le cui potenzialità creative sono sviluppate in forme e con modalità vieppiù mature e personali. Riguardo in particolare alle fonti classiche, un circoscritto ma perspicuo 'clic' testuale, che può contribuire ad individuare l'accresciuta consapevolezza cecchiana nella scelta e funzionalizzazione di esse, è ravvisabile in un brano che, con sensibili differenze, compare nei prologhi di entrambe le redazioni della *Dote*. Il brano in questione contiene una programmatica dichiarazione di poetica drammaturgica intorno alla liceità dell'*imitatio* dei due massimi commediografi latini – e quindi altresì, implicitamente, dell'impiego della *contaminatio*, da loro praticata –, e nell'uno si distende per ben venticinque vv., entro cui è inserita un'esplicita citazione terenziana («E confessa Terentio/ non si poter dir cosa la qual dettasi/ non sia de l'altre fiate»), laddove nell'altro esso risulta, oltre che rielaborato nella forma, sottoposto ad una decisa *breviatio* di fattura 'alessandrina', in cui alla condensazione del principio formulato segue un'allusione giocosa al celebre passo della *Vita Donatiana* relativo alla composizione dei *Georgica* («a l'Orsa paion belli i suoi Orsatti,/ goffi sì come e' nascono»).³

All'interno del prismatico universo teatrale posto in essere dall'autore la figura del «parassita» muove attraverso il caleidoscopio delle tipologie da essa assunte e delle funzioni ad essa attribuite nei modelli drammaturgici classici (il *parasitus edax* ['vorace'], il *κόλαξ* ['adulatore'], l'*ἠλαζών* ['millantatore']), contaminandosi altresì con le figure del *seruus callidus* ['astuto, ingegnoso'] e finanche dell'*adulescens* [il 'ragazzo' satellite-*adjuvant* del bravo o del capitano vanaglorioso o di un'altra tipologia di personaggio, quale ad esempio il medico ignorante e melenso].⁴

Nell'ampliamento della figura del «parassita» sviluppato dal Nostro significativi apporti vengono altresì offerti dalla tradizione volgare, che naturalmente al contempo agisce su un più generale intreccio di livelli creativi, in cui anche dal punto di vista onomastico appaiono visibili le tracce di un'attenta lettura e ricezione sia delle opere appartenenti ai filoni primari della novellistica e della narrativa canterina fiorentine, ed in particolare

³ Le due citazioni sono tratte da CECCHI, *La Dote*, prolog., nell'ordine ed. MDL, cit., vv. 66-91: 86-88, cc. Aiiir-Aiiiii: Aiiiv (per cui cfr. TER. *Eun.* 41); ed. MDLXXXV, cit., vv. 90-104: 102-103, cc. †3r-†4v: †4v (per cui cfr. *uita Don.* 22; ed. di riferimento, in *Vitae Vergilianae antiquae*, a c. di G. Brugnoli, F. Stok, Romae, typis Officinae Polygraphicae 1997, n° 2, pp. 9-56).

⁴ Il sapiente impiego della *contaminatio personarum* da parte dell'autore fa inoltre sì che nell'*Acquisto di Giacobbe* «il cacciatore Iafet abbia qualche aspetto di parassita» (FORTUNATO RIZZI, *Delle farse e commedie morali di G. M. Cecchi, Comico fiorentino del secolo XVI. Studio critico*, Rocca S. Casciano, Cappelli 1907, p. 236 n. 1); l'ed. dell'opera, una farsa spirituale in endecasillabi sciolti, è in CECCHI, *Drammi spirituali inediti*, cit., vol. I, pp. 93-160.

del *Decameron*⁵ e del *Morgante*,⁶ sia delle commedie machiavelliane⁷ ed ariostesche,⁸ e di almeno una parte della multiforme produzione aretiniana (la *Cortigiana*, *Il Marescalco*, *il Ragionamento*, *il Dialogo*, *la Talanta* e *Lo Ipcrito*).⁹

⁵ Ai riscontri ed alla ripresa di motivi topici segnalati in RIZZI, *Le commedie osservate di Giovan Maria Cecchi e la commedia classica del sec. XVI. Studio critico*, Rocca S. Casciano, Cappelli 1904, pp. 73-98 *passim*, 112 n. 1, 114 n. 1, 124 n. 2, 146-189 *passim*, ed in Id., *Delle farse e commedie morali*, cit., pp. 60, 87-93 *passim*, *add.* almeno il gustoso dialogo fra il contadino Mambre ed il Figliuolo nella *Coronazione del Re Saul*, III VII, vv. 1-17a (per l'opera si veda *infra* n° III), ispirato a BOCCACCIO, *Dec.*, introd. alla IV giornata, 17-29.

⁶ Ai due reimpieghi onomastici indicati in RIZZI, *Delle farse e commedie morali*, cit., p. 114 prosecuzione della n. 1 di p. 113 (Margutte e Morgante), *add.* almeno l'accezione di Balena 'barcolla' (per questo ed i successivi tre personaggi si veda *infra*), come in *Morg.*, VI 38, 7; quella di Bomba 'luogo di partenza e di arrivo nel giuoco del nascondino', come in *Morg.*, II 8, 6, e *praec.* XIX 70, 1, e XXVII 39, 2; quella di Diluvia 'tracanna', come in *Morg.*, XIX 62, 3; e quella di Frappa 'milanta', come in *Morg.*, XXIV 168, 8. I versi che il personaggio del Pecchia attribuisce con ironica, ma non autoironica, ignoranza al poema pulciano nella commedia osservata in sciolti *Il Corredo*, II VII, vv. 133-135a (*ed. pr.*, in CECCHI, *Comedie*, MDLXXXV, cit., [n° III], cc. 14r-16v: 16v), ritenuti effettivamente tali in RIZZI, *Le commedie osservate*, cit., p. 162 n. 3, e perciò «non [...] trovati», appartengono in realtà ad ARIOSTO, *Orl. fur.*, XXXII 31, 7-8.

⁷ Alle indicazioni fornite nella voce procurata da MARIA CRISTINA FIGORILLI, *Cecchi, Giovanni Maria*, in *Enciclopedia machiavelliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2014, voll. 3, I (consultata sul sito <https://www.treccani.it/enciclopedia/>, s.v.), *add.* il rinvio ad un passo di *Mandr.*, III XI [2], e *De princ.*, XVIII [17], nelle *Cedole*, II v, vv. 35-37a (*ed.* in CECCHI, *Comedie* [...], a c. di G. Milanese, Firenze, Felice Le Monnier 1856 [rist. 1899], voll. 2, II, pp. 181-297: 212-216: 216), e nello *Spirito*, V IV, vv. 96-99 (*ed. pr.*, in Id., *Comedie*, MDLXXXV, cit., [n° VIII], cc. 30r-32v: 31v; per entrambe cfr. RIZZI, *Le commedie osservate*, cit., p. 121 n. 4); e quello – non presente ivi – all'*incipit* di *Clizia*, prol., nel prologo che sigla l'intermedio primo nella I redazione della commedia osservata in sciolti *Le Pellegrine*, vv. 67-70 (*ed.* in CECCHI, *Comedie inedite* [...], a c. di G. Tortoli, Firenze, Barbèra, Bianchi e Comp. 1855, pp. 1-136: 5-11: 7-11: 9).

⁸ Fra i reimpieghi onomastici andranno menzionati almeno il nome del Nibbio in entrambe le redazioni, in prosa ed in sciolti, della commedia osservata *La Moglie* (*ed. pr.* della I, In Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de Ferrari e Fratelli MDL, c. 1v; *ed.* unica della II, in Id., *Comedie*, MDLXXXV, cit., [n° II], c. 1v), per cui cfr. l'omonimo personaggio del «servo de l'Astrologo» nella II redazione del *Negromante*; quello del «famiglio» Nebbia nella commedia osservata in sdrucchioli *Il Martello* (*ed.* in CECCHI, *Comedie*, 1856, cit., vol. II, pp. 1-87: 2, dove sarà altresì da notare il rovesciamento del nome di Angelica, che diviene «cortigiana»), per cui cfr. l'omonimo personaggio del servo in entrambe le redazioni della *Cassaria* e nella I dei *Suppositi*; quello del «famiglio» Trap-pola in entrambe le redazioni delle *Pellegrine* (I, *ed. cit.*, p. 4; II, *ed.* in CECCHI, *Comedie*, 1856, cit., vol. I, pp. 391-498: 392), per cui cfr. l'omonimo personaggio del baro in entrambe le redazioni della *Cassaria* (sulla risemantizzazione a sfondo venatorio che dà luogo al nome del ragazzo Trap-polino nella commedia morale in sciolti *Lo Sviato* si avrà modo di ritornare *infra*); e quello della «serva» Lena nella farsa in sciolti *L'Andazzo* (*ed.* a c. di B. Ferraro, Roma, Salerno Editrice 1989, p. 2), per cui cfr. naturalmente il personaggio eponimo della «ruffiana» nella *Lena*.

⁹ Anche in questo caso, fra i reimpieghi onomastici andranno almeno rammentati quello del ragazzo Grillo nella farsa spirituale *La Serpe, ovvero La mala Nuora* (*ed.* in CECCHI, *Drammi spirituali inediti*, cit., vol. II, 1900, pp. 151-220: 152), e nell'ultima delle commedie osservate in sciolti dell'autore, *Il Debito* (*ed.* a c. di B. Ferraro, Lucca, Pacini Fazzi 1994 [1995], p. 37, dove sarà altresì da notare il nome della Nanna, «serva» unitamente alla Tita; così come quello di Mona Nannina

Rivelando una singolare inventiva nel reimpiego e nella vera e propria ricreazione dei nomi tradizionalmente attribuiti al personaggio, un'indagine condotta dal punto di vista onomastico presenta svariati elementi d'interesse, tale da renderla non infruttuosa.¹⁰

Allo stato attuale delle ricerche, le opere dell'autore prese in considerazione sono le seguenti (nell'elenco vengono altresì indicati i nomi dei personaggi in questione, su cui si avrà modo di ritornare nel prosieguo del ragionamento):

- I) *Il Corredo*, cit.: Pecchia, «suo [*i.e.* di Hercole, soldato bravo] adulatore»;¹¹
- II) *Morte del Re Acab, ridotta in atti recitabili* (cinque atti e cinque intermedî, in sciolti): Sparecchia, «parassito»;¹²
- III) *La Coronazione del Re Saul, ridotta in atto recitabile* (cinque atti e sei intermedî, in sciolti): Zambri, «parassito»;¹³
- IV) *Il Figliuol prodigo, commedia* (morale in prosa): Frappa, «parassito»;¹⁴
- V) *L'Acqua Vino, farsa spirituale* (I redazione, in prosa; II, in sciolti): Svogliato/ Zatto, «parassito»;¹⁵
- VI) *Tobia, commedia* (spirituale in sciolti): Divora, «parassito»;¹⁶

nelle *Cedole*, ed. cit., p. 182), per cui cfr. l'omonimo personaggio di uno dei due «famigli» di Messer Maco in entrambe le redazioni della *Cortigiana*; quello del ragazzo Giannicco nella commedia osservata in sciolti *Il Servigiale* (ed. pr., In Firenze, Appresso i Giunti 1561), per cui cfr. l'omonimo ed omologo personaggio nel *Marescalco*; il rovesciamento nell'attribuzione del nome della Pippa, che passa dall'essere «figliuola» della Nanna nel *Dialogo* aretiniano al ruolo di «balia vecchia» nella commedia osservata in sciolti *Le Maschere* (III ed. mod., in Id., *Commedie* [...], a c. di M. Dello Russo, Napoli, Francesco Ferrante 1864-1869, [voll. 2, I], 1864, pp. 117-210: 118); ed il quadruplici impiego di quello del Fora, «sensale» nel *Corredo* (ed. pr., cit., c. 1v), «famiglio» nella commedia osservata in sdruciolli *Gli Sciamiti* (ed. in Id., *Commedie*, 1856, cit., vol. I, pp. 287-389: 288) e nella *Serpe* (ed. cit., p. 152), e «servo» nell'*Andazzo* (ed. cit., p. 2), per cui cfr. l'omonimo personaggio del «famiglio» nella *Talanta*.

¹⁰ All'aspetto onomastico della produzione drammaturgica dell'autore sono dedicati paragrafi in RIZZI, *Le commedie osservate*, cit., pp. 188-192, ed in Id., *Delle farse e commedie morali*, cit., pp. 247-250; ed indicazioni in LUCA D'ONGHIA, *Briciole di onomastica comica cinquecentesca: sui nomi di personaggi socialmente subalterni*, «il Nome nel testo», XII (2010), pp. 333-341: 334-337 *passim*.

¹¹ Ed. pr., cit., c. 1v.

¹² Ed. in CECCHI, *Commedie*, 1856, cit., vol. I, pp. 499-605: 500; nel *Martello* il nome sarebbe stato attribuito al personaggio di un «creato» ('servitore': *Gdli*, vol. III, 1964, s.v. *Creato*³, n° 2).

¹³ Ed. in CECCHI, *Drammi spirituali inediti*, cit., vol. II, pp. 5-124: 6.

¹⁴ Ed. in CECCHI, *Commedie*, 1856, cit., vol. I, pp. 1-59: 2.

¹⁵ Ed. della I redazione, in CECCHI, *Commedie*, 1864-1869, cit., [vol. II], 1869, pp. 1-62: 2; ed. della II, [a c. di C. Giannini], In Ferrara, per le stampe di Domenico Taddei e Figli 1876 [rist. 1878], p. 3; sulla complessa storia redazionale dell'opera e per un'ipotesi cronologica su di essa si rinvia al contributo di JACQUELINE BRUNET, *L'Acqua Vino: une (deux, trois?) farce(s) de Giovanmaria Cecchi*, in AA. VV., *Culture et religion en Espagne et en Italie aux XV^e et XVI^e siècles*, [avant-propos di M. Plaisance], Abbeville, Imprimerie F. Paillart 1980, pp. 141-174.

¹⁶ Ed. in CECCHI, *Drammi spirituali inediti*, cit., vol. I, pp. 1-91: 2; come si avrà modo di vedere, è a questo personaggio che si deve uno dei topici elogi dell'arte parassitica.

- VII) *La Conversione della Scozia, ridotta in atto recitabile* (cinque atti in sciolti): Bruco, «parassito»;¹⁷
- VIII) *Santa Agnese* (commedia spirituale in sciolti): Lascone, Diluvia, «parassiti, ovvero bevitori e buon compagni»;¹⁸
- IX) *L'esaltazione della Croce* (atto rappresentativo in cinque atti con sei intermedi, in sciolti): Peritoso, «parassito»;¹⁹
- X) *La Dolcina, atto scenico spirituale* (I redazione, in prosa; II, in sciolti): «Parassito, figurato per la concupiscentia [II redazione: per *concupiscentia carnis*]»;²⁰
- XI) *Il Sammaritano, farsa* (spirituale in sciolti): Bomba, «parassito»;²¹
- XII) *La Gruccia, farsa spirituale* (in sciolti): Divora, «parassito»;²²
- XIII) *Il Riscatto, farsa spirituale* (in prosa; altra redazione in sciolti, tuttora ms.): Balena, «parassito»;²³
- XIV) *L'Amicizia, farsa* (in prosa [con ogni probabilità da versificare]): Formione, parassito;²⁴
- XV) *Le Venture non aspettate, comedia morale* (in sciolti; due redazioni, delle quali una tuttora ms.): Rondine, «adulatore»/ «parassito».²⁵

¹⁷ Ed. in CECCHI, *Commedie*, 1856, cit., vol. II, pp. 479-553: 480.

¹⁸ Ed. in CECCHI, *Drammi spirituali inediti*, cit., vol. I, pp. 161-261: 165.

¹⁹ *Ed. pr.* postuma, [a c. di B. Cecchi (il maggiore dei quattro figli dell'autore)], In Firenze, Nella stamperia di Bartolomeo Sermartelli 1589, pp. 1-114: I II didascalìa, 5 (*Descrizione dell'apparato e de gl'Intermedi*, pp. 115-148); ed. mod., in *Sacre Rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, a c. di A. D'Ancona, Firenze, Successori Le Monnier 1872, voll. 3, III, pp. 1-120: 3 (*Descrizione [...]*, pp. 121-138).

²⁰ Ed. della I redazione, per nozze Falaschi-Battaglini, a c. di A. Lombardi, Siena, Tip. dell' Ancora di G. Bargellini 1878, pp. 10-11: 10 («vestito di colore, con una peccia [*i.e.* 'pancia': *Gdli*, vol. XII, 1984, *s.v.* *Peccia*², (n° 1)] et un fiasco», 11); ed. della II, a c. di C. Arlia, Bologna, Tipografia Fava e Garagnani 1883 [estratto, con propria numerazione delle pp., da «Il Propugnatore», XVI, pt. I, pp. 227-263], p. 6. La rappresentazione della redazione in sciolti (avvenuta nel medesimo anno di quella in prosa, il 1584) è da aggiungere alla cronologia fornita in KONRAD EISENBICHLER, *The Boys of the Archangel Raphael: A Youth Confraternity in Florence, 1411-1785*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press 1998, App. 4, pp. 330-335.

²¹ III ed. mod., in CECCHI, *Commedie*, 1864-1869, cit., [vol. I], pp. 47-116: 48.

²² Ed. in CECCHI, *Drammi spirituali inediti*, cit., vol. I, pp. 263-350: 264.

²³ Ed. [a c. di C. Arlia], Firenze, Franchi e Cecchi 1880, p. 15.

²⁴ Inedita; brevi passi dell'opera sono riportati in RIZZI, *Delle farse e commedie morali*, cit., pp. 83-238 *passim*. Sulla tradizione testuale di essa si rinvia al contributo di JACQUELINE BRUNET, *L'Amicizia de Giovan Maria Cecchi. Notes préliminaires à une édition critique*, in *Théâtre en Toscane. La comédie (XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles)*, a c. di M. Plaisance, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes 1991, pp. 105-112 (disponibile sul sito *OpenEdition Books*, <<https://books.openedition.org/>>, *s.v.*).

²⁵ La prima citazione è tratta dall'indicazione relativa al personaggio riportata in RIZZI, *Delle farse e commedie morali*, cit., p. 231 (proveniente dalla redazione trädita dai due mss. non autografi dell'opera elencati dallo studioso *ivi*, p. 18 *s.v.*), la seconda dall'ed. a c. di G. Meneghetti, Venezia, Edizioni Tipografia Commerciale 1960, p. 21 (parassita *em.*).

Per giungere ad un'illustrazione di tale varietà onomastica – eccettuati, naturalmente, il Parassito della *Dolcina*²⁶ e l'eponimo terenziano Formione dell'*Amicizia* –, si può partire dai discendenti dei personaggi classici del κόλαξ e dell'ἀλαζών, notando come, nel primo caso, il nome del Pecchia nel *Corredo* si riallacci in maniera giocosa alla tradizione della poesia, e quindi della parola, intesa come miele prodotto dal lavoro delle api [apīcūla],²⁷ tradizione a cui l'anno precedente la stampa della commedia aveva fatto riferimento Lodovico Dolce nella figura del «parasito» Melino presente nella sua *Fabritia*.²⁸ Nel secondo caso invece il Rondine, che il Rizzi avvicina all'Ergasilus dei *Captiui* plautini,²⁹ mostra la sua natura parassitica, confermata dall'indicazione a lui relativa nel ms. Marciano dell'opera, anche là dove fornisce la puntuale spiegazione del suo stile di vita, e quindi del suo nome,³⁰ avvalorando così lo scambio di battute fra il 'cratiliano' giovane Lamberto e l'altrettanto metalinguistico ragazzo Trappolino nello *Sviato*, che esplicita una delle modalità di nominazione impiegate dall'autore per i suoi personaggi, ovvero quella antifrastica:

Lamberto. [...] Come ti chiami tu?

Trappol. Trappolin per servirla.

Lamberto. Mi contenta
il soprannome, ma vedi non mi essere
co' fatti trappolin, ch'io ti farei
scherzo che tu l'aresti poi per male.

Trappol. E' non accade dubitarne.

Lamberto. Questi

²⁶ L'appartenenza di questa figura alla tipologia del *parasitus edax* appare dichiarata nello scambio di battute che dà l'avvio all'ampia – ed assai affollata – scena IV di entrambe le redazioni dell'opera: «SUP[ERBIA] Che dite, Carnesciale, nemico espresso dei buon bocconi? PAR[ASSITO] Anzi son loro amico sviscerato, et che sia il vero, io vo di lor cercando più che io posso» (I redazione, ed. cit., pp. 23-37: 23); «SUP. Che dite, Carnescial, nemico espresso/ de' buon bocconi? PAR. Anzi son loro amico/ sviscerato, e che sia il vero, io vo/ di lor cercando il più che io posso» (II redazione, ed. cit., pp. 17-35: 17).

²⁷ Per tale impiego metonimico si veda l'indicazione fornita in *Gdli*, vol. XII, 1984, s.v. *Pecchia*¹, [n° 1].

²⁸ Ed. pr.: *Fabritia, Comedia di M. LODOVICO DOLCE*, [Venezia], Aldi Filii [i.e. Paolo] MDXXXIX, c. 7v; ed. mod., a c. di Ch. Trebaiocchi, Manziana (Roma), Vecchiarelli 2015, p. 120 (per la duplice implicazione, semantica e storica, insita nella scelta del nome di questa figura sia perdonato il rinvio autoreferenziale ai Parerga *sull'onomastica di alcune figure di «parasiti» nei volgarizzamenti e nelle commedie e tragicommedie del Cinquecento*, «il Nome nel testo», XXIV [2022], pp. 167-180: 177-178 e n. 43).

²⁹ RIZZI, *Delle farse e commedie morali*, cit., p. 232 n. 2; il medesimo nome era già stato impiegato dall'autore per il personaggio del «ragazzo del Medico» Maestro Antonio nello *Spirito* (ed. pr., cit., c. 1v).

³⁰ CECCHI, *Le Venture non aspettate*, V III, nell'ordine vv. 16-20, 25-45a, ed. cit., pp. 102-105: 103-104; nella forma diminutiva Rondinino il nome del personaggio compare nella già ricordata coeva farsa *L'Andazzo*, ad indicare il «paggio del Capitano» Durante, «bravo» (ed. cit., p. 2).

soprannomi non sogliono ire a caso.
Trappol. I soprannomi o son veri, o son tutto
 il contrario: si chiamerà Gian Bianco
 un moro, così io son Trappolino,
 perch'io son come un colombaccio semplice.³¹

E portatore di un nome semanticamente trasparente, che è al contempo un soprannome,³² appare nel *Figliuol prodigo* ἡλαζών Frappa, il 'vantone' (non *miles*) che reca impressa nella propria onomastica la lettura – oltre che del già ricordato passo del *Morgante* – della II redazione della *Cortigiana* e del *Marescalco* aretiniani, nella prima dei quali il nome apre la sequenza degli amici del Rosso, uno dei due stafferi, col Cappa, del Signor Parabolano,³³ laddove nel secondo la *persona protactica* dell'Istrione utilizza, significativamente nel passo dedicato al «parasito», non soltanto il sostantivo in questione («Insomma io gli [*i.e.* al padrone] suggellerei ogni sua frappa, sì che gli caverei de l'anima la vita, non che i danari de le mani e le vesti di dosso»), ma altresì il verbo derivato («Caso che il padrone frappasse meco, ogni cosa gli farei buono»³⁴).

Tolto il «parasito» nella *Coronazione di Re Saul*, Zambri, per il cui nome si potrebbe ipotizzare il reimpiego di quattro non proprio pertinenti fonti bibliche,³⁵ l'onomastica dei nove altri personaggi che «non minus hac

³¹ CECCHI, *Lo Sviato*, III v, vv. 26-36, ed. in ID., *Commedie*, 1856, cit., vol. II, pp. 393-478: 439-441: 440; nella battuta conclusiva si tenga presente che il colombaccio era notoriamente «oggetto di caccia accanita» (*Gdli*, vol. III, 1964, *s.v.*), e dunque non creatore, bensì vittima, di trappole. Riguardo ai nomi «aventi in sé un significato allusivo alle qualità di chi li portava, cioè del tipo rappresentato», opportunamente in RIZZI, *Le commedie osservate*, cit., p. 189 (cit. con un intervento grafico) n. 1, compare il rinvio a BOCCACCIO, *Dec.*, introd. alla I giornata, 51.

³² Sulla «trasparenza semantica» del soprannome, che, «in quanto nome, è strumento dell'atto del riferimento identificante; ma in quanto sopra-nome, è strumento di veicolazione di un plusvalore informativo, allo stesso tempo idiosincratico e tipizzante, singolarizzante e socializzante», si rinvia ad IGNAZIO PUTZU, *Il soprannome. Per uno studio multidisciplinare della nominazione*, Cagliari, CUPEC 2000, nell'ordine pp. 27-28, 302 (cit. in CARLA MARCATO, *Nomi di persona, nomi di luogo. Introduzione all'onomastica italiana*, Bologna, il Mulino 2009, pp. 92, 93; e nella voce procurata da EAD., *Soprannomi*, in *Enciclopedia dell'Italiano*, dir. R. Simone, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2010-2011, voll. 2, II, 2011, pp. 1385-1388, consultata sul già ricordato sito *Treccani, s.v.*).

³³ ARETINO, *Cortigiana* (1534), I x, ed. a c. di F. Della Corte, nell'ed. naz. delle *Opere*, vol. V: *Teatro*, Roma, Salerno Editrice 2005-2010, tt. 3, I, a c. di P. Trovato, F. Della Corte, introd. di G. Ferroni, 2010, pp. 205-409: 244-245: 244 (gli altri tre personaggi menzionati sono «lo Squarcia, il Tartaglia et il Targa», cit. con un intervento interpuntivo); ed in ID., *Teatro comico: Cortigiana (1525 e 1534), Il marescalco*, a c. di L. D'Onghia, introd. di M. C. Cabani, [Milano], Fondazione Pietro Bembo – [Parma], Guanda 2014, pp. 485-768: 520-522: 520.

³⁴ ARETINO, *Il Marescalco*, Argom. e prol., [10], ed. a c. di †G. Rabitti, in ID., *Teatro*, cit., t. II, a c. di G. Rabitti, C. Boccia, E. Garavelli, 2010, pp. 9-152: 27-30: 30 (nell'ordine inverso); ed. 2014, cit., pp. 257-484: 265-281: [11], nell'ordine 279, 278.

³⁵ *Nm* 25, 6-15; *III Rg* 16, 9-12, 15-20; *IV Rg* 9, 31; *I Mcc* 2, 26.

gloriantur arte quam Phidias suo Ioue»³⁶ gravita nell'ambito dei nomi-soprannomi, di cui gli stessi portatori, come poc'anzi accennato, si fanno esegeti, e sono questi i casi dello Svogliato nell'*Acqua Vino*, del Peritoso nell'*Esaltazione della Croce* e del Bomba nel *Sammaritano*:

E perché io sono Svogliato, però ['perciò' (*hic et infra*)] ho io bisogno. [...] A un par mio che vive di per di e non ha pollaio fermo fa bisogno mangiar del buon per mantenermi sano e ber del meglio per far buono sangue, e così complexion sana e gagliarda e da poter camminare e far che 'l nome che mi avete voi altri galant' uomini posto, dello Svogliato, si conservi, perché a voler essere svogliato bisogna dare spesso nel ciborio gagliardamente e impacciarsi col buono e lasciar le cosacce che non sono da svogliati a certi avari, i quali, avendo male, hanno il modo a potersi far medicare;³⁷

Dor[cade (a Semei)] Hor via seguite,
perché, se bene il vostro Peritoso
(nome al contrario) v'ha troncato il filo
della storia che contavate adesso,
egli è però da non se n'adirare;

Per[itoso (a Dorcade)] Udite: s'io mi chiamo il Peritoso,
io non sono però tanto ch'io voglia
rifiutare i danar quando mi vengono
proferti;³⁸

Fo buona vita e fuggo volentieri
i disagi, e perché qui si sta bene,
non mi parto da bomba, e però sono
chiamato il Bomba.³⁹

³⁶ L'affermazione è tratta dalla paradossale dichiarazione di 'vanto parassitico' pronunciata dal personaggio di Simone al suo interlocutore Tychiade in LUC. 33: *De Par. 2*, cit. da *Opus Parasiticum*, interprete Francisco Bellafino, [*colophon*:] Impressum Bononiae per Ioannem Antonium Platonidem Benedictorum Ciuem bononiensem Anno domini MCCCCC.V [...], c. Bir. Esplicita menzione dell'opera luciana è fatta dal personaggio del Bruco (sul quale si veda *infra*), in CECCHI, *La Conversione della Scozia*, I II, vv. 51b-54: «Luciano scrisse/ un dialogo in lode della vita/ de' parassiti, e mostra che a quel tempo/ egli eran l'ognicosa nelle corti» (ed. cit., pp. 486-489: 488).

³⁷ CECCHI, *L'Acqua Vino*, I redazione, I II, ed. cit., pp. 8-11: 8.

³⁸ CECCHI, *L'esaltazione della Croce*, nell'ordine I II, vv. 13b-17, I III, vv. 13-16a, ed. pr., cit., pp. 5-9: 5, 10-11: 10 (danari em. D'Ancona); come per il già menzionato personaggio del Trapolino nello *Sviato*, anche in questo caso l'autore si serve della consuetudine per cui «i nomi spesso pongonsi al contrario», da lui ricordata al principio dei prologhi di entrambe le redazioni della commedia osservata *Gl'Incantesimi* (ed. pr. della I, In Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de Ferrari e Fratelli MDL, cc. 2r-4r: 2r; ed. unica della II, in sdruciolli, *Gli Incantesimi*, in CECCHI, *Comedie*, MDLXXXV, cit., [n° VI], cc. 2r-3r: 2r; pongonsi/ al), facendo sì che il significato di «peritoso» 'accidioso' (*Gdli*, vol. XIII, 1986, s.v., n° 1) si rovesci antifrasticamente in 'sfacciato'.

³⁹ CECCHI, *Il Sammaritano*, I IV, vv. 93-96, III ed. mod., cit., pp. 67-71: 70; sull'accezione del

Altre volte invece, ed in particolare là dove sia soggiacente una fonte letteraria autorevole, il nome del personaggio può offrire il la a vivaci scambi di battute, come nel passo del *Riscatto* in cui il sensale Ciarpa rintuzza il Balena per la sua smodata dedizione al bere: «Bal. Due boccali soli! ché, se io bevo il terzo, per mia fede che io esco un altro Aristotile, ché lo spirito vivo di lui io credo che sia rinchiuso in quella botte. Ciar. Oh, tu baleni, Balena? Bal. Sai, Ciarpa, se io baleno, non baleno a secco».⁴⁰

Naturalmente ben rappresentati appaiono i nomi-*fétiche* della nostra tipologia di personaggi, ovvero quelli che sottolineano la natura d'ingordi o d'incalliti bevitori o la povertà materiale o debolezza umana di essi: ecco dunque sfilare sulle scene tanto sacre quanto profane lo Sparecchia della *Morte del Re Acab* – nella cui delineazione l'autore si serve della *contaminatio* con la figura del *seruus*⁴¹ –, il Divora del *Tobia* e della *Gruccia* (ed al riguardo andrà altresì rammentato il nome botanico-fisiognomico dello Zatto nella II redazione dell'*Acqua Vino*),⁴² i poc'anzi ricordati Svogliato e Peritoso, il Bruco nella *Conversione della Scozia*⁴³ e la coppia comica formata dal Lascone e dal Diluvia nella *Santa Agnese*.⁴⁴

Nella caleidoscopica carrellata onomastica creata dal Cecchi per le sue figure di «parassiti», uno degli elementi che maggiormente colpiscono – e con cui il presente ragionamento volge al termine – è proprio la *uarietas* ispirativa dell'autore, riflesso della natura commista della sua produzione per le scene, nella quale coesistono gl'immane e produttivi, perché resi funzionali, richiami alle *auctoritates* comiche latine, la lucida comprensione del portato storico-culturale di quelle moderne, in particolare con la riattivazione del modello luciano attraverso un'attenta lettura dell'opera

termine, di attestazione pulciana, si veda *Gdli*, vol. II, 1962, *s.v. Bomba*².

⁴⁰ CECCHI, *Il Riscatto*, II III, ed. cit., pp. 60-63: 61; sull'accezione del termine, di attestazione pulciana e laurenziana, si veda *Gdli*, vol. II, 1962, *s.v. Balenare*, n° 4; il medesimo scambio finale di battute era già stato impiegato dall'autore nella scena fra i ragazzi Mosca e Nibbio nel *Sammaritano*, III I, v. 62a-b: «Mos. Oh, tu baleni! Nib. E i' non baleno a secco» (III ed. mod., cit., pp. 94-97: 96), e, come indica il curatore Dello Russo, *ibid.* n. 6, deriva da LORENZO DE' MEDICI, *Simp.*, III 36 («e se balena, ei non balena a secco»; ed. crit. a c. di M. Martelli, Firenze, Olschki 1966, p. 117).

⁴¹ La prossimità di queste due tipologie di personaggi nella drammaturgia del nostro autore è stata colta in ROCCHI, pref., cit., p. XLII: «Un carattere affine a quello del parassito, col quale ha a comune l'astuzia, l'intrigo e lo scrocco, è il servo»; e dal punto di vista onomastico può essere esemplificata dal nome di uno dei due «famigli» che compaiono nelle *Pellegrine*, Il Mangia (per l'altro, Trappola, si veda *supra*).

⁴² *Gdli*, vol. XXI, 2002, *s.v. Zatta*³ ('variante di popone nota come cantalupo'); ed in maniera affine al caso precedente sarà altresì da rammentare come il medesimo nome sia attribuito al personaggio del «cuoco» nella *Morte del Re Acab*, ed. cit.

⁴³ *Gdli*, vol. II, 1962, *s.v. Bruco*¹, n° 5 ('povero').

⁴⁴ *Gdli*, nell'ordine vol. VIII, 1973, *s.v. Lasco*¹, nn° 1 ('flaccido'), 3 ('debole fisicamente o moralmente'); vol. IV, 1966, *s.v. Diluviare*, n° 5 ('divorare, tracannare'; per la seconda accezione cfr. *supra*).

aretiniana,⁴⁵ e la consapevolezza d'incarnare una figura intellettuale ed un ruolo sociale caratteristici della tradizione fiorentina, in quanto connotati dall'essere in organica relazione tanto con gli orizzonti d'attesa rappresentati dai committenti e dalle loro richieste, quanto coi gusti e le aspettative dei pubblici di volta in volta chiamati a raccolta.⁴⁶ Per gli uni e gli altri di essi il nostro autore non lesina a ricorrere creativamente alla *πολυειδία* delle forme e dei generi offerti dalla tradizione drammaturgica classica e volgare, col certo non casuale indirizzamento di quello tragico verso l'azione sacra⁴⁷ e l'esclusione di quello tragicomico-pastorale, sostituito dalla riformulazione dello statuto compositivo della farsa,⁴⁸ giusta una linea ben diversa da quella sancita, alla fine del decennio successivo alla sua scomparsa, da Angelo Ingegneri nel suo modellizzante duplice trattato *Della Poesia Rappresentativa et Del modo di rappresentare le Favole Sceniche*.⁴⁹

⁴⁵ Se infatti nell'elogio della propria *ars* recitato dal personaggio del Divora la topica impiegata appare circoscritta ad un abbassamento di livello degli *exempla* luciani, con la sostanziale identificazione fra il «parassito» ed il «buffone» (CECCHI, *Tobia*, II VII, nell'ordine vv. 11, 17, ed. cit., pp. 37-42: 37, 38), alla conclusione di quello del Balena traspare la lettura, sottoposta ad una scurrile ironia, della 'dichiarazione d'intenti' pronunciata dal «parasito» Ipocrito nell'omonima commedia aretiniana: «Non han che brigare gli ignatoni [*scil.* si noti in quest'impiego del termine il sottile svilimento del *novom aucupium* esposto dal *parasitus* Gnatho in TER. *Eun.* 247-253: 247] con noi altri, conciosia che il porcheggiare de la lor gola mescolato con la assordaggine de la lor ciarla sazia fastidiosissimamente» (ARETINO, *Lo Ipocrito*, I II [1], ed. a c. di C. Boccia, in *Id.*, *Teatro*, cit., t. II, pp. 153-338: 180); «Bal. [...] Se uno si mette a fare il parassita, che è un'arte più bella e più antica che sia al mondo, è di necessità... Chiap[polino (ragazzo)] Che! sua o d'altri? [...] Bal. Voglio dire che, se egli non ha buona ciarla e maniera, egli è tenuto da ciascheduno un goffo. Chiap. Come dire un buffone da scorreggiate» (CECCHI, *Il Riscatto*, II VIII, ed. cit., pp. 81-87: 83). L'altra faccia', parimenti luciana ed aretiniana, del giudizio sull'*ars parasitica* viene impietosamente disvelata sotto un'apparenza di giocoso realismo in una battuta del ragazzo Giannicco nel *Servigiale*, IV VIII, vv. 1-2: «In fatto egli è ben ver che 'l mondo è tutto/ de' parassiti e de' presuntuosi [presuntuosi *em.*]» (*ed. pr.*, cit., pp. 66-67: 66).

⁴⁶ Al riguardo si legga quanto affermato poco prima della conclusione del prologo della *Romanesca*, vv. 98-102: «Ma gli [*i.e.* all'autore] basta far via per soddisfare/ a chi ne lo ricerca: che non ha/ mai lavorato se non a richiesta/ di qualche amico ed espedito gratis» (ed. [a c. di D. Buonamic], Firenze-Roma, Tipografia Cenniniana 1874, pp. 1-4: 3).

⁴⁷ Si tratta dell'unica «tragedia» dell'autore, *Datan e Abiron*, in sciolti, ed. in CECCHI, *Drammi spirituali inediti*, cit., vol. II, pp. 221-297.

⁴⁸ «La farsa è una terza cosa nuova/ tra la tragedia e la comedia: gode/ della larghezza di tutte due loro/ e fugge la strettezza lor, perché/ raccetta in sé li gran signori e principi,/ il che non fa la comedia; raccetta,/ come ella fusse o albergo o spedale,/ la gente come sia, vile e plebea,/ il che non vuol mai far donna tragedia./ Non è ristretta a' casi, ché gli toglie/ e lieti e mesti, profani e di chiesa,/ civili, rozzi, funesti e piacevoli [*scil.* memoria della *uarietas* espressa in BOCCACCIO, *Dec.*, proemio, 14];/ [...] e se gli antichi non l'usaron, l'usano/ li moderni che vagliono; e se il padre/ di quei che sanno non disse di lei,/ o la non v'era al tempo suo, o forse/ era in quei libri suo' che si son persi» (CECCHI, *La Romanesca*, prol., nell'ordine vv. 41-52, 70-74, ed. cit., pp. 2, 3; l'allusione conclusiva, introdotta dall'eco di *If IV* 131, è in particolare al *uexatus* libro II della *Poetica* aristotelica).

⁴⁹ Si tratta del passo dov'è significativamente ribadita la primazia creativa del «giudiciosissimo Tasso», che con l'*Aminta* «non pure [...] eccitò [...] molti sublimi ingegni alla composizione di

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 Convegni e Seminari di studio nazionali ed internazionali, e svolte attività d'insegnamento e collaborazione presso Università italiane ed Istituti esteri. È Socio dell'Accademia dell'Arcadia (Roma) e dell'Istituto di Cultura «Torquato Tasso» (Sorrento).

mauro.sarnelli@gmail.com

diverse Tragedie, Comedie et Pastoralis, ma [...] hebbe in sorte di stabilire questa terza spetie di Drama», la cui fortuna ha fatto sì «che, se le Pastoralis non fossero, si potria dire poco men che perduto a fatto l'uso del palco, e 'n conseguenza reso disperato il fine de i Poeti Scenici, il qual deve essere che i loro componimenti vengano rappresentati» (ANGELO INGEGNERI, *Della Poesia Rappresentativa, Discorso*, in ID., *Della Poesia Rappresentativa et Del modo di rappresentare le Favole Sceniche, Discorso* [...]), In Ferrara, Per Vittorio Baldini, Stampatore Camerale 1598, pp. 1-52: nell'ordine 2, 8; ed. mod., a c. di M. L. Doglio, Modena, Panini 1989, pp. 3-20: 4, 6; nn. 1-39, pp. 35-38).

LOREDANA TROVATO

«J'OFFRE UN VERRE D'UN»:
GIOCHI ONOMASTICI NEI GIORNALI DI TRINCEA FRANCESI
DELLA PRIMA GUERRA MONDIALE

Abstract: This paper aims to analyze the role of proper nouns in generating wordplays within French trench journals. Following a brief introduction to the *corpus* and the connection between proper nouns and wordplay, we present several examples to illustrate the frequent use of puns in these publications, intended to entertain and divert the soldiers.

Keywords: wordplay, French trench journals, World War I, proper names

1. *La Prima guerra mondiale attraverso i giornali di trincea*

I giornali di trincea francesi costituiscono un corpus di eccezionale interesse per gli storici che, per primi, li hanno portati all'attenzione del grande pubblico grazie all'attento lavoro di ricostruzione delle fonti e di analisi delle molteplici forme, funzioni e peculiarità che presentano.¹ È invece soltanto da circa un decennio, dalla pubblicazione dell'opera pionieristica di Odile Roynette, *Les mots des tranchées* (2010),² che questi testi sono diventati uno

¹ L'opera che più ha il merito di aver riportato all'attenzione degli studiosi i giornali di trincea è quella di STÉPHANE AUDOIN-ROUZEAU, *14-18. Les combattants des tranchées*, Paris, Éditions Armand Colin 1986. In effetti, se, come scrive Winter, «des bibliothèques entières sont consacrées à l'histoire militaire, économique et diplomatique de cette période» (JAY WINTER, *Entre deuil et mémoire. La Grande Guerre dans l'histoire culturelle de l'Europe*, Paris, Éditions Armand Colin 2008, p. 11 [tit. or. *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*, Cambridge, Cambridge University Press 1995]), sui giornali di trincea francesi era invece calato un velo di oblio dopo le pubblicazioni di GEORGES THURIOT-FRANCHI, *Les journaux de tranchées*, Paris, Nevers 1921 e di ANDRÉ CHARPENTIER, *Feuilles bleu horizon. Le livre d'or des journaux du front. 1914-1918*, Triel-sur-Seine, Éditions Italiques 2007 [1935].

² Il libro non tratta esclusivamente dei giornali di trincea in quanto l'obiettivo dell'autrice, storica di formazione e di professione, è quello di «cerner la langue comme un objet d'histoire en soi» (ODILE ROYNETTE, *Les mots des tranchées. L'invention d'une langue de guerre. 1914-1919*, Paris, Éditions Armand Colin 2010, p. 11), utilizzando fonti documentarie diverse. Tuttavia, ha contribuito a focalizzare il lavoro di studiosi e linguisti sulla lingua parlata soprattutto durante i primi due anni di conflitto, sotto la pioggia di fuoco dell'artiglieria ma anche nell'attesa dei combattimenti nei rifugi insalubri e di fortuna; una lingua che «démontre une mobilité, une ductilité, une étonnante capacité à traduire les mutations profondes qui affectent alors l'activité guerrière. Percutante, concise, elle réutilise l'ancien argot de caserne, puise dans l'argot civil qu'elle transforme et révèle à quel point

strumento prezioso di investigazione scientifica anche per linguisti e letterati perché offrono uno spaccato autentico dell'*argot*, del socioletto parlato dai soldati come tratto distintivo dell'appartenenza a un preciso gruppo socio-culturale e territoriale, e perché permettono, oggi, di conoscere meglio gusti e tendenze in materia artistica e culturale.³

Prodotti di straordinario successo e di immediata diffusione all'interno dei vari reggimenti, i primi giornali vengono pubblicati già pochi mesi dopo lo scoppio del conflitto: basti pensare, ad esempio, al n. 1 di *L'écho de l'Argonne*, che appare il 26 ottobre 1914, inaugurando, di fatto, la *saison heureuse* del giornalismo di trincea. A partire da questo momento sino al 1916 se ne conteranno circa 140, numero che cresce fino ad arrivare a 474 alla fine della guerra.⁴ Per quanto riguarda questo nostro lavoro, il corpus su cui ci basiamo è costituito da una selezione di 250 giornali che coprono l'intera durata della guerra, le diverse aree geografiche della Francia per provenienza dei soldati-giornalisti e i diversi reggimenti, inclusi la marina, la nascente aviazione e il gruppo delle poste e telecomunicazioni.⁵

Nonostante vengano generalmente definiti *journaux* (troviamo però anche altre denominazioni, quali *bulletin*, *organe*, *revue*, *canard*,⁶ ecc.), questi documenti hanno natura e scopi differenti rispetto alla stampa tradizionale, da cui si distinguono volutamente e nettamente.⁷ In effetti il loro obiettivo non è tanto di fornire informazioni, visto che si rischierebbe di incorrere nei

la porosité des fronts – front militaire et front intérieur – fut, pendant le conflit, immédiate et profonde» (ivi, p. 243).

³ Al di là dei contributi specifici sui giornali di trincea, tra cui LOREDANA TROVATO, *La Grande Guerre à travers les journaux de tranchées et le parler poilu. Analyse linguistique et textuelle*, Paris-Torino, L'Harmattan 2020, la quantità di pubblicazioni sulla lingua parlata e scritta in questo periodo cruciale della storia mondiale rimane comunque piuttosto esigua, nonostante il progressivo aumento dell'interesse soprattutto durante gli anni di commemorazione del centenario (2014-2018), favorito dal progetto «Mission centenaire 14-18» finanziato dal governo francese. A tal proposito, Roynette, Siouffi, Steuckhardt notano che, tre anni dopo l'inizio delle attività di commemorazione, «rars sont les manifestations scientifiques qui ont pris pour objet l'impact linguistique du conflit sur les usages parlés et écrits des contemporains plongés dans la guerre» (ROYNETTE, GILLES SIOUFFI, AGNÈS STEUCKHARDT, *La langue sous le feu. Mots, textes, discours de la Grande Guerre*, Rennes, PUR 2017, p. 9).

⁴ Cfr. JEAN-PASCAL SOUDAGNE, *Le quotidien des soldats dans les tranchées*, Saint-Cloud, Impr. France-Quercy 2009, p. 128.

⁵ La nostra selezione è data altresì dall'insieme dei numeri attualmente reperibili in libero accesso sui siti di Gallica (gallica.bnf.fr) e della Bibliothèque de documentation internationale contemporaine (lacontemporaine.fr), nonché dai numeri consultati direttamente presso la Bibliothèque nationale de France a Parigi.

⁶ Il termine d'uso familiare serve a indicare generalmente un giornale di poco conto o rilievo.

⁷ Ciò viene generalmente ribadito nei *discours préfaciels*, vere e proprie dichiarazioni d'intenti o lettere programmatiche che accompagnano la nascita di ogni nuova testata. Per ulteriori approfondimenti su questo tema, si veda il capitolo 1 di TROVATO, *La Grande Guerre...*, cit.

tagli inclementi delle forbici di Anastasie,⁸ quanto piuttosto di far divertire e distrarre i soldati con testi a funzione ludica e di rafforzare l'*ethos combattant* attraverso la continua valorizzazione delle virtù del soldato francese (il *Poilu*) a cui opporre, come anti-modello, il nemico tedesco (il *Boche*). Per tale motivo al loro interno non si trovano 'articoli di giornale' nell'accezione comune e odierna dell'espressione, ma storielle, racconti, *feuilletons*, opere teatrali, barzellette e canzoni, che hanno come scopo principale quello di far ridere i commilitoni e allo stesso tempo di contribuire all'azione di propaganda per incitare i soldati alla resistenza e alla lotta senza cedimenti o ripensamenti, evitando così di soccombere allo *spleen*, alla nera malinconia che, paragonata a uno scarafaggio, viene chiamata appunto *cafard*, dal nome di questo insetto in francese.

I giornali di trincea costituiscono inoltre un *unicum*, in quanto nessun'altra guerra vedrà nei decenni a venire lo sviluppo di un'attività giornalistica costante e prolifica, propria delle truppe impegnate al fronte.

2. Nomi e giochi di parole

In questo contesto, i nomi hanno una funzione strategica in quanto contribuiscono alla dimensione ludica dei testi attraverso i numerosissimi *jeux de mots* creati grazie alle potenzialità combinatorie e, a volte, anche 'dissacratorie' di antroponimi e toponimi. In particolar modo, sono i nomi propri a detenere un ruolo centrale nella costruzione di barzellette e storielle comiche e divertenti per via delle possibilità offerte dalla lingua francese, in primo luogo a livello di significante. La non-corrispondenza tra segno grafico e pronuncia determina infatti l'uso (e a volte l'abuso) dell'omofonia, declinata nella figura retorica del *calembour* omofonico.⁹ In secondo luogo, a livello di significato e di referente, il gioco consente di esprimere un preciso

⁸ Anastasie è il nome dato alla censura durante la guerra; è rappresentata come un'anziana con gli occhiali, munita di enormi forbici. Audoin-Rouzeau scrive, a tal proposito, che «apparemment, ce contrôle paraît très lourd et très contraignant. Cependant, il ne fait aucun doute que beaucoup de journaux édités en petit nombre et pour des groupes de taille restreinte ont échappé à la censure pendant toute leur existence. [...] Et si la censure a parfois fait disparaître quelques journaux, elle s'est montrée dans l'ensemble assez peu efficace et relativement tolérante. [...] En revanche, l'autocensure fut un écran plus résistant qui épargna l'essentiel du travail aux censeurs officiels» (AUDOIN-ROUZEAU, 14-18..., cit., p. 25).

⁹ Negli esempi proposti nei paragrafi seguenti, il lettore noterà come il gioco di parola fondato sul nome utilizzi il procedimento retorico del *calembour* principalmente fonico. Per approfondire gli aspetti relativi alla funzionalità di certe figure retoriche nella costruzione del gioco di parola, si rinvia a FABIO REGATTIN, *Le jeu de mots*, Bologna, I libri di Emil 2009 e a ESME WINTER-FROEMEL, ANGELIKA ZIRKER, *Enjeux du jeu de mots. Perspectives linguistiques et littéraires*, Berlin-Boston, De Gruyter 2015.

contenuto di carattere culturale sia in maniera esplicita che implicita. Si pensi, ad esempio, alla pletora di testi denigratori e comici contro il Kaiser e il Kronprinz pubblicati su quotidiani, riviste e persino cartoline, oppure alla valenza di nomi quali Rosalie, che nel gergo militare indica la baionetta, e Madelon, che diventa il simbolo della vittoria grazie alla celebre canzone *La Madelon de la victoire* (1919), interpretata da Maurice Chevalier.¹⁰

Tuttavia, prima di passare a fornire qualche esempio, è opportuno precisare alcuni aspetti di carattere teorico per provare a illustrare brevemente la relazione che intercorre tra il nome proprio e il gioco di parole. Se, volendo riassumere le posizioni più importanti assunte dagli studiosi nel corso del tempo, quest'ultimo si basa principalmente su due caratteristiche, la polislessicalità e la polisemia,¹¹ è lecito chiedersi come possano i nomi propri essergli funzionali visto che la tradizione grammaticale insegna che

ils n'ont pas de sens («Jacques» est simplement le prénom de quelqu'un qui s'appelle «Jacques»), même s'ils ont un contenu, fait des connotations propres à chacun de nous [...] ils servent à désigner de manière précise («Je te présente Jacques») et, en ce qui concerne les prénoms et les patronymes (noms de famille), ils servent à interpeller («Jacques, tu m'écoutes ?»)¹².

La proposizione («ils n'ont pas de sens») spinge, in un primo momento, a domandarsi come sia possibile che i nomi propri, sprovvisti apparentemente di un senso, possano costituire una base per la costruzione di queste *recreations linguistiques*, la cui caratteristica di base è la polisemia del sostantivo, cioè la possibilità di suscitare l'effetto comico grazie al *calembour sémique*. È, in effetti, la seconda parte, introdotta dalla congiunzione concessiva *même si* ('anche se'), che permette di porre l'attenzione sul fatto che è proprio sull'insieme delle connotazioni intrinseche a ognuno di noi e, *lato sensu*, a una comunità ben definita di locutori che si fonda il comico verbale, perno essenziale di qualunque storiella a dimensione ludica. Per intenderci, le barzellette incentrate su certi protagonisti della scena politica del nostro paese, o su Pierino (nome e personaggio convenzionale a cui però si attribuiscono, tradizionalmente, determinati tratti caratteriali e

¹⁰ In verità, essa deriva da una canzone precedente, *Quand Madelon* (1913), di Louis Bousquet et Camille Robert, che, all'epoca, riscosse un enorme successo grazie all'interpretazione che un cantante noto con lo pseudonimo di Bach ne fece davanti alle truppe negli spettacoli organizzati nei teatrini improvvisati delle caserme. Alla fine della Prima guerra mondiale, il personaggio simbolico di Madelon si ritrova nelle canzoni *La victoire de la Madelon* (1921), *Victoire, la fille de Madelon* (1939) e, al termine del secondo conflitto mondiale, *La Madelon de la délivrance* (1945).

¹¹ Si veda, a tal proposito, l'articolo di THOURAYA BEN AMOR, *Polylexicalité, polysémie et jeu de mots*, «Syntaxe & Sémantique», V (2004/1), pp. 207-222.

¹² JOËLLE GARDES TAMINE, *La grammaire: méthodes et notions*, Paris, Armand Colin 2012, p. 130.

comportamentali), hanno fatto ridere e continuano a far ridere generazioni di italiani; eppure, le stesse non provocherebbero il medesimo effetto se raccontate a stranieri che conoscono poco e male la nostra cultura e la nostra società. Il discorso vale ugualmente se proposto al contrario: difficilmente il pubblico del Belpaese troverà divertenti testi, racconti e altri generi a carattere comico strettamente ancorati all'*humus* e all'*habitus* di una lingua-cultura.¹³ Pertanto, il nome proprio può essere utilizzato nei giochi di parole quale garanzia di sicura efficacia del messaggio trasmesso, soprattutto quando sono note al destinatario le connotazioni a esso attribuite. Non a caso, nei giornali di trincea sono Guglielmo II, il Kronprinz, l'imperatore Francesco Giuseppe e gli altri nemici i principali bersagli dell'ironia dei soldati, questo proprio per l'insieme di caratteristiche assiologicamente negative di cui il nome si fa specchio e scrigno. È altresì vero che non soltanto i nemici vengono presi di mira, in quanto l'umorismo dei *Poilus*, considerati i veri eredi delle virtù e dell'«esprit gaulois»,¹⁴ colpisce gli stessi commilitoni, di cui si deplorano vizi o difetti, oppure ha sovente come mirino il *cuistot* (il 'cuoco'), accusato di non saper cucinare e di propinare un rancio disgustoso e immangiabile.

Il secondo assioma, «ils servent à désigner de manière précise», è chiaramente legato al primo, dal momento che è proprio l'insieme di connotazioni a fornire gli elementi utili a identificare qualcuno: ad esempio, Guglielmo II, grazie alla presenza del numero ordinale, si distingue da altri personaggi storici celebri come Guglielmo il Conquistatore o Guglielmo Tell e presenta una serie di caratteristiche che danno la possibilità di situarlo all'interno di uno specifico paradigma spazio-temporale. Contrariamente a quanto si possa pensare, il nome proprio può caratterizzarsi quindi per la polilessicalità se associato a un cognome, a un soprannome o a una discendenza; indizi che, ovviamente, servono a differenziare ciascun referente attraverso l'attribuzione di tassonomie semantiche a esso pertinenti.

In tal senso, determinati nomi – quelli di personaggi illustri, di rilevanza storica, politica e socioculturale – risultano particolarmente idonei alla costruzione di giochi di parole che, sulla base delle circostanze di produzione e fruizione, acquistano una significatività precisa. Nel caso dei giornali

¹³ Utilizziamo l'espressione «langue-culture» nell'accezione di Robert Galisson, il quale, in numerosi studi, ha posto l'attenzione sul legame da lui definito consustanziale tra lingua e cultura. Cfr., in part., GALISSON, *La pragmatique lexicoculturelle pour accéder autrement à une autre culture par une autre culture, par un autre lexique*, «Études de linguistique appliquée», CXVI (1999), pp. 477-496.

¹⁴ Espressione ricorrente soprattutto nei *discours préfaciels* dei giornali di trincea per caratterizzare il *Poilu* e sottolineare, in particolar modo, la discendenza francese dal popolo gallico quale emblema di forza, coraggio e virtù, nel tentativo di negare o far passare in secondo piano la relazione sussistente con il popolo germanico, già insita nel nome della nazione.

di trincea francesi, sono funzionali alla propaganda bellica e servono ad alimentare e a rafforzare le argomentazioni volte a denigrare il nemico, così da mostrarne, come apertamente dichiarato e ribadito di numero in numero, la debolezza, la testardaggine e la stupida ostinazione nel cercare di sopprimere il coraggioso ed eroico popolo francese.

3. Due miti 'esemplari': Joffre e Verdun

Il gioco permette di svelare, tramite il nome, le caratteristiche della persona che lo porta: un esempio può essere il *calembour* fonico «Joffre» / «J'offre» ('io offro'), dove l'aggiunta dell'apostrofo con conseguente formazione del sintagma verbale mette in rilievo come nel cognome del *généralissime* dell'esercito Joseph Joffre sia già predetto il suo destino (*nomen omen*), ovvero mettersi interamente e generosamente al servizio della Francia come ha fatto in ogni battaglia e, soprattutto, nelle decisioni che ha preso e che hanno condotto alla prima vittoria sulla Marna nel settembre del 1914.

In un altro testo è possibile notare come la polisemia del nome offra l'occasione di costruire un messaggio a dimensione argomentativa da trasmettere alle truppe:¹⁵



Oltre a Joffre, l'altro riferimento onomastico presente nel riquadro riguarda il feldmaresciallo britannico John French che fu inviato nel Nord della Francia

¹⁵ «La guerre illustrée», 3, 12 novembre 1914.

all'inizio della guerra. Tuttavia, contrariamente all'auspicio di una stretta e fruttuosa collaborazione, come suggeriscono immagine e testo, il rapporto con i francesi non fu dei migliori, tanto che la direzione generale dell'esercito britannico rimosse French dall'incarico nel 1915, richiamandolo in patria.

Nonostante la brevità dell'esperienza e dell'intesa, questo gioco sembra riscuotere un buon successo e notevole interesse, tanto da essere riproposto in vari giornali di trincea sotto forma di parola-macedonia («Joffrench») per sottolineare come sentimenti quali il patriottismo e l'amore incondizionato per la Patria siano qualità insite nella natura del Comandante. In questo caso, è evidente che si perde del tutto il riferimento al feldmaresciallo per intendere *french* soltanto come aggettivo di nazionalità¹⁶ e rilevare il profondo attaccamento di Joffre alla sua terra. La funzione è celebrativa e, al contempo, propagandistica, ovvero volta a far passare un messaggio chiaro all'interno dei reggimenti: tutti i soldati devono avere a cuore, sopra ogni cosa, la salvezza e il bene della nazione, persino a discapito della propria vita.

Un altro esempio 'esemplare' ricorrente nei giornali di trincea è relativo al toponimo Verdun e all'omonima battaglia, che, com'è noto, costituì, nel 1916, un punto di svolta cruciale della guerra in quanto fece svanire le ancora concrete possibilità della Germania di vincere e influenzò in parte l'entrata in guerra degli Stati Uniti d'America.¹⁷

In «La greffe générale»¹⁸ troviamo una simpatica vignetta che, tramite l'immagine e il gioco verbale, vuole mostrare come ai tedeschi non resti che rinunciare definitivamente alle proprie ambizioni territoriali e tornarsene a casa.¹⁹ Il disegno presenta il Kaiser con le gambe ricucite al contrario, tanto che, nonostante cerchi di dirigersi verso Parigi («nach Paris»), è costretto ad andare in direzione contraria, come recita ironicamente la didascalia di accompagnamento: «Dommage qu'après mon entorse de la Marne, les

¹⁶ Poiché non tutti i soldati erano, di certo, in grado di comprendere il significato dell'anglismo, in alcune occorrenze si nota la presenza del traduttore francese o di una perifrasi, così da rendere più chiara la relazione «Joffre = Francia».

¹⁷ In Francia questa battaglia è diventata una leggenda nazionale, sinonimo di forza, eroismo e sofferenza. Coinvolse quasi i tre quarti delle armate francesi, impegnate con ogni mezzo contro il nemico tedesco. Benché nella storia, e nella stessa Prima guerra mondiale, ci siano state battaglie anche più cruente, Verdun detiene probabilmente il non invidiabile primato di campo di battaglia con la maggior densità di morti per metro quadro.

¹⁸ Il termine *greffe* può essere tradotto genericamente con 'trapianto'. Si tratta dell'«organe des blessés de la face, 5^{ème} division de blessés Val-de-Grâce», ovvero di un giornale che nasce nelle corsie ospedaliere per dare conforto e sollievo ai feriti in attesa di operazione. Il titolo di questa testata rimanda altresì all'espressione 'grève générale' ('sciopero generale'), coniata proprio in Francia alla fine del XIX secolo nell'ambito delle prime lotte sindacali.

¹⁹ «La greffe générale», 2, 15 gennaio 1918.

Poilus m' aient greffé des jambes à l'envers... de Verdun!».²⁰ La battuta è qui basata sulla metatesi, ovvero sull'inversione dei fonemi che compongono le parole «envers» e «Verdun», [ãvɛʁ] e [vɛʁdɛ̃], a cui si aggiunge il suono vocalico [d].



Il giornale «Le canard du Biffin» pubblica, qualche giorno dopo rispetto alla vignetta appena illustrata, una massima in cui si evidenzia come l'estremo piacere provato dal soldato nel bere il vino (detto *pinard* nell'*argot* delle trincee) sia giustificato dal significato implicito di 'Verdun', di cui si fa notare l'omofonia con l'espressione 'verre d'un'.

²⁰ «Peccato che dopo la mia violazione/ distorsione della Marna, i *poilus* mi abbiano ricucito le gambe al contrario di/ in senso opposto a... Verdun». Il termine *entorse* può avere il duplice significato di 'storta / distorsione', nel linguaggio medico, e di 'violazione della legge / strappo al regolamento' in quello giuridico. Pertanto, può essere duplicemente inteso, così come «à l'envers de», dove si può fare riferimento al fatto che le gambe gli sono state ricucite al contrario appositamente per farlo andare in senso opposto a Verdun.

VERDUN

Ce que les Boches ne savaient pas c'est que les soldats Français aiment trop le pinard pour permettre jamais qu'on prenne le Verre D'un.²¹

Questa battuta, a valore di aforisma, contiene e svela tutti gli elementi strategici e ricorrenti della propaganda bellica: innanzitutto, l'uso del termine dispregiativo plurale *Boches* per indicare i Tedeschi, i nemici per eccellenza; quindi, il gusto che si prova nel bere il *pinard*, un vino di scarsa qualità, spesso allungato con l'acqua, e distribuito in grosse quantità alle truppe, come bevanda in sostituzione di altre e della stessa acqua potabile;²² infine, l'amore per la Patria, lo spirito di sacrificio e la stretta coesione che i soldati francesi hanno dimostrato nella battaglia di Verdun.

4. *Antroponimi formati attraverso il procedimento di concrezione*

Nei giornali di trincea i nomi dei personaggi dei racconti, delle storielle e delle barzellette rivelano, di norma, un attributo o una peculiarità perlopiù negativa tramite il procedimento semplice della transcategorizzazione, per cui dall'aggettivo o dal nome comune si passa al nome proprio, o quello di designazione metonimica a partire dall'attribuzione del soprannome. A ciò si aggiunge l'agglutinazione o concrezione dell'articolo o della preposizione articolata, che vengono in questo caso degrammaticalizzati e fusi con il nome comune o l'aggettivo per formare un cognome con funzione di designazione e caratterizzazione del personaggio, come in «Lagratte» ('la cresta'), per indicare un soldato che tende a fare la cresta sulla spesa; «Lepitou» ('il cane'), per designare una persona fedele o mansueta come un cane; «Lahoux» ('l'agrifoglio') viene attribuito a un tipo dal carattere pungente e spigoloso; «Ledur» ('il duro') è il protagonista della storiella «La folle aventure du joyeux tank» e viene definito da tutti «un rude»;²³ «Lasoif» ('la sete'), per sottolineare la tendenza di chi beve troppo *pinard* per spegnere la sete e vincere la paura della morte stordendo i sensi con l'alcool, a cui corrisponde, con la stessa valenza, «Dupinard», utilizzato all'interno della *Petite correspondance* di «Bellica».²⁴

²¹ «Le canard du biffin», 8, 31 gennaio 1918, p. 4. «I tedeschi non sanno che i soldati francesi amano talmente il vino da non permettere mai che qualcuno possa impossessarsi del bicchiere di uno di loro».

²² Per approfondire il tema del consumo di alcool durante la Prima guerra mondiale, si veda l'interessante pubblicazione di CHRISTOPHE LUCAND, *Le pinard des Poilus. Une histoire du vin en France durant la Grande Guerre (1914-1918)*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon 2015.

²³ «Le front», 16, 16 gennaio 1917, p. 3.

²⁴ «Bellica», 1, 1° dicembre 1915, p. 13.

Un altro esempio divertente si può notare in «Le canard poilu», in cui il soldato Oscar Latruite ('la trota') viene consegnato perché cerca di evitare un lavoro («une corvée») affermando di esserne esente perché, prima di arruolarsi, svolgeva la mansione di «officier» in un grande ristorante di Marsiglia:

Avec le Motif

Oscar Latruite, quatre jours de consigne, ordre du sergent Gourdiflot: «A déclaré à ce gradé, dans le but de couper à une corvée, qu'il était exempt parce qu'il remplissait dans le civil les fonctions d'officier dans un grand restaurant marseillais.²⁵

Oltre al cognome, che precisa il nesso tra il personaggio e il suo lavoro in un ristorante, l'elemento centrale che suscita l'ilarità dei lettori è costituito dal gioco di parole creato dalla polisemia del termine *officier* che, in francese, indica tanto il grado militare quanto il mestiere di lavapiatti.

Alcune pubblicazioni danno spazio ai *feuilleton* comici, in cui, generalmente, i personaggi si caratterizzano per stravaganza o eccessiva goffaggine. In «Le canard poilu», uno dei più divertenti è *Landouillard, va-t-en-guerre*,²⁶ il cui protagonista è un soldato buffo e impacciato, di grossa corporatura ma dal cervello piccolo, molto ingenuo e, per tale motivo, continuamente oggetto di diletteggio. Il cognome può essere una parola-macedonia che mette assieme i termini «andouille»²⁷ e «lard», o semplicemente rappresentare il peggiorativo in *-ard* di «andouille». Di quest'ultimo però non si hanno effettivi riscontri né nei dizionari di lingua francese standard né in quelli specialistici di *argot*, compresi quelli di *argot des tranchées*: in effetti, abbiamo trovato il termine «andouillard» come forma di insulto e, quindi, sinonimo di 'andouille' soltanto sul sito *languefrancaise.net*, che, a sua volta, lo riporta citando una frase estrapolata dal romanzo di Paul Vimereu, *Les faneurs de la forteresse*, pubblicato nel 1939, in un'epoca già molto lontana rispetto alla Prima guerra mondiale.²⁸ Tuttavia, non si

²⁵ «Le canard poilu», 23, 28 luglio 1915, p. 2. Tutta la rubrica «Avec le motif» presenta dei personaggi fittizi il cui cognome è, di norma, creato attraverso i procedimenti dell'agglutinazione o della composizione, come, ad esempio, «Lacruche», «Léberlué», «Tapecul», «Touzenlair».

²⁶ «Le canard poilu» dal n°1 del 24 febbraio 1915 al n°30 del 15 settembre 1915.

²⁷ È una sorta di salsiccia a base di trippa e di budella di maiale o vitello che può essere consumata sia cruda che cotta. Nel linguaggio familiare, il termine viene però usato per qualificare peggiorativamente una persona e può essere tradotto come 'imbecille', 'salame', 'idiota'.

²⁸ «Vachard! charognard! cria Couffaux, crevard, fripouillard, andouillard, envaculava!», définition : andouillard (*languefrancaise.net*).

esclude che si tratti di una forma peggiorativa vista la frequenza d'uso del suffisso *-ard* nella lingua francese per insultare o denigrare qualcuno.²⁹

In «Théodule porte le deuil», l'elemento comico è dato dalla trasformazione del nome di un certo Théo Lerouge che, alla morte della moglie, decide di modificare il proprio cognome in Lenoir in segno di lutto e di rispetto nei confronti della defunta. La storiella è resa molto divertente dal fatto che tutto quello che il protagonista fa e mangia è caratterizzato dall'utilizzo del colore nero. Il suo pranzo è così costituito da ravanelli neri e razza condita con burro nero su una tovaglia bordata di nero; beve caffè nero; studia latino perché è una 'lingua morta', non esitando persino a sposare una donna di colore.

- J'étais Lerouge, fit-il, je suis maintenant Lenoir; car ma légitime étant trépassé, j'ai cru devoir endeuiller mon nom. En pareille circonstance, cela ne peut que lui être agréable.

La douleur lui aura dérangé l'esprit, pensai-je. [...]

- Tiens, Le... noir. Toujours veuf?

- Ne m'en parle pas, depuis qu'Elle n'est plus, l'existence m'est à charge. Allons chez moi, nous déjeunerons ensemble, ça nous distraira.

Sur une nappe bordée de noir, on nous servit des radis noirs, de la raie au beurre noir; nous mangeâmes notre pain noir et nous bûmes du café... noir, naturellement. [...]

Et le pauvre me confia que le seul plaisir qu'il se permettait, c'était l'étude du latin, qui est, comme chacun le sait, une langue morte. Toujours pour être agréable à la défunte. [...]

Je fus quelques mois sans en entendre parler, quand, un beau matin (c'est une façon de parler, car je crois qu'il pleuvait ce matin-là), je reçus de lui une nouvelle lettre de faire part.

L'animal se mariait!

Or, jugez encore de ma stupéfaction, lorsqu'à la sacristie, Théo me présenta à sa nouvelle moitié, de me trouver en face d'une superbe négresse du plus beau noir.

- Ne t'étonne pas, me dit-il, de me voir contracter hymen avec une fille d'Eve de couleur assez sombre, mais c'est encore pour moi une façon de porter le deuil de l'Autre.

En pareille circonstance, cela ne peut que lui être agréable...³⁰

²⁹ Per approfondire l'uso di tale suffisso in francese si rinvia a uno dei primi e più completi studi, oggi un classico della linguistica storica, di KURT GLASER, *Le sens péjoratif du suffixe -ard en français*, «Romanische Forschungen», XXVII (1910), pp. 932-983.

³⁰ «Le canard du boyau», ottobre-novembre 1915, p. 2.

Un personaggio utilizzato in diverse barzellette è «Durasoir»,³¹ dove il termine «rasoir» non indica lo strumento usato per radersi, ma una persona estremamente noiosa o anche inopportuna.

Mot de la fin

Durasoir, depuis qu'il est sur le front, écrit journallement aux siens. Et il leur en raconte! Les actes d'héroïsme ne lui coûtent guère sur le papier. A l'en croire il a sauvé la France, à lui tout seul, je ne sais combien de fois.

Mais ses vantardises ne trompent personne. Pas même sa femme qui déclarait l'autre jour:

- Voyez jusqu'où va sa canaillerie. Pour mieux m'en faire accroire, il ne manque pas de mettre sur chacune de ses enveloppes: *Franchise militaire*.³²

Dal testo si può rilevare come il termine *rasoir* venga principalmente usato per designare un soldato bugiardo e vile che racconta delle sonore castronerie alla famiglia su fantomatiche e mirabolanti azioni militari da lui compiute. Il *fulmen in clausula* è dato infine non dal nome, ma dal doppio senso della parola *franchise*, intesa sia come 'franchezza; lealtà', che come 'franchigia'.

5. I calembour fonici

L'altra strategia maggiormente utilizzata nel processo di creazione dei nomi propri all'interno dei giornali di trincea è il *calembour* fonico; ciò perché una delle caratteristiche principali della lingua francese è l'enorme divario tra la pronuncia e la forma scritta, cosicché certi suoni possono avere grafie diverse. Questa strategia permette di nascondere, tramite la forma, il significato del nome che si palesa soltanto quando lo si pronuncia: anche in questo caso, comunque, si tratta sempre di attribuire un nome a un personaggio a partire da una peculiarità fisica o caratteriale. Incontriamo così l'*adjudant* Nivoiguer (il sergente «n'y voit guère», 'cieco come una talpa') che, a causa del grave difetto visivo, non riesce a distinguere un soldato da un manichino:

Il faudrait voir à voir

L'adjudant Nivoiguer, passant devant une ferme, voit un poilu qui le salue correctement mais qui n'a pas les talons joints.

- C'est très bien, mon ami, le salut est parfait, joignez les talons.

³¹ Frequente pure la forma «Durazoir», dove il cambiamento di consonante non influisce sulla pronuncia, che resta la stessa [z].

³² «Le canard poilu», 22, 21 luglio 1915, p. 1.

Il ne s'était pas aperçu que ce poilu n'était qu'un mannequin pour l'escrime à la baïonnette.³³

Oltre ai difetti fisici, i nomi composti a partire dal gioco di parole basato sull'omofonia permettono di sottolineare alcuni aspetti negativi del carattere umano, vizi o pulsioni: è, ad esempio, il caso di «Plulesou», *mot-valise* che può essere utilizzato per indicare un individuo che si trova al verde (da «il n'a plus le sou», 'è rimasto senza il becco di un quattrino'), e «Ausac», 'nella borsa', 'nel sacco', probabilmente dalla locuzione 'mettre quelqu'un au sac', ovvero mettere qualcuno nella condizione di non poter obiettare, di non sapere cosa rispondere, come nella barzelletta seguente, in cui l'effetto comico scaturisce, in primo luogo, dai nomi e, in seguito, dall'equivoco che conduce alla battuta finale, dove Ausac si rifiuta di prestare dei soldi a Plulesou proprio per il fatto di conoscerlo da vent'anni:

Bonne réputation

Plulesou. – Mon cher Ausac, tu me connais depuis vingt ans, n'est-ce pas?

Ausac. – Mais oui.

Plulesou. – Eh bien, peux-tu me prêter dix louis?

Ausac. Je suis au regret de te refuser!

Plulesou. – Pourquoi donc?

Ausac. - Précisément, parce que je te connais depuis vingt ans!³⁴

L'eccessivo consumo di alcool, che caratterizza questa guerra, è testimoniato dalla presenza di numerosi vocaboli, coniatati o rimessi in uso dai soldati nelle trincee, nonché dai nomi propri inventati per caratterizzare certi personaggi che al fronte amano particolarmente bere. Abbiamo già incontrato «Dupinard» e «Lasoif», a cui si aggiunge «Gosiésec», forma contratta di *gosier sec*, letteralmente 'gola secca', 'beone', protagonista del «problème» seguente. Questi non arriva proprio a capire come mai bevendo tanto non riesca più a tenersi in piedi dato il semplice principio di proporzione matematica, per il quale se un bicchiere di vino dà forza, *ergo* venti dovrebbero renderlo venti volte più forte.

Problème. – Gosiésec prétend qu'en vertu du principe arithmétique, si un verre de vin donne de la force, vingt verres doivent en donner vingt fois de plus.

³³ «Le plus-que-torial», 4, 15 aprile 1916, p. 4.

³⁴ «Le cafard muselé», 20, 15 gennaio 1918, p. 7.

Pourquoi en est-il autrement, puisque Gosiésec ne tient plus debout après l'absorption du verre final?³⁵

Infine, diversi sono i nomi creati per denunciare, attraverso il comico verbale e l'ironia, quei soldati fanfaroni che accampano qualunque scusa per sottrarsi alle varie incombenze o alle esercitazioni. Tra questi citiamo il personaggio di «Tirauflan», forma contratta di *tire au flanc*, espressione che indica uno scansafatiche, una persona che cerca di sfuggire al proprio dovere, che non vuole fare niente, come il soldato del testo seguente che si dà appunto malato per evitare di partecipare alla rivista delle truppe del 14 luglio. Da notare la paronomasia «prise de la pastille» / «prise de la Bastille», su cui si innesta la battuta finale, assicurando l'effetto comico.

Mot de la fin

Le 12 juillet, Tirauflan est commandé de service pour la revue du surlendemain.

Le 13 juillet, Tirauflan se fait porter malade. Le major lui ordonne de prendre une pastille d'ipéca³⁶.

Le 14 juillet, prise de la pastille.³⁷

6. I nomi di marca

L'ultima categoria su cui ci vogliamo soffermare è quella dei nomi di marche inventate, molto presenti all'interno dei giornali di trincea generalmente sotto forma di avvisi, comunicati e manifesti pubblicitari. Se alcuni di essi richiamano quelli di prodotti in commercio e d'uso quotidiano, altri sono il frutto della creatività dei soldati-giornalisti e hanno l'obiettivo esclusivo, ancora una volta, di far divertire i lettori, sfruttando le potenzialità del gioco di parole.

In «Le gafouilleur», uno dei giornali di trincea più regolari e ricchi di *re-créations linguistiques*, vi è un annuncio in cui si sponsorizza la cooperativa – ovviamente fittizia – dei «Cuirapied»:³⁸

³⁵ «La vie poilusienne», 9, seconda annata, s.d., p. 3.

³⁶ L'ipécaquana è una pianta che veniva usata, all'epoca, come medicinale espettorante e per indurre il vomito.

³⁷ «Le canard poilu», 27, 25 agosto 1915, p. 2.

³⁸ «Le gafouilleur», 35, 15 settembre 1917, p. 3.



Nonostante il piglio comico e buffonesco, il testo denuncia in realtà la pratica dei «mercanti», italianismo e neologismo di senso che, a partire dallo stereotipo del commerciante italiano truffaldino, serve a indicare la categoria dei «pescecani di guerra», gli approfittatori (mercanti, commercianti, imprenditori) che durante la guerra si sono arricchiti vendendo merci, beni e derrate alimentari a prezzi elevatissimi. Così, contro rincari e speculazione, i soldati-giornalisti propongono ironicamente di non rivolgersi più alla «Mère Quanti»,³⁹ ma alla cooperativa dei Cuirapied, termine ottenuto dalla storpiatura di *cuirassier* (il ‘corazziere a cavallo’), a cui, del resto, rimanda foneticamente.⁴⁰ Oltre alla paronomasia, si noti come il termine potrebbe forse rinviare a una forma composta dal futuro del verbo *cuire* a cui viene aggiunto il sostantivo *piéd* e che può tradursi letteralmente ‘cuoceràpiede’. Se, a una prima lettura, questa espressione può apparire priva di significato, occorre fare riferimento all’insieme della pubblicità per notare che tra le merci in vendita è possibile richiedere conserve e marmellate, ovvero prodotti che vanno cotti, nonché calze e *camembert*, il cui odore è generalmente associato alla puzza di piedi.⁴¹ Tali riferimenti servono a provocare l’effetto comico voluto, se si pensa inoltre che, nella corrispondenza privata e nei diari, i soldati lamentano spesso le condizioni igienico-sanitarie deprecabili delle trincee e i cattivi odori emanati da certi commilitoni poco avvezzi all’uso del sapone.

Molte di queste finte pubblicità cercano di suscitare l’ilarità dei lettori anche grazie a vocaboli, motivi o simboli che risalgono alla cultura del nemico,

³⁹ Da rilevare l’omofonia «Mère Quanti» [merkāti] / «mercanti» [merkāti].

⁴⁰ Il primo e ovvio riferimento è qui l’espressione «cuir à pied», dove il termine «cuir» è l’abbreviazione usuale al fronte di «cuirassier» (attestata anche nei principali dizionari dell’*argot* di trincea dell’epoca) a cui si aggiunge l’espansione «à pied» per indicare l’omonimo reggimento.

⁴¹ L’associazione tra l’odore del *camembert* e la puzza di piedi è spesso richiamata in molte barzellette e storielle comiche presenti in diversi giornali di trincea.

tra i quali, il più importante di tutti, la lettera «K», che sta per ‘Kaiser’, ‘Kronprinz’, ‘Kultur’, ‘Kolossal’, ‘pain K.K.’⁴²



Il facile gioco di parola proposto «Séné “K”»⁴³ fa riferimento alla *poligala virginiana* o *polygala senega*, termine quest’ultimo derivante dal nome di una tribù di pellirosse, i Sénékas, che la usava contro il morso del crotalo. Fu scoperta nel 1739 in Virginia da un medico scozzese che cominciò ad adottarla contro la pleurite, mentre l’infuso delle sue foglie veniva impiegato in trincea soprattutto come espettorante fluidificante del catarro e per la cura dell’asma bronchiale. La presenza della lettera «K», messa bene in rilievo nel testo dalle virgolette, permette l’associazione del prodotto al nemico, a cui si collega il disegno che lascia intuire uno svenimento o, addirittura, una morte improvvisa per il soldato che assume inconsapevolmente un medicinale che contiene un elemento tedesco.

⁴² L’espressione «pain K.K.» sta per *Kriegs Kartoffelbrot*, il pane di guerra tedesco a base di farina di patate. A causa della pronuncia della lettera «k» in francese, la sigla viene sovente trascritta «kaka» o, più esplicitamente, «caca», vocabolo a dimensione scatologica utilizzato principalmente nel lessico infantile, che, in questo contesto, ha una funzione comico-ludica oltre che di insulto e spregiativa nei confronti della lingua-cultura tedesca.

⁴³ «Le gafouilleur», 35, 15 settembre 1917, p. 4.

Anche nel caso di questa tipologia di nomi, il gioco è dato dal doppio senso prodotto dal *calembour* fonico, attraverso cui si riesce a combinare, collegare o inventare termini ed espressioni, come nella pubblicità seguente:⁴⁴



Due sono i piani semantici che si sviluppano grazie all'omofonia: il primo, quello più evidente, propone il passaggio dal nome comune (*militaire*) al marchionimo, che sembrerebbe richiamare il nome – chiaramente fittizio – di un industriale («Mill Hitaire»); il secondo è invece quello su cui si basa l'intero gioco, ovvero la relazione tra i verbi 'sospirare' e 'aspirare', che richiamano le due fasi della respirazione, e il nome del farmaco, «aspirina», in cui notiamo il bisticcio tra le parole «aspirants» e «aspirine», dove in realtà non esiste relazione di alcun tipo se non la consonanza fonica tra le due parole. Benché, di primo acchito, il gioco possa apparire divertente, in realtà rinvia al fatto che l'aspirina Bayer fu bandita dall'uso in Francia durante la guerra; ciò ebbe come conseguenza l'inizio della produzione massiccia di un'aspirina a marchio francese e della campagna accusatoria contro chiunque continuasse a consumare o a richiedere quella prodotta in Germania.

Nei giornali di trincea, il gioco basato sul nome proprio è dunque centrale nella costruzione di testi a finalità ludica grazie alla polilessicalità e alla polisemia, due proprietà fondamentali per la definizione e la comprensione del segno linguistico sul piano cognitivo, principalmente in termini di relazione tra significato implicito ed esplicito, decodifica di non-detti e sottintesi.

⁴⁴ «Le boyau», 3, giugno 1915, p. 2.

Nel complesso, tutti i giochi onomastici presenti in questi documenti di eccezionale valore e natura sono costruiti a partire da una struttura che permette una modalità di lettura duplice e che, soprattutto, rende meno ‘opaco’ – linguisticamente parlando – il nome proprio, motivandolo o rimotivandolo semanticamente, ovvero rendendolo particolarmente adatto ai processi di mobilità semantica del segno linguistico. Essi permettono infatti di esprimere in maniera sintetica una vasta gamma di riferimenti culturali e implicazioni semantiche, rappresentando una delle strategie più usate dai soldati per aggirare la censura, ma anche per divertirsi e distrarsi, ironizzare sull’ineluttabilità del destino e cercare di sopravvivere nonostante l’orrore dei combattimenti e il dolore provato per la morte dei commilitoni.

Biodata: Loredana Trovato è Professoressa associata di Lingua Francese presso l’Università degli Studi di Trieste. Ha organizzato varie giornate di studio e convegni internazionali e partecipato in qualità di relatrice a circa cinquanta convegni in Italia e all’estero, tra cui due convegni di O&L, pubblicando all’interno della rivista i suoi contributi sul nome in Céline e Amélie Nothomb. Ha al suo attivo oltre sessanta pubblicazioni, tra le quali si segnala la recente *La Grande Guerre à travers les journaux de tranchées et le parler poilu. Analyse linguistique et textuelle* (Torino-Paris, L’Harmattan 2020). I suoi attuali ambiti di ricerca si focalizzano sull’analisi del discorso e l’argomentazione retorica, applicate principalmente allo studio dei giornali di trincea francesi della Prima guerra mondiale e dei discorsi istituzionali.

ltrovato@units.it

II

Nomi e identità

ALESSANDRO AMENTA

I NOMI DELLA CONTESSA.
SULLA RITRADUZIONE DI ALCUNI
ANTROPONIMI GOMBROWICZANI

Abstract: This paper examines the portrayal of significant anthroponyms in both the initial Italian translation (1968) and a recent retranslation (2022) of Witold Gombrowicz's short story titled "Biesiada u hrabiny Kotłubaj" (literally: "The Banquet at Countess Kotłubaj's"). Originally written in 1928, the story features proper names that conceal humorous puns, alluding to the characters' social background or containing polysemic, primarily erotic references. Through a comparative analysis of the two translations, we uncover the changes that have unfolded over half a century in terms of translation strategies, readers' preferences and competencies, and the role of translated texts within the target culture.

Keywords: Witold Gombrowicz, *Biesiada u hrabiny Kotłubaj*, *Bakakaj*, retranslation, onomastics, wordplays

Onomastica gombrowiczana

Gli elementi onomastici svolgono un ruolo chiave nell'economia testuale di Witold Gombrowicz (1904-1969), *enfant terrible* della letteratura polacca del Novecento, contribuendo alla creazione di un tessuto narrativo dinamico e vibrante basato sul grottesco, il paradossale, l'assurdo, il *nonsense*. Pensiamo al romanzo *Ferdydurke* (1937), *opus magnum* dell'autore, il cui titolo, una neoformazione lessicale che non ricorre neanche una volta all'interno del testo, ha impegnato i critici in un lungo lavoro di decodifica reso ancora più arduo dai ripetuti depistaggi dell'autore, che nel corso del tempo si è divertito a fornire spiegazioni false e contraddittorie.¹ A poco è servita in fondo la scoperta che il termine sia molto probabilmente una storpiatura di Freddy Durkee, personaggio minore del romanzo *Babbitt*

¹ Gombrowicz ha dapprima affermato di aver preso il nome *Ferdydurke* da una rivista in lingua inglese, poi ha dichiarato che si trattava della trascrizione polacca dell'inesistente espressione francese *faire d'hideur[que]* (che doveva significare 'fare qualcosa di disgustoso') e in seguito ha sostenuto che era il nome di una via della sua città natale. Per una panoramica sul tema cfr. WITOLD GOMBROWICZ, *Ferdydurke. Pisma zebrane*, vol. II, a c. di W. Bolecki, Kraków, Wydawnictwo Literackie 2007, pp. 402-408.

(1922) dello scrittore americano Sinclair Lewis. Il nome Ferdydurke è infatti un *nonsense* programmatico che «assume un significato per il fatto di non avere un significato. Il suo senso è la sua mancanza di senso»,² dichiara Michał Głowiński facendo eco a Gombrowicz quando afferma: «volevo che fosse una parola inventata, assurda».³ L'immaturità, tema chiave del romanzo, trova allora riflesso in nomi che ruotano intorno al campo semantico dell'infantilizzazione, a partire dal protagonista, un trentenne sbalzato sui banchi di scuola in una forzata regressione adolescenziale, cui non è concesso neppure un nome da adulto, ma solo l'ipocoristico Józio (e varianti vezzeggiative: Józiek, Józiuno, Józiczek), resi in italiano come Momo, Gingio, Giuso.⁴ Anche il suo cognome, Kowalski, il secondo più diffuso in Polonia, pare «la quintessenza della mediocrità».⁵ La famiglia moderna e progressista presso cui risiede non può che chiamarsi Młodziak, in italiano Giovincelli, Giovanotti e Jovinelli, mentre l'apodittico professor Pimko, maestro di infantilizzazione, è una parodistica allusione al filologo classico Tadeusz Sinko, autore di una paternalistica recensione di *Pamiętnik z okresu dojrzewania* ('Ricordi dell'adolescenza', tradotto in italiano come 'Ricordi del periodo della maturazione'), volume d'esordio di Gombrowicz.⁶

Questi pochi esempi bastano già a intuire quanto ricca, ingegnosa e complessa sia l'onomastica dell'autore, ancora non adeguatamente studiata, benché non manchino cenni più o meno approfonditi all'argomento in lavori di onomastica letteraria o sulla poetica dello scrittore. Una maggiore attenzione al tema è stata riservata, com'è comprensibile, in saggi traduttologici e negli apparati paratestuali che accompagnano talora le traduzioni

² MICHAŁ GŁOWIŃSKI, *Ferdydurke Witolda Gombrowicza*, Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne 1991, p. 36. Ove non altrimenti specificato, tutte le traduzioni sono mie [AA].

³ Cit. in KLEMENTYNA SUCHANOW, *Gombrowicz. Ja, geniusz*, vol. I, Wołowiec, Wydawnictwo Czarne 2017, p. 291.

⁴ In italiano sono apparse tre traduzioni del romanzo: nel 1961 (Sergio Miniussi, dal francese), nel 1991 (Vera Verdiani), nel 2020 (Irene Salvatori e Michele Mari). Come sostengono Pronińska e Ongaro, Momo è il risultato del «mantenimento di un coristico a raddoppiamento sillabico» per rendere il francese Jojo, dove indica un «bambino pestifero», connotazione parzialmente recuperata tramite la scelta di un nome che è anche quello del dio del riso e della maldicenza nella mitologia classica; Gingio richiama invece alla mente il termine gingillo e derivati, i quali «si avvicinano a un'area semantica riferita all'ozio oppure agli oggetti inutili e graziosi», cfr. ALEKSANDRA PRONIŃSKA, ALICE ONGARO, *Ferdydurke di Witold Gombrowicz: alcune riflessioni sulla traduzione dei nomi propri*, «il Nome nel testo», XVI (2014), pp. 335-343. Giuso è invece un ipocoristico di Giuseppe, che traduce il polacco Józio e ne ricalca in parte la fonetica. Per un'analisi contrastiva delle tre edizioni italiane cfr. GIOVANNA TOMASSUCCI, *Su musi, facce e culandri (e altro): alcune riflessioni sulla/e traduzione/i di Ferdydurke*, «pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi», XII (2021), pp. 217-233.

⁵ JERZY JARZĘBSKI, *Zachwyca – nie zachwyca (rozmowa z Andrzejem Zawadzkiem)*, in GOMBROWICZ, *Ferdydurke*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 1997, p. 285.

⁶ La recensione di Sinko, firmata con lo pseudonimo R., è apparsa su «Kurier Literacko-Naukowy», XXXVI (1933), pp. 6-7.

delle sue opere.⁷ Nella quasi totalità dei casi l'interesse degli studiosi si è concentrato tuttavia su *Ferdydurke* e ancora scarse risultano le riflessioni sulle altre opere dell'autore.⁸ Questo articolo si propone quindi di affrontare questioni relative ai *nomina propria* nell'opera prima di Gombrowicz, che contiene *in nuce* idee, temi e *leitmotiv* che verranno sviluppati nella produzione successiva. In particolare, il discorso verterà sulla diversa resa nelle due traduzioni italiane (1968, 2022) di alcuni nomi basati su giochi di parole, allusioni e doppi sensi e su come la ritraduzione possa costituire l'occasione per un ripensamento generale derivante dal mutato approccio al testo di partenza, alla lingua di arrivo, nonché alle competenze e agli orizzonti di attesa del lettore.

Bacacay

Publicata originariamente nel 1933, la raccolta *Pamiętnik z okresu dojrzewania* contiene sette racconti scritti negli anni 1926-1932. L'edizione successiva, uscita nel 1957, presenta una cospicua serie di modifiche, dall'aggiunta di cinque racconti (tre usciti in precedenza su riviste letterarie e due inclusi in *Ferdydurke*) al rimaneggiamento di alcuni titoli e alla riscrittura di vari passaggi. Il nuovo titolo della raccolta, *Bakakaj*, è la forma polonizzata di *Bacacay*, nome di una strada di Buenos Aires dove lo scrittore, dal 1939 al 1963 in esilio volontario in Argentina, aveva vissuto per qualche tempo.⁹ Scritti «in modo ingarbugliato»,¹⁰ come dichiara ironicamente l'autore, in una lingua avanguardista, sperimentale, ricca di neologismi, giochi di parole e paradossi, i racconti presentano «una visione fosca, erotico-sessuale e addirittura mostruosa»¹¹ e affrontano temi quali la satira sociale, la critica

⁷ Cfr. PRONIŃSKA, ONGARO, *Ferdydurke di Witold Gombrowicz*, cit.; VERA VERDIANI, *Józio, Miętus i inni. Parę propozycji (i zapytań). O "mówiących" nazwiskach w Ferdydurke*, <https://tinyurl.com/veraverdiani> [ultimo accesso: 16.01.2023]. Questioni onomastiche sono affrontate in vari saggi inclusi in *Gombrowicz i tłumacze*, a c. di E. Skibińska, Łask, Oficyna Wydawnicza Leksem 2004 e *Gombrowicz na językach. Lekcje tłumaczy*, a c. di A. Spólna, Kraków, Pasaze 2022.

⁸ Qualche riflessione sulla traduzione dei nomi propri nell'opera prima di Gombrowicz si trova in JERZY BRZOZOWSKI, *Fabula czy poezja? Bakakaj po portugalsku*, in *Czytane w przekładzie*, Bielsko-Biała, Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej 2009, pp. 73-83, e in altri testi dedicati a quest'opera.

⁹ Anche sulla scelta di questo titolo Gombrowicz porta avanti il suo gioco di finta *nonchalance* affermando: «Ho intitolato il mio libro così come si scelgono i nomi dei cani, semplicemente per distinguerli tra loro», in GOMBROWICZ, *Bakakaj i inne opowiadania. Pisma zebrane*, vol. I, a c. di Z. Łapiński, Kraków, Wydawnictwo Literackie 2002, p. 233.

¹⁰ GOMBROWICZ, *Breve commento*, in *Bacacay. Ricordi del periodo della maturazione*, a c. di F. M. Cataluccio, traduz. di R. Landau, Milano, Feltrinelli 1989, p. 208.

¹¹ Ivi, p. 211.

al conformismo e al classismo, la parodia dei ruoli di genere, l'immaturità come via di fuga da identità precostituite o l'ossessione per la Forma, che tutto plasma rendendoci avulsi dalla nostra natura più intima e autentica.

La raccolta viene pubblicata per la prima volta in Italia da Feltrinelli nel 1968 nella traduzione del diplomatico polacco Riccardo (Ryszard) Landau e ristampata, nella curatela di Francesco Cataluccio, con alcune significative modifiche nel 1989 e 2004.¹² I cambiamenti consistono nella sostituzione del sottotitolo (da un descrittivo *Racconti* a un più filologico *Ricordi del periodo della maturazione*), l'eliminazione dei due racconti inclusi in *Ferdydurke* (tradotti nella prima edizione come *Filidoro foderato di bambino* e *Filiberto foderato di bambino*) e l'aggiunta di un paratesto: la prefazione del curatore, un *Apparato critico* che riporta le varianti testuali e un *Breve chiarimento* scritto dall'autore nel 1933, incluso nella prima tiratura dell'opera e subito eliminato.

Dal punto di vista onomastico, Landau ricorre sovente all'italianizzazione dei nomi dotati di equivalente riconosciuto, prassi ancora in uso nell'editoria nostrana negli anni Sessanta, con risultati quali Ignacy : Ignazio, Alicja : Alice, Paweł : Paolo, Filip : Filippo, Ksawery : Saverio. A essere italianizzate sono anche forme ipocoristiche come Antos (da Antoni) : Tonino, o Marysia (da Maria) : Mariuccia, ma i diminutivi vengono spesso normalizzati, come Jadwisia (da Jadwiga) : Edvige, o Mańka (altro vezzeggiativo di Maria) : Maria, o, ancora, riprodotti tramite prestito inalterato pur in presenza di equivalenti attestati, come Bolek (da Bolesław, di cui esiste la forma italiana Boleslao). Nell'ambito di una chiarificazione naturalizzante sono resi mediante traduzione semantica alcuni nomi parlanti come Huligan : Uligano, o Kalafior : Cavolfiore, il cui significato è funzionale alla caratterizzazione dei personaggi o allo svolgimento della trama. I nomi propri sprovvisti di un equivalente riconosciuto come Dick, Buster, Momsen sono riportati inalterati nel testo di arrivo, incluse forme ipocoristiche quali Czesia (da Czesława). Il prestito diretto è utilizzato anche per nomi parlanti dal significato trasparente, come Świstak (Marmotta), o solo alluso, come Łopatkin (da łopatka 'scapola') o Poklewski (da poklewać 'dare una pacca sulla spalla'). Va notato comunque un addomesticamento attuato eliminando i segni diacritici del polacco per adattare i nomi al sistema grafico-fonetico italiano, come Pstryczyński : Pstryczynski, Kotłubaj : Kotlubaj, senza seguire un criterio univoco (compaiono, infatti, anche le forme Krasieński o Pstryczyńska). Landau rinuncia alla ricreazione lessicale per rendere giochi di parole e allusioni, optando talvolta per la glossa intra- ed extratestuale, come per

¹² Rispettivamente: GOMBROWICZ, *Bacacay. Racconti*, traduz. di R. Landau, Milano, Feltrinelli 1968; Id., *Bacacay. Ricordi del periodo della maturazione*, cit., 1989, 2004.

Kotłubaj/Podłubaj, di cui parleremo più avanti, o del cognome contadino Piędzik. Di rado ricorre infine all'omissione, soprattutto nel caso di antroponimi che compaiono una sola volta nel testo, come Dróbek. In generale, la traduzione degli elementi onomastici attuata da Landau si situa nel contesto delle consuetudini editoriali, linguistiche e traduttive vigenti in Italia all'uscita del volume: il lettore accettava di buon grado l'italianizzazione dei nomi e al contempo non si stupiva della presenza di elementi non adattati e di note a piè di pagina per spiegare espressioni ritenute intraducibili.

La ritraduzione di Bacacay

Il recente acquisto da parte del Saggiatore dei diritti per l'Italia di tutte le opere di Gombrowicz e di alcune traduzioni originariamente edite da Feltrinelli ha portato alla progressiva ripubblicazione in italiano dei lavori dello scrittore a cura di Francesco Cataluccio.¹³ A partire dal 2017 sono uscite, accanto a traduzioni precedenti come quelle di *Trans-Atlantico* di Riccardo Landau e *Pornografia* di Vera Verdiani, anche alcune ritraduzioni. Dopo quella di *Ferdydurke*, a opera di Irene Salvatori e Michele Mari, è stato il turno di *Bakakaj*, eseguita da chi scrive e Dario Prola. Il volume si basa sull'edizione critica di Zdzisław Łapiński del 2002 e raccoglie non solo i testi della seconda edizione polacca del 1957, ma anche altri racconti usciti nel tempo, da cui il nuovo sottotitolo *Tutti i racconti*.¹⁴

La ritraduzione di un testo si colloca all'interno di una «serie traduttiva», per usare la terminologia di Edward Balcerzan, potenzialmente infinita, e dialoga tanto con il testo di partenza quanto con le altre traduzioni, da cui non può prescindere, ma deve anche tenere conto della ricezione dell'opera e delle sue interpretazioni.¹⁵ A motivarla possono essere logiche di tipo economico e pratico, come la scadenza dei diritti d'autore, una trasposizione cinematografica o una rivalutazione dell'autore, che possono portare a nuove traduzioni anche presso editori differenti e con politiche

¹³ Benché non facciano parte di una collana a se stante, le edizioni italiane delle opere di Gombrowicz edite dal Saggiatore sono contraddistinte da una loro omogeneità data dalla curatela di Cataluccio, che correda ogni volume di una sua postfazione, e da una scelta grafica uniforme: ogni volume riporta in copertina l'immagine di un viso deformato o alterato, rimando al tema della maschera e della Forma come ruolo imposto.

¹⁴ Cfr. GOMBROWICZ, *Bakakaj i inne opowiadania*, cit.; Id., *Bacacay. Tutti i racconti*, a c. di F. M. Cataluccio, traduz. di A. Amenta, D. Prola, Milano, Il Saggiatore 2022.

¹⁵ EDWARD BALCERZAN, *Poetyka przekładu artystycznego*, «Nurt», VIII (1968), pp. 23-26. Una traduzione parziale del saggio in italiano è contenuta in *Teorie della traduzione in Polonia*, a c. di L. Costantino, Viterbo, Sette Città 2009, pp. 17-37.

editoriali diverse; ragioni stilistiche, quali il presunto invecchiamento delle traduzioni e la trasformazione degli standard linguistici; motivazioni legate alla ricezione e all'evoluzione di gusti, competenze e orizzonti d'attesa del lettore. Non mancano ritraduzioni legate al desiderio di emendare un testo da errori, anche grazie alle nuove risorse lessicografiche e terminologiche a disposizione, o derivanti da cambiamenti nelle competenze e negli standard traduttivi, frutto di una maggiore consapevolezza traduttologica e una maggiore professionalizzazione dei traduttori. Una ritraduzione può scaturire poi dal bisogno di reinterpretare un testo, giacché ogni traduzione è anzitutto un'interpretazione testuale, senza dimenticare mutamenti relativi allo status del traduttore o al peso e alla posizione di un testo nel polisistema letterario di arrivo.¹⁶ Ogni ritraduzione nasce da una o più di queste motivazioni e così è stato anche per *Bacacay*. La nuova versione italiana muove da un ripensamento generale che può essere riassunto nei seguenti punti: 1) correzione dei molteplici errori di traduzione, 2) adattamento della funambolesca lingua gombrowiczana all'italiano contemporaneo, soprattutto per quanto riguarda neologismi, fraseologismi, aforismi, proverbi, giochi di parole, ma anche aspetti più propriamente stilistici, 3) reinterpretazione del testo, anche alla luce degli strumenti forniti dagli studi di genere e postcoloniali, dalla critica letteraria e dalla traduttologia, 4) scelta di una strategia traduttiva funzionale alla preservazione di elementi della cultura di partenza (*realia*, rimandi culturali, riferimenti intertestuali), pur tenendo conto dei mutamenti dei modelli letterari e delle convenzioni stilistico-retoriche avvenuti nel tempo (con una riformulazione nella cultura di arrivo), 5) adeguamento ai gusti e alle aspettative dei lettori odierni.¹⁷ Naturalmente a essere ripensati sono stati anche gli elementi onomastici, con una propensione per tecniche conservative quali il prestito diretto per nomi asemantici radicati nella cultura di partenza (al contrario di quanto accadeva nella versione di Landau, qui, per esempio, Paweł rimane Paweł) e il ricorso invece a tecniche creative come la riformulazione lessicale nel caso di nomi parlanti e giochi di parole (che Landau tendeva a non tradurre). Si è cercato di proporre un corpus onomastico in linea con la sensibilità attuale dei lettori, bendisposti a recepire l'estraneità della cultura di partenza come parte integrante del testo (nessuno oggi si aspetta che un polacco si chiami Paolo e accoglie volentieri

¹⁶ Sulla ritraduzione esiste una bibliografia molto estesa. Per una sintesi dello stato dell'arte cfr. FABIANA FUSCO, *La ritraduzione nel panorama degli studi traduttologici*, «Translationes», VII (2015), pp. 113-124.

¹⁷ Vari aspetti della ritraduzione dei racconti di Gombrowicz sono stati approfonditamente illustrati da DARIO PROLA, *Transgresja elementu znaczącego: opowiadania Gombrowicza i ich nowy włoski przekład*, in *Przekład jako aneksja kulturowa dzieła*, a c. di A. Nowicka-Jeżowa, M. Fijałkowski, Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2021, pp. 296-321.

un nome straniero), ma capaci di approvare riformulazioni che consentano una migliore comprensione e fruizione del testo, senza infrangere il patto narrativo e senza innescare una rottura della linearità sintattica del testo come accade con note e glosse.¹⁸ Di seguito analizziamo alcuni casi emblematici che riassumono i tratti fondamentali dello stile di Gombrowicz: il paradosso, l'ironia, l'allusione, l'ambiguità, la polisemia.

A casa della contessa

Scritto nel 1928, *Biesiada u hrabiny Kottubaj* (tradotto da Landau prima come *Il banchetto dalla contessa Kottubaj* e, dalla seconda edizione, come *Il simposio dalla contessa Kottubaj*) è un racconto grottesco in cui Gombrowicz sbeffeggia le manie di grandezza, il culto dell'etichetta, le frivole mode e i biechi capricci dell'aristocrazia, ma non risparmia colpi neanche alle sciocche illusioni e ai risibili slanci di elevazione sociale della borghesia. La trama ruota intorno all'invito ricevuto da un giovane *parvenu*, alter ego dello scrittore, a uno dei pranzi del venerdì organizzati da una contessa, nota benefattrice e amante delle arti. Questi banchetti «meravigliosamente vegetariani» fanno il verso ai famosi pranzi del giovedì allestiti alla corte del re Stanisław August Poniatowski nel XVIII secolo sul modello dei salotti letterari parigini. Il narratore, convinto di essere stato invitato in virtù delle sue straordinarie qualità intellettuali, giacché si ritiene un «giunco pensante» di pascaliana memoria, si ritrova in una compagnia piuttosto discutibile: oltre alla padrona di casa, sono presenti solo una vecchia marchesa sdentata e un barone «di dubbie origini» dal cognome chiaramente ebraico de Apfelbaum. Al pranzo il narratore è relegato al ruolo di spettatore delle bizzarrie dell'aristocrazia, che cerca di scandalizzarlo divertendosi alle sue spalle, rimarcando così la mediocrità della borghesia per celebrarsi come classe eletta. Tra portate prive di sapore, una conversazione in rima intessuta di assurdità e doppi sensi, una filantropia che cela goffamente una derisione delle classi meno abbienti e il comportamento sempre più triviale degli ospiti, il narratore rimane impotente e sconcertato. Cercando un attimo di requie, sfoglia un giornale dal quale apprende che un bambino dall'eloquente nome di Cavolfiore è fuggito di casa e probabilmente è morto assiderato. Quando gli ospiti iniziano a lodare l'ennesima, insipida portata – un enorme cavolfiore cosparso di burro fuso – il narratore comincia a temere che in realtà quel piatto sia tutt'altro che vegetariano, fatto al quale i commensali iniziano ad alludere in maniera insistente, ridendo del

¹⁸ Cfr. CHIARA ELEFANTE, *Traduzione e paratesto*, Bologna, Bononia University Press 2012, pp. 111-131; LAURA SALMON, *Teoria della traduzione*, Milano, Franco Angeli 2017, pp. 215-216.

suo imbarazzo. Quel nobile consesso è forse una banda di cannibali? Uscendo all'alba, il narratore trova il corpo privo di vita di un bambino «talmente smagrito che pareva essere stato minuziosamente spolpato», mentre il cuoco gli chiede se ha gradito il pranzo. Reale o immaginario, il cannibalismo degli ospiti è una vivida metafora dello sfruttamento delle classi lavoratrici e del parassitismo sociale dell'aristocrazia. Nel *Breve chiarimento* lo scrittore afferma che «la contessa e i suoi ospiti mangiano, naturalmente, un comune cavolfiore, proprio nel momento in cui un giovinetto di nome Cavolfiore vaga per i campi, arriva sotto la finestra del palazzo e muore, infine, là di sfinito», e sottolinea come «il legame tra l'uomo Cavolfiore e il cavolfiore verdura è puramente formale e consiste nel suono del nome».¹⁹ Pertanto «il senso della novella risiede nel fatto che la fame e la sofferenza del povero Bolek Cavolfiore aggiungono sapore agli aristocratici che stanno mangiando il cavolfiore verdura. Il segreto, che il mio vegetariano umanitario così a lungo non indovina, è la naturale crudeltà di ogni aristocrazia».²⁰ In seguito però Gombrowicz suggerisce una lettura un po' diversa, sostenendo di aver «inventato una congrega di aristocratici che organizzavano cene rigorosamente vegetariane per coltivare certe elevatezze e delicatezze spirituali. Ma quando un mascalzone di cuoco serve loro un brodo ottenuto lessando un bambino, quelli se lo mangiano di gusto...».²¹ In qualunque modo stiano le cose, il gioco di parole tra la verdura consumata durante il pranzo e il cognome del bambino (che allude chiaramente alle sue origini contadine) svolge una funzione comica gravida di inquietante ambiguità, dando luogo a un'amara presa di coscienza: quando il narratore arriva a ipotizzare che gli ospiti possano essere dei cannibali, ogni sua fantasia sull'elevatezza morale della nobiltà crolla rovinosamente.

Dal punto di vista traduttivo, il cognome Kalafior non comporta difficoltà: tradotto in entrambe le versioni italiane come Cavolfiore, implica solo una semiotica «sospensione dell'incredulità»²² da parte del lettore, che accetta un nome parlante italiano per un contadino polacco poiché funzionale alla comprensione del testo, dando alla trasparenza semantica la priorità sulla verosimiglianza geo-culturale. Più complessa è la resa del nome, o meglio dei nomi, della contessa. Nel racconto si allude al fatto che Kotłubaj sia un «cognome storico», e infatti si tratta di un autentico cognome della nobiltà

¹⁹ GOMBROWICZ, *Breve chiarimento*, cit., p. 209.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Id.*, *Una giovinezza in Polonia*, traduz. di V. Verdiani, introduz. e cura di F. M. Cataluccio, Milano, Feltrinelli 1998, p. 98.

²² Espressione coniata da Samuel Taylor Coleridge nel 1817 e usata attualmente per indicare la volontaria accettazione, da parte del fruitore di un testo, di qualcosa che non potrebbe mai accadere nella realtà.

polacca di confine menzionato in diversi trattati di araldica.²³ A tal riguardo Gombrowicz afferma: «Ricordo en passant che questo *Simposio dalla contessa Kotłubaj* per poco non mi trascinò in una questione d'onore, poiché una famiglia Kotłubaj, dimorante non so più dove in Lituania, decise di sfidarmi a duello per le varie facezie che nel racconto m'ero permesso sul loro nome».²⁴ Tuttavia il personaggio della contessa non trae ispirazione da un membro di questa famiglia, ma è modellato su Marta Krasieńska, «una dama filantropico-estetizzante, moglie di un latifondista e assai nota in quel tempo a Varsavia».²⁵ A tal proposito vale la pena di ricordare che una volta la suddetta dama, «gentile, cordiale e dotata di senso dell'umorismo», fece servire a uno dei suoi pranzi una carpa cosparsa di salsa bianca talmente grande da sembrare un bambino, come rammenta Konstanty Jeleński.²⁶

Benché Kotłubaj sia un nome asemantico, può innescare associazioni con il sostantivo *kocioł* 'calderone, caldaia' o con il verbo da esso derivato *kotłować się* 'agitarsi, ribollire', con qualche vaga allusione alla trama del racconto (il tema culinario). Tuttavia, non è il nome in sé a creare difficoltà traduttive: la sua funzione primaria, quella sociologica, è garantita sia dall'appellativo *contessa*, cui si accompagna sempre, sia dal continuo rimarcare, nel corso del testo, l'appartenenza di classe del personaggio. Un prestito diretto o, come in Landau, un adattamento alla pronuncia italiana non produce una perdita informativa. È invece il gioco di parole cui viene data forma a un certo punto della narrazione a imporre una scelta radicale. Tentando di riportare la serata a un idilliaco scambio spirituale, il narratore chiede alla sua anfitriona, non solo filantropa e benefattrice, ma anche poetessa, di firmargli una copia del suo tomo di poesie dal ridicolo titolo di *Gędzenia mej duszy*.²⁷ Dopo aver finto di non sentirlo, così da rimarcare la distanza sociale e il carattere patetico della richiesta, la contessa alla fine acconsente, ma sbaglia (intenzionalmente?) il suo nome, che storpia in Podłubaj. Si tratta dell'imperativo alla seconda singolare del verbo *podłubać* 'frugare, rovistare, armeggiare', usato in espressioni idiomatiche quali *podłubać w zębach* 'stuzzicarsi i denti' o *podłubać w nosie* 'mettersi le

²³ GOMBROWICZ, *Bakakaj i inne opowiadania*, cit., pp. 241-242.

²⁴ Id., *Una giovinezza in Polonia*, cit., p. 98.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Id., *Bakakaj i inne opowiadania*, cit., p. 242.

²⁷ Il sostantivo *gędzenie* deriva da *gędzić* 'ant. suonare uno strumento', mentre la forma *mej* del pronomine personale al posto del polacco standard *mojej* ha una valenza poetica. Il titolo risulta quindi antiquato e ampolloso e può essere letto come «una parodia della fraseologia della Giovane Polonia», cfr. GOMBROWICZ, *Bakakaj i inne opowiadania*, cit., p. 245. Landau traduce con *Ciance della mia anima*, che ben rende il tono caricaturale del titolo, ma non ne conserva la semantica; nella ritraduzione abbiamo optato per un effetto altrettanto comico, ma più letterale: *Strimpellate della mia anima*.

dita nel naso', il cui significato è quindi infilare qualcosa in qualcos'altro rimestandoci dentro. Turbato dall'errore, il narratore lo interpreta come un gesto desacralizzante, ulteriore colpo alle sue illusioni da *parvenu*. Nella versione di Landau leggiamo quindi:

«Ma contessa!» gridai punto sul vivo nel vedere lo storico nome così distorto, «Kotlubaj!»

«Oh, che distrazione,» esclamò lei in mezzo all'ilarità generale. «Come sono distratta!» Io però non avevo alcuna voglia di ridere.²⁸

Il narratore inizia a intuire che dietro la *nonchalance* della contessa si nasconde un doppio senso, una qualche ambiguità. Intende, cioè, il nome storpiato come una profferta erotica. Landau rinuncia a ricreare il gioco di parole e traduce:

Mi venne poi il sospetto che quel Podlubaj... che insomma non necessariamente si era trattato di un *lapsus linguae*... per dirla breve Podlubaj, voleva dire che io dovevo “podlubac” – frugare la contessa. Lei o in lei?²⁹

Oltre alla glossa interna con funzione di specificazione («voleva dire che io dovevo ‘podlubac’ – frugare la contessa»), Landau aggiunge una nota che, a questo punto, risulta ridondante: «Gioco di parole. Il cambiamento della prima consonante nel cognome della contessa lo trasforma in un derivato del verbo ‘podlubac’ che vuol dire ‘frugare’ o, peggio, ‘mettere le dita nel naso’». ³⁰ Soprassediamo sul fatto che a cambiare non sia solo la prima consonante del cognome ma l'intera prima sillaba (da *Kotlubaj* passiamo infatti a *Podlubaj*, in una sorta di paronomasia) e che non si tratti di un *derivato* del verbo, ma della sua forma imperativa. L'aspetto più rilevante è che questa soluzione rompe la finzione narrativa, proietta il lettore fuori dalla realtà testuale ed elimina il sottotesto erotico del nome, letto solo come una bricconata infantile. Il traduttore spagnolo dei racconti di Gombrowicz, lo scrittore messicano Sergio Pitol, si spinge ancora oltre con una lunga parafrasi esplicitante che annulla la polisemia del verbo di partenza:

Me entró la sospecha de que aquel Podlubaj... que, en fin, no por fuerza tenía que ser un lapsus... que, para decirlo en pocas palabras, aquello era una invitación para que le metiera los dedos en la nariz a la condesa.³¹

²⁸ Id., *Il simposio dalla contessa Kotlubaj*, in *Bacacay. Ricordi del periodo della maturazione*, cit., p. 85.

²⁹ Ivi, p. 86.

³⁰ Ivi, p. 85.

³¹ Id., *El festín de la condesa Kotlubaj*, in *Bakakai*, traduzione di S. Pitol, Barcelona, Tusquets

La ritraduzione è stata così l'occasione per ripensare il gioco di parole. Abbiamo conservato la forma imperativa alla seconda persona singolare, perché si tratta di un ordine impartito al narratore da una figura molto al di sopra nella scala sociale che, dandogli del tu, finge di stuzzicarlo, ma in realtà lo umilia. Questo 'tu' è infatti una sorta di svelamento, di epifania della reale gerarchia vigente tra i commensali, che fino a quel momento si erano rivolti al narratore dandogli del lei fingendosi suoi pari. L'umiliazione deriva anche dal fatto che la contessa non ha alcuna intenzione di essere realmente 'frugata' dal narratore, ma vuole che lui lo pensi e che creda di essere alla sua altezza, mettendolo in imbarazzo. In secondo luogo, abbiamo cercato di fare in modo che la forma alterata del nome fosse frutto di un meccanismo semplice e intuitivo come la metatesi sillabica. Nella versione inglese, ad esempio, Bill Johnston rende Kotłubaj con Pavahoke e Podłubaj con l'espressione «Have a poke» (traducibile con, *pardon le mot*, 'Scopiamo'), una storpiatura assai inventiva, ma artificiosa, perché difficilmente potrebbe passare per un lapsus.³² Infine, abbiamo conservato la polisemia del verbo di partenza optando per 'frugare' (nel naso? sotto il vestito? nel corpo della contessa?), che lascia spazio all'ambiguità. Nasce così in italiano la contessa Frumiga, nome asemantico come nel testo di partenza e parimenti recepito come nostrano e forestiero allo stesso tempo,³³ che produce la storpiatura Frugami, in cui si mantiene l'imperativo alla seconda singolare, l'allusione implicita ma leggibile all'atto sessuale, come pure la possibilità che si tratti di qualcosa di più innocente, nonché una certa naturalezza del meccanismo dell'inversione sillabica. Riportiamo per intero la ritraduzione del brano in questione per una migliore comprensione:

«Chiedo umilmente scusa, contessa. Aveva promesso di dedicarmi una copia delle sue *Strimpellate della mia anima*.»

«Ah, è vero, è vero» rispose la contessa con fare distratto ma con la consueta cortesia (consueta? o diversa? o talmente nuova che la mia guancia, senza volerlo, era arrossita) e, dopo aver preso dal tavolino un libretto dalla rilegatura bianca, scrisse con fare svogliato qualche parola gentile sul frontespizio e si firmò: «Contessa *Frugami*».

«Ma contessa!» esclamai, risentito nel vedere alterato quel cognome storico.

Editores 1986, p. 173. Pitol aggiunge anche una nota: «Podlubaj, significa 'húrgame la nariz'».

³² Id., *Bacacay*, translated by B. Johnston, New York, Archipelago Books 2004. Vale la pena di notare che sia Pitol sia Johnston ricorrono, benché con risultati opposti, alla tecnica della chiarificazione che «mira a rendere 'chiaro' ciò che non è e non vuole esserlo nell'originale», sostituendo alla polisemia del termine di partenza la monosemia della traduzione, cfr. ANTOINE BERMAN, *La traduzione e la lettera, o l'albergo nella lontananza*, a c. di G. Giometti, Macerata, Quodlibet 2003, p. 46.

³³ Kotłubaj non è un cognome tipico polacco ed è percepito dal lettore di partenza come esotico pur senza essere straniero. Brzozowski ci vede «persino un'eco della lingua tatarà ('baj' come una variante di 'bej')», cfr. BRZOZOWSKI, *Czytane*, cit. p. 76.

«Oh, come sono distratta!» gridò la contessa nell'ilarità generale. «Come sono distratta!» Io però non avevo voglia di ridere.

[...]

Allo stesso tempo mi venne il sospetto che quel Frugami... quel Frugami non fosse per forza un *lapsus linguae*... che, in poche parole e per dirla tutta, quel Frugami significasse... frugami! Frugare? Frugare la contessa?³⁴

Questa soluzione, certamente una delle varie possibili e non necessariamente la migliore, si situa sulla stessa falsariga della maggioranza delle traduzioni in lingue straniere del racconto, che ricorrono alla ricreazione lessicale.³⁵ Nella versione francese, la prima in ordine di tempo, la contessa si chiama Fritouille ('patatine fritte', termine che richiama anche *fripouille* 'canaglia'), ma si firma Trifouille, dal colloquiale *trifouiller* 'rovistare, frugare'.³⁶ Considerato che Gombrowicz era solito controllare le traduzioni in lingue che conosceva, quando non interveniva direttamente collaborando coi traduttori, è plausibile che tale soluzione fosse stata da lui approvata o persino suggerita.

In chiusura, vale la pena soffermarci su un altro nome parlante che compare nel racconto. Smaniosa di far intuire al narratore una verità fondamentale, ossia che non sarà mai uno di loro perché privo di gusto, una qualità estetico-sociale innata negli aristocratici e impossibile da imparare, la marchesa sdentata afferma, nella traduzione di Landau:

«Il gusto, giovanotto caro, si succhia con il latte materno», bisbigliò la marchesa con fare bonario, facendomi notare – così mi parve di capire – che mia madre era nata in una modesta famiglia contadina, pace all'anima sua!³⁷

Qui Gombrowicz in realtà dice: «che mia madre di cognome faceva Dróbek», diminutivo di *drób* 'pollo, pollame', chiara allusione alla classe contadina. Landau sceglie di sostituire questo nome dalla funzione sociologica con una perifrasi che ne rende lampante il sottotesto, ossia le origini campagnole del narratore. Dopo aver pensato dapprima a una ricreazione

³⁴ GOMBROWICZ, *Bacacay. Tutti i racconti*, cit., pp. 107-109.

³⁵ Così anche le traduzioni in tedesco, portoghese, olandese, svedese o ungherese. Un caso interessante è quello della traduzione in serbo-croato. Nella prima versione, *Gozdba kod grofice Kotlubaj*, pubblicata in un'antologia di letteratura fantastica polacca (sic!) nel 1969, Milorad Zivancević rinuncia al gioco di parole. La ritraduzione eseguita da Nevena Janač e Mariusz Piotr Tukaj, *Gozdba kod grofice Prokrčakaj* (1989), si è rivelata, come nel nostro caso, un'occasione per ripensare l'antropomimo e rendere il gioco di parole.

³⁶ GOMBROWICZ, *Le festin chez la comtesse Fritouille*, in *Bakakaï. Contes*, traduits par G. Sédir, A. Kosko, Brone, Paris, Denoël 1967. Nella versione pubblicata originariamente su «Preuves» nel 1965 il traduttore George Sédir aveva optato per la forma Fritouilh, dalla pronuncia identica ma dalla grafia stilizzata su cognomi francesi autentici (cfr. Anouilh).

³⁷ GOMBROWICZ, *Bacacay. Ricordi del periodo della maturazione*, cit., p. 82.

lessicale – «che mia madre di cognome faceva Gallina» – abbiamo ritenuto che fosse troppo esplicita e ricca di accezioni a fronte di un nome di partenza molto più allusivo. Trattandosi di un antroponimo che compare una sola volta e serve solo a indicare la provenienza sociale del narratore, abbiamo deciso di ricorrere anche nella ritraduzione a un sintetico giro di parole che conservasse funzioni e informazioni del nome di partenza, ma con un più colorito e incisivo termine spregiativo:

«Il gusto, giovanotto, si succhia col latte materno» biasciò la marchesa in tono benevolo, facendomi così notare che mia madre, pace all'anima sua, era una contadinotta!³⁸

Questo è uno dei tanti casi che mostrano come una ritraduzione, in dialogo con il testo di partenza ma anche con le altre versioni linguistiche, non deve necessariamente prendere le distanze da una traduzione precedente, se questa ha attuato soluzioni convincenti, solo per rimarcare la propria *differenza*. Al contrario, può avvalersene in quanto frutto di un percorso interpretativo in continuo divenire, senza la pretesa di costituirne il punto di arrivo, ma solo un «testo in transito»,³⁹ perché «una traduzione esiste in una serie traduttiva. La serie è la modalità fondamentale di esistenza di una traduzione artistica. In questo consiste la sua specificità ontologica».⁴⁰

Come si è visto dagli esempi riportati, dunque, in Gombrowicz gli elementi onomastici svolgono un ruolo non solo identificativo: movimentano la trama, introducono sottintesi, concorrono a creare situazioni comiche nel segno dell'eccesso, forniscono informazioni diafasiche e diastratiche. La loro funzione è in primo luogo emotivo-espressiva, allusiva (soprattutto in chiave erotica), sociologica e umoristica, volta a caratterizzare in modo caricaturale, iperbolico o satirico personaggi in continua lotta con una Forma che vorrebbe incasellarli in ruoli prestabiliti. La ritraduzione di questi nomi, dovuta a un cambiamento nell'approccio alla traduzione, nei gusti e nelle competenze dei lettori, nonché nel ruolo del testo di arrivo all'interno della cultura ricevente, si è rivelata allora non solo una possibilità, ma una necessità funzionale a una migliore fruizione e comprensione del testo.

³⁸ ID., *Bacacy. Tutti i racconti*, cit., p. 103.

³⁹ PATRIZIA PIERINI, *La ritraduzione in prospettiva teorica e pratica*, in *L'atto del tradurre. Aspetti teorici e pratici della traduzione*, Roma, Bulzoni 1999, pp. 51-72.

⁴⁰ BALCERZAN, *Poetyka*, cit., p. 23.

Biodata: Alessandro Amenta è Professore Associato di Slavistica presso l'Università di Roma «Tor Vergata», dove insegna lingua e traduzione polacca. È autore delle monografie *Il discorso dell'Altro* (2008) e *Le parole e il silenzio* (2016), nonché di numerosi articoli e curatele. Si occupa principalmente di onomastica letteraria, traduzione, letteratura polacca novecentesca, studi di genere in Europa centro-orientale. Ha tradotto molti scrittori polacchi, tra cui Gombrowicz, Zagajewski, Myśliwski, Ginczanka, Stasiuk, Filipiak, Tkaczyszyn-Dycki, Paziński, Jarosz e altri. Dirige la rivista di fascia A «pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi».

alessandro.amenta@uniroma2.it

FRANCESCA BOARINI

SULL'ONOMASTICA DELLA (POST-)MEMORIA
IN *VIELLEICHT ESTHER* DI KATJA PETROWSKAJA

Abstract: This paper delves into the significance of anthroponyms in Katja Petrowskaja's literary debut, *Vielleicht Esther. Geschichten*. In this book, the Ukrainian novelist writes in German about her family's history, engaging with postmemorial research that problematizes the processes of memory and identity construction. Proper names play a crucial role in Petrowskaja's exploration as she seeks to uncover her ancestors' history using scarce documents, fragmented recollections, and sparse notes. These proper names serve a primary documentary function, affirming the existence of individuals who have often been entirely erased from the annals of history. By analyzing Petrowskaja's writing and considering her unique approach to postmemorial discourse, which embraces her diverse linguistic and cultural backgrounds, we observe how proper names assume a central position in her narrative journey through her family's history. She endeavors to uncover what might have been, delving into the realm of possibilities rather than focusing solely on what actually transpired.

Keywords: Proper names, postmemory, transculturality, Petrowskaja, *Vielleicht Esther. Geschichten*

«Niemand zeugt für den Zeugen», 'nessuno testimonia per il testimone'.

Le parole di questo celebre verso di Paul Celan¹ ritornano come sotto-traccia, segnando ad ogni pagina il corso della scrittura in *Vielleicht Esther. Geschichten*,² il romanzo con il quale Katja Petrowskaja debutta sulla scena letteraria tedesca nel 2014 imponendosi come un caso di estremo interesse.

L'opera nella quale la scrittrice ucraina di adozione berlinese racconta in lingua tedesca la storia della propria famiglia di origine ebraica si costruisce infatti, sin dalle prime pagine, proprio intorno al tentativo problematico e paradossale di rendere testimonianza per chi non c'è più e, quindi, dare conto di ciò che è stato quando non si ha più nessuno a cui chiedere e si può contare solo su qualche stralcio di ricordo, appunti sparsi di incerta provenienza e pochi documenti d'archivio.

¹ Si tratta della poesia *Aschenglorie, Aureola di Cenere*, in PAUL CELAN, *Poesie*, a c. di G. Bevilacqua, Milano, Mondadori 1998, pp. 624-625.

² KATJA PETROWSKAJA, *Vielleicht Esther. Geschichten*, Berlin, Suhrkamp 2014.

Nel proiettare il racconto in una dimensione marcatamente post-memorale della scrittura, in cui narrare il passato significa mettere sulla carta ciò che non può più essere ricordato, ma solo ricercato, incorporato e in parte vivificato nella trasfigurazione letteraria dell'impressione estemporanea e della congettura,³ *Vielleicht Esther* è dunque ben lontano dall'essere una cronaca lineare e cronologicamente ordinata degli accadimenti che toccano sette generazioni di vita familiare, svoltasi tra Austria, Polonia, Russia e Ucraina. Il romanzo, formato da tante storie frammentarie, *die Geschichten*, appunto, si configura piuttosto come il resoconto autofinzionale di un'appassionata ricerca in cui l'autrice, che è anche io narrante, riporta sulla pagina in presa diretta il suo personalissimo percorso di ricognizione e interrogazione di tracce minime di storia perduta, spesso mistificata o volutamente rimossa dalla memoria da parte dei suoi stessi protagonisti.

«Una fatica di Sisifo»,⁴ scrive Petrowskaja, che si traduce in un lavoro senza fine, pronto a disfarsi proprio nel momento del suo compiersi, in cui il racconto, costantemente sottoposto al vaglio dell'introspezione, si fa rapsodico ed ellittico, mentre la rappresentazione del dato fattuale, quand'anche ben documentata nel testo da foto, reperti d'archivio, ricerche sul web, resta tuttavia sempre in sospenso tra l'assidua ricerca del vero e l'effettiva ricostruzione del verisimile.

Questa «dinamica performativa della scrittura»⁵ in cui il racconto viene costantemente riassorbito dall'istanza ermeneutica, addirittura empatica della narratrice, comporta una inevitabile mutazione epistemologica rispetto alla tradizionale letteratura memorialistica, mutazione che, insieme alle consuete strategie di riappropriazione mnemonica – per le quali «memoria e

³ Cfr. MARIANNE HIRSCH, *The generation of postmemory. Writing and visual culture after the Holocaust*, New York, Columbia University Press 2012, pp. 5 e 33: «Postmemory describes the relationship that the “generation after” bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before – to experiences they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right». [...] Postmemorial work [...] strives to reactivate and re-embody more distant political and cultural memorial structures by reinventing them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression. In these ways, less directly affected participants can become engaged in the generation of postmemory that can persist even after all participants and even their familial descendants are gone».

⁴ PETROWSKAJA, *Forse Esther. Storie*, Milano, Adelphi 2014, trad. di A. Vigliani. Da questo momento, salvo diversa indicazione, le parti del romanzo citate in italiano saranno attinte da questa edizione.

⁵ Riprendo questa definizione da CAMILLA MIGLIO, *Il terzo spazio del perdono. Katja Petrowskaja, Vielleicht Esther e la post-lingua tedesca*, in *EAST FRONTIERS. Nuove identità culturali nell'Europa Centrale e Orientale dopo la caduta del Muro di Berlino*, a c. di G. Guerra, C. Miglio, D. Padularosa, Milano, Mimesis 2021, pp. 103-122.

oblio sono ormai parte di una medesima funzione e non opposti»⁶ –, investe e in parte ridetermina anche i modelli discorsivi.

In maniera particolare tale mutazione incide sul trattamento nel testo dei nomi propri, che, in virtù del loro ambiguo statuto di «asemantemi»⁷ – parole senza significato dal mero valore referenziale e al tempo stesso segni tra i segni, semanticamente vuoti e per questo più che mai soggetti alle dinamiche interpretative e manipolatorie della narrazione –, rappresentano il momento in cui la tensione segreta tra memoria e scrittura, necessità del processo rammemorativo e possibilità della sua messa in discorso, si misura in maniera paradigmatica.⁸

Ed è dunque sui nomi propri, sugli antroponimi in particolare, e sui modi e le forme della loro rappresentazione nel testo che si concentrano le pagine che seguono.

1. Seppur rischiando di incorrere nella banalità, diremo subito che i nomi in *Vielleicht Esther* rappresentano la materia prima per il racconto.

Davanti all'impellente necessità di dare voce ai propri avi «rimasti senza volto e senza storia», i quali, come racconta Petrowskaja nelle primissime pagine del romanzo, le si parano dinanzi per reclamare il loro diritto a non essere dimenticati, i nomi si offrono in effetti come l'unico dato certo, il primo documento da cui partire per «far fiorire il proprio albero genealogico, riempire i vuoti, sanare il senso di perdita».⁹

Non è un caso, dunque, che sempre in queste prime pagine, in cui Petrowskaja dà conto delle fasi preliminari della sua ricerca, il racconto si incentri proprio su una puntuale ricognizione onomastica. Oltre ai cognomi, raccolti «con acribia»,¹⁰ con i quali individua i diversi ceppi famigliari (Heller o Geller, nella variante russa Krzewin, Levi, Stern, Petrowskij), l'autrice passa in rassegna anche i prenomi, tanto quelli dei parenti da lei conosciuti e amati quanto quelli dei suoi ignoti e leggendari predecessori, arrivando a

⁶ Ivi, p. 103. Sulle manifestazioni mnestiche in *Vielleicht Esther* rimando anche a CHIARA CONTERNO, *Katja Petrowskaja tra Est e Ovest. Note su una lettura mnemografica di Forse Esther*, in *L'Est nell'Ovest*, a c. di M. Boschero, G. Pelloni, Bologna, I libri di Emil 2018, pp. 195-213. Sul rapporto di complementarietà tra memoria e oblio rimando naturalmente anche all'ampio studio di HARALD WEINRICH, *Lethe. Kunst und Kultur des Vergessens*, München, Beck 1997.

⁷ PHILIPPE HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette Université 1981, p. 145.

⁸ Sul mutato approccio rispetto alla ricostruzione del passato in chiave letteraria e sulle modalità di trattamento del nome nella letteratura biografica e più in generale nella cosiddetta *autofiction* rimando a Y. Baudelle, É. Nardout-Lafarge (a. c. di), *Nom propre et écritures de soi*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec 2011.

⁹ PETROWSKAJA, *Forse Esther...*, cit., p. 27.

¹⁰ Ivi, p. 29.

compilarne una dettagliata lista: Adolf, Arnold, Abram, Anna Arkadjewna,¹¹ Lida, Liolja, Elena, Wil, Ozjel, Getrud, Margarita, Mischa, Rosa, Judas, Schimon, Miron, Zygmunt, Esther.

Sono nomi di diversa origine, ebraica, germanica, slava, alcuni addirittura di matrice sovietica; nomi documento, che, in virtù del loro essere «segnali identitari»,¹² possiedono un'intrinseca funzione testimoniale, capace di attestare e al tempo stesso attualizzare le tante esistenze dimenticate che man mano prendono vita offrendosi come pretesto per il racconto. Proprio nel momento in cui vengono menzionati, infatti, molti di questi nomi che identificano diventano immediatamente anche nomi che raccontano, là dove, nel dare conto della loro motivazione rispetto a coloro che designano, aprono uno squarcio su episodi di vita vissuta, gettano coni di luce su brani di storia collettiva.

Significativa a questo proposito è la 'glossa onomastica' attraverso la quale, indugiando sull'insolito nome dello zio Gertrud, derivato per contrazione dal titolo onorifico *Geroj truda*, 'eroe del lavoro', la narratrice coglie l'occasione per ragionare sul modo in cui in Unione Sovietica modelli ideologici, quali ad esempio la fede cieca nell'etica del lavoro, arrivassero a creare nuovi paradigmi di senso per la vita dei cittadini, al punto da ridefinire lo stesso sistema onomastico.¹³ Da menzionare è inoltre il brevissimo racconto nel quale, accennando alla bisnonna paterna che aveva lo stesso nome di *Anna Karenina*, ovvero Anna Arkadjewna, la narratrice cede al piacere del racconto e svela come in realtà quella denominazione fosse stata scelta arbitrariamente dallo stesso figlio della bisnonna, che in ogni censimento e modulo sovietico era solito mutare il nome suo e dei famigliari a seconda «delle esigenze dei tempi e del lavoro o in base alle sue preferenze letterarie».¹⁴

2. Questa particolare predisposizione del nome a farsi 'story-teller' ritorna come una costante nel corso del romanzo, ora nell'indugio sulla ricostruzione di un'origine etimologica nella quale è iscritto il segreto di

¹¹ Ai fini di questo lavoro, salvo diversa indicazione, da qui in avanti i nomi di origine slava verranno presentati nella loro traslitterazione in lingua tedesca.

¹² HERBERT GRABES, *Wie aus Sätzen Personen werden... Über die Erforschung literarischer Figuren*, «Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft», X (1978), pp. 405-428, p. 411.

¹³ PETROWSKAJA, *Forse Esther...*, cit., p. 22. Con il decreto del 23 gennaio 1918 sulla separazione della Chiesa dallo Stato, si adottano nuove regole per nominare le persone. I nomi non vengono più ripresi dalla tradizione religiosa, ma da concetti concreti, emblematici o ritenuti fondanti per la nuova cultura sovietica: tra questi, oltre a Gertrud, spiccano per esempio nomi quali Atheist, Barrikada, Elektron, Traktor, ecc. Cfr. C. LASORSA SIEDINA, Recensione a JURIJ A. RYLOV, *Aspekty jazykovej kartiny mira: ital'janskij i russkij jazyki*, Voronežskij Gosu-darstvennyj Universitet, Kafedra Romanskoj filologii, Voronež 2003, «Studi Slavistici», II (2005), pp. 372-379, p. 376.

¹⁴ PETROWSKAJA, *Forse Esther...*, cit., p. 23.

una vita, ora nel segno di una variazione onomastica che scandisce le fasi di intere storie identitarie.

Tuttavia, nel corso del viaggio (reale e concreto) dell'io narrante alla ricerca della memoria dei suoi, diventa sempre più evidente come il nome, da punto fermo da cui partire per tracciare le coordinate del racconto, tenda a farsi il centro di un percorso ermeneutico in cui il racconto stesso si emancipa dal suo intento meramente documentario e muove alla scoperta del particolare latente che può aprire al possibile.

Nell'arduo processo di ricostruzione di un passato fatto di non detti e intermittenze della memoria il nome, infatti, interrogato, riletto, reinterpretato, diventa non più e non solo il nucleo da cui si dipartono o in cui convergono storie e fatti non sempre attestati da fonte certa, ma soprattutto il luogo in cui la narratrice proietta le proprie suggestioni, la propria personale visione delle cose.

Accade così, per esempio, che nel raccontare di Abram, diventato Arnold per scampare dalle persecuzioni antisemite che ancora imperversavano in Ucraina dopo la fine della Seconda guerra mondiale, il cambio di nome che segna la sua parabola esistenziale non sia il fine del racconto, ma il punto di innesto di una riflessione costruita intorno alle impressioni che la tardiva scoperta di questo fatto hanno suscitato in chi racconta.

Apprendere a distanza di tempo che l'amato prozio Arnold si chiamava in realtà Abram genera infatti una sorta di sdoppiamento del 'personaggio' nell'immaginario dell'io narrante e comporta una conseguente rivisitazione del ricordo: una volta ridiventato Abram, Arnold, che nella vulgata familiare era noto per la sua fortuna nello scampare dalle disavventure e dai pericoli, tanto da apparire addirittura una sorta di eroe delle fiabe nella memoria infantile della narratrice, diventa di colpo ai suoi occhi Abrasha,¹⁵ lo stereotipato protagonista delle barzellette ebraiche.

Considerato attraverso questa personale messa in prospettiva, il cambio di nome apre uno squarcio sulla realtà e, dopo aver generato un iniziale senso di straniamento, finisce per offrire in controluce una nuova, forse più autentica lettura di ciò che è stato: diventa di colpo evidente agli occhi di chi scrive come le avventure rocambolesche dell'impavido Arnold non siano state altro che tentativi riusciti di fuga dalla persecuzione e dalla morte del predestinato Abram.

¹⁵ In russo, variante ipocoristica di Abram. Sulla morfologia e sulla funzione comunicativa degli ipocoristici russi cfr. LAURA SALMON, *Diminutivi e vezzeggiativi russi nella ricezione interlinguistica. Dal «culture shift» alla traduzione*, in *Multiculturalismo e interculturalità. Confronto, identità, arricchimento. Atti del Convegno Centro Linguistico Bocconi (Milano, 20 ottobre 2000)*, a c. di G. Garzone, L. Salmon, L. T. Soliman, Milano, LED 2012, pp. 125-143.

Del resto, che Arnold, l'eroe delle fiabe, e Abram/Abrasha, il protagonista delle barzellette, siano «ein und derselbe Mensch»,¹⁶ 'una e un'unica persona', e che dunque il cambio di nome abbia segnato solo in apparenza una svolta nel destino del protagonista, Petrowskaja lo dimostra proprio ragionando sul valore classificante del nome, ovvero su come, lungi dall'essere solo un criptonimo, Arnold sia in realtà paradossalmente anche un nome-stigma, che espone Abram agli stessi pericoli ai quali voleva sottrarsi assumendo una nuova identità. Scrive ancora Petrowskaja:¹⁷

wie geschickt er im Handeln und Geschäftemachen war, [...] zeigt der Namenwechsel, den er aus Sorge wegen des stärken werdenden staatlichen Antisemitismus der Nachkriegsjahre unternommen hatte, indem er seinen Namen Abram gegen Arnold tauschte, obwohl dieser Name kaum weniger jüdisch klang, vielleicht etwas nobler und dezenter, ja sogar ein wenig wienerisch, aber es gab keine anderen, die Arnold hießen, außer Juden. (*Vielleicht Esther*, 253)

Ebbene Arnold, nome inequivocabilmente germanico,¹⁸ e forse per questo avvertito da Abram, ebreo della provincia dell'Impero, come «distinto e decoroso», addirittura «un po' viennese», sottolinea Petrowskaja per accentuarne ulteriormente la componente stereotipica di nome raffinato, definitivamente affrancato dalla dimensione identitaria dell'ebreo dello *stetl*, implica in realtà sin dal principio la fatalità di un cambiamento solo apparente. Con la frase «di uomini che si chiamassero Arnold non ce n'erano altri – tranne gli ebrei», la narratrice allude infatti con amara ironia a un dato di fatto, di cui Abram era all'oscuro al momento della sua faticosa scelta, e che solo più tardi verrà acclarato dalla storiografia: in area germanofona e nelle comunità ebraiche dell'Europa orientale, Arnold era tra i più diffusi (e per questo riconoscibilissimi) nomi di copertura degli ebrei che, a partire dall'editto di Federico Guglielmo III del 1812, per sfuggire alla loro condizione di predestinati discendenti di Abramo, erano soliti ricorrere ai nomi più marcatamente germanici nel disperato tentativo di assimilarsi.¹⁹

¹⁶ PETROSKAJA, *Vielleicht Esther...*, cit., p. 250.

¹⁷ «Quanto poi fosse abile nelle trattative e nel concludere accordi, [...] lo dimostra il cambiamento di nome, cui aveva provveduto per timore del crescente antisemitismo di Stato nel dopoguerra; quell'antisemitismo lo aveva indotto a passare da Abram ad Arnold, anche se il nuovo nome aveva un suono non molto meno ebraico: forse era appena più distinto e più decoroso, anzi era persino un po' viennese, ma di uomini che si chiamassero Arnold non ce n'erano altri – tranne gli ebrei». (*Forse Esther*, p. 175)

¹⁸ Arnold è un nome di origine germanica (composto da aat. *arn-* 'aquila' e aat. *-walt*, da *waltan*, 'dominare, regnare'). Cfr. ROSA KOHLHEIM, VOLKER KOHLHEIM, *Das große Vornamenlexikon*, Berlin, Dudenverlag 2014, p. 70.

¹⁹ Sul cambio di nome come operazione di legittimazione sociale rispetto alla stigmatizzazione antisemita che proprio nel nome trovava uno degli strumenti più efficaci della sua campagna

Ancora nel segno dell'attraversamento onomastico inteso come strumento di decodifica e possibile rilettura del passato, Petrowskaja cerca di riordinare i tasselli della complessa ed enigmatica vicenda di Judas Stern, il prozio paterno che nel maggio del 1932, a Mosca, aveva sparato a un diplomatico tedesco.

Definitivamente cancellato dai ricordi famigliari per una sorta di *damnatio memoriae* che lo considera come colui che, in seguito a quei tragici accadimenti, non è più degno di essere nominato, ma eventualmente solo designato con l'epiteto ingiurioso *der Meschuggene*, 'il pazzo, lo stolto', Jehuda Mironowitsch Stern, passato alla Storia come Juda/Judas Stern, è un personaggio enigmatico.

La sua vicenda, faticosamente ricostruita nel testo in un collage di documenti d'archivio, articoli di giornale e stralci di frasi furtivamente captate dai discorsi dei famigliari, presenta molti punti oscuri e controversi circa il movente e le ragioni ultime che lo avrebbero portato a compiere l'insano gesto. Sono le ragioni di un esaltato mitomane, un van der Lübbe²⁰ ante litteram, o quelle di un capro espiatorio ingannato dai Servizi Segreti?

Nel vortice delle ipotesi che paiono offrire un appiglio rivelatore, la risposta si cela forse – scrive Petrowskaja – proprio nelle pieghe di quel nome che la memoria famigliare voleva cancellare.

Es ist verrückt, dass er so heißt [...] das ist der jüdischste Name überhaupt. [...] Er hieß Jeguda, Jehude, und sogar wenn er Judas hieß, es bedeutet Jude, nichts anderes, und dazu noch Stern. Iuda ist die russische Version, und Judas ist die deutsche Übersetzung, ein fataler Fehler, denn so hieß der Verräter von Jesus, niemand sonst, vielleicht wollte der Geheimdienst, dass das Volk nun den Namen Judas im Ohr hat, Judas lebt, ein Verräter unserer Politik und unseres Lebens, er hieß aber Jeguda Stern, Jehudas gab es viele unter den Propheten, Philosophen, Dichtern, Geigern [...]. Unter anderen Umständen, natürlich, in einer starken Tradition, seinen Ahnen treu und ergeben, hätte er seine Spuren in einer anderen Sprache hinterlassen, Jeguda Stern wäre ein Visionär geworden und für immer in die Erinnerung der Menschheit eingegangen. Aber ja, die Umstände... (*Vielleicht Esther*, 190)²¹

ideologica, faccio riferimento all'interessante studio di DIETZ BERING, *Der Name als Stigma. Antisemitismus im deutschen Alltag 1812-1933*, 2. Auflage, Stuttgart, Klett-Cotta 1988. Per i riferimenti riguardanti il nome Abram rimando in particolare alle pp. 237-245.

²⁰ Martinus van der Lübbe fu l'attivista comunista di origine olandese che, arrestato durante l'incendio del Reichstag avvenuto il 27 febbraio 1933, a poche settimane dall'insediamento di Hitler alla Cancelleria del Reich, confessò sotto tortura di avere commesso il fatto venendo per questo giustiziato per alto tradimento nel gennaio 1934. Con il nome van der Lübbe il nonno paterno di Petrowskaja designa a posteriori il fratello Judas, come per alludere al fatto che anche Judas, al pari di van der Lübbe, per il quale non sono mai state rinvenute prove certe di colpevolezza, è stato forse manipolato e strumentalizzato da un potere superiore.

²¹ «È pazzesco che si chiami così, [...] è il nome più ebraico che esista. [...] Si chiamava Jeguda, Jehude, e quand'anche il nome fosse Judas, questa parola significa giudeo, e nient'altro – e, come se

Jehuda, Iuda, Judas: forse, sembra dirci la narratrice, la ragione di tutto è da ritrovarsi semplicemente negli interstizi di una variazione onomastica, nel fatale «errore di traduzione» che, adattando il nome ebraico Yehuda, qui Jeguda nella variante russa, ora al contesto di ricezione russo (Judas) ora a quello tedesco (Juda), lo carica inevitabilmente di nuovi valori. Jehuda, «il più ebraico dei nomi», scrive Petrowskaja, il nome di profeti e filosofi, di poeti e violinisti, e dunque il nome degli eletti della tradizione ebraica, assume i contorni, una volta diventato Juda/Judas, di un nome di per sé infamante: Juda/Judas altri non è che il Giuda Iscariota della tradizione cristiana, il traditore per antonomasia. E questo fatto, insinua la narratrice, non era forse sfuggito ai Servizi Segreti sovietici quando decisero di affidare a Judas Stern il suo delicato compito.

Ma Judas, scrive ancora Petrowskaja in un paragone immediato,²² significa *Jude*, giudeo, nient'altro; come se non bastasse, aggiunge, si chiamava pure *Stern*, alludendo per inciso all'eloquente origine ebraica del cognome.²³

E su quest'ultima osservazione l'autrice innesta un'ulteriore pista interpretativa che non solo la porta a supporre che sia stata proprio la marcata, riconoscibilissima origine ebraica di Judas Stern a renderne evidente la colpevolezza, ma la induce anche a cogliere nel nome il segno premonitore che fa di lui, l'ebreo che attenta alla vita di un diplomatico tedesco proprio un

non bastasse, pure Stern. Iuda è la versione russa e Judas è la traduzione tedesca, un errore fatale, perché così si chiamava il traditore di Gesù, niente meno; forse i Servizi segreti volevano far sentire bene al popolo il nome Judas, Giuda è vivo, un traditore della nostra politica e della nostra esistenza; ma lui si chiamava Jeguda Stern, ci sono tanti Jehuda, Yehudi, fra i nostri profeti, filosofi, poeti e violinisti. [...] In altre circostanze, naturalmente, con un'altra tradizione alle spalle avrebbe lasciato le sue tracce in un'altra lingua, sarebbe diventato un visionario e sarebbe entrato per sempre nella memoria dell'umanità. Ma già, le circostanze...». (*Forse Esther*, 133-134)

²² L'associazione che porta ad assimilare il nome Judas alla parola *Jude* poggia qui in effetti non tanto sull'etimologia quanto piuttosto, ancora una volta, sulla connotazione socio-culturale del nome, secondo la quale sono soprattutto gli ebrei a chiamarsi Judas. Per quanto di incerta etimologia, il nome Juda/Judas, forse derivato dalla radice ebraica *ydb(y)*, 'lodare', non significa *Jude*, 'giudeo'. È invece la parola *Jude* ad essere derivata dal nome di *Judas*, capostipite della omonima tribù. Cfr. KOHLHEIM, *Das große Vornamenlexikon*, cit., p. 236.

²³ Secondo Rosa e Volker Kohlheim Stern è originariamente un toponimo assunto poi come cognome da molte famiglie di origine ebraica forse per la sua particolare eufonia. Cfr. ROSA UND VOLKER KOHLHEIM, *DUDEN. Lexikon der Familiennamen*, Mannheim, Duden 2008, p. 588. Sull'argomento cfr. anche FRIEDHELM DEBUS, *Namenkunde und Namengeschichte. Eine Einführung*, Berlin, Erich Schmidt Verlag 2012 e, ancora, KONRAD KUNZE, *dtv-Atlas. Namenkunde. Vor- und Familiennamen im deutschen Sprachgebiet*, München, DTV 2003, in part. pp. 168-169. Kunze specifica che il cognome ebraico Stern potrebbe risalire al nome di un palazzo, di un'abitazione. A partire dal XIII secolo, infatti, in alcune zone della Germania molti edifici erano contraddistinti da un'insegna raffigurante oggetti, piante, animali, corpi celesti (Rothschild, Löwe, Fuchs, Stern, ecc.), denominazioni che con il tempo non solo avevano contribuito a individuare quegli stessi edifici tra i membri di una comunità, ma anche, per metonimia, a identificare coloro che li abitavano o vivevano nelle loro vicinanze.

anno prima dell'ascesa al potere di Hitler, la figura che ci vuole per la storia a venire, «il non plus ultra per Goebbels e la sua propaganda».²⁴

Nel segno di questa lettura allegorica, diremmo quasi figurale, che fa del nome Judas Stern un sintomo, ma al tempo stesso anche un simbolo di re-denzione, Petrowskaja non esita infatti ad abbandonarsi alla suggestione che la porta ad astrarre concettualmente dalla formula onomastica Judas Stern l'immagine del *gelber Stern*, della stella gialla, il pezzo di stoffa giallo con la parola *Jude* cucita sopra ben in evidenza, che di lì a pochi anni avrebbe marchiato di infamia l'esistenza di tanti cittadini ebrei in buona parte dell'Europa:²⁵

Judas und Stern, wer [...] denkt nicht gleich an den gelben Stern, wenn ich diesen Namen ausspreche? (*Vielleicht Esther*, 192)²⁶

3. Gli esempi appena illustrati permettono di constatare come il potenziale ermeneutico della nominazione sia indubbiamente favorito dallo scarto temporale che consente alla narratrice di guardare alle forme onomastiche non solo come a mere etichette identificative, bensì come a reperti da rinvenire e decifrare in una sorta di archeologia della memoria. A ben guardare, infatti, è solo a posteriori, grazie all'accumulo di tempo e di storia che la separa dalle vicende che hanno interessato i suoi predecessori, che Petrowskaja può ricomporre a unità lo sdoppiamento del nome che segna l'identità di Arnold o rileggere in chiave onomastica la complessa vicenda di Judas Stern.

Estendendo lo sguardo alle altre numerose occorrenze onomastiche disseminate nel romanzo, diventa tuttavia sempre più evidente come la predisposizione del nome a farsi strumento della riflessione trovi un indispensabile alimento nella marcata dimensione transculturale²⁷ della scrittura di Petrowskaja, ovvero nell'impulso necessario, quasi ossessivo, che la induce a costruire il racconto al crocevia delle lingue e culture, nel punto di contatto tra il russo, la lingua con la quale il passato le si offre istintivamente alla memoria, e il tedesco, la lingua d'elezione alla quale si affida per raccontarlo.

²⁴ PETROWSKAJA, *Forse Esther...*, cit., p. 135.

²⁵ Rispetto a questa suggestione tornano alla mente le parole di Victor Klemperer: «La parola "Jude" sulla stella con i caratteri simulanti la scrittura ebraica equivaleva a un nome stampato sul petto». Cfr. VIKTOR KLEMPERER, *LTI: La lingua del Terzo Reich. Taccuino di un filologo*, Firenze, Giuntina 2008, p. 103.

²⁶ «Judas e Stern, Giuda e Stella, chi [...] non pensa subito alla stella gialla quando si pronuncia questo nome?». (*Forse Esther*, 135)

²⁷ Sul concetto di «scrittura transculturale» in area germanofona rimando, tra gli altri, a S. Leonardi, E.-M. Thüne (a c. di), *I colori sotto la mia lingua. Scritture transculturali in tedesco*, Roma, Aracne 2009; RAMONA PELLEGRINO, *La riflessione linguistica nella letteratura transculturale in lingua tedesca*, Roma, Aracne 2019.

La lingua tedesca rappresenta in effetti un aspetto nevralgico nella poetica di *Vielleicht Esther*. Più volte tematizzata sul piano del racconto, la scelta di scrivere in tedesco – la lingua muta, ci fa notare Petrowskaja giocando sui riflessi semantici che in russo riportano l'aggettivo *nemeckij*, 'tedesco' appunto, alle parole *nemoj*, 'muto' e *nemec*, oggi 'tedesco', ma in origine 'colui che non sa parlare', 'lo straniero' – non è mai per lei un semplice vezzo stilistico, ma un indispensabile strumento conoscitivo che, «come la bacchetta del raddomante», la guida alla ricerca dei suoi antenati:

Ich begab mich ins Deutsche, als würde der Kampf gegen die Stummheit weitergehen, denn Deutsch, *nemeckij*, ist im Russischen die Sprache der Stummen, die Deutschen sind für uns die Stummen, *nemoj*, *nemec*, der Deutsche kann doch gar nicht sprechen. Dieses Deutsch war mir eine Wünschelrute auf der Suche nach den Meinigen, die jahrhundertlang taubstummen Kindern das Sprechen beigebracht hatten, als müsste ich das stumme Deutsch lernen, um sprechen zu können, und dieser Wunsch war mir unerklärlich. (*Vielleicht Esther*, 96)²⁸

Infatti, al di là della coincidenza che induce la scrittrice a servirsi proprio della lingua muta per portare avanti idealmente la 'lotta' dei suoi famigliari, storici fondatori di una scuola per sordomuti dove insegnarono per generazioni, il tedesco rappresenta per lei una preziosissima risorsa per spezzare nel concreto il silenzio che incombe sul passato e trasformarlo in racconto.

In quanto lingua artificiale, ottenuta per osmosi da idiomi differenti, il tedesco muto di Petrowskaja è lo «spazio interstiziale»²⁹ dell'espressione fluida e polifonica in cui, una volta superate le convenzionali dicotomie tra significante e significato, suono e senso, la parola si apre a inaspettate e nuove possibilità di significazione, capaci di cogliere nell'apparente arbitrarietà di un'immagine l'indicibilità della memoria, il non compreso delle cose.³⁰

²⁸ «Mi avventurai nel tedesco, quasi fosse la prosecuzione della lotta contro il mutismo, perché il tedesco, *nemeckij*, è in russo la lingua dei muti, i tedeschi sono per noi i muti, *nemoj*, *nemec*: l'uomo tedesco, per l'appunto, non sa parlare. Questa lingua era per me la bacchetta del raddomante alla ricerca di antenati che per secoli avevano insegnato a parlare ai bambini sordomuti, quasi dovessi imparare quel tedesco muto per potermi esprimere, e tale desiderio mi risultava incomprensibile». (*Forse Esther*, 72)

²⁹ Riprendo il termine da LORELLA BOSCO, *Tra Babilonia e Gerusalemme. Scrittori ebreo-tedeschi e il "terzo spazio"*, Milano, Bruno Mondadori 2012, con particolare riguardo per le pp. 23-29.

³⁰ Per approfondimenti sul tedesco 'lingua muta' inteso come strumento indispensabile per la ricostruzione mnestica in *Vielleicht Esther* rimando, oltre che ai già citati saggi di Conterno e Miglio, anche ad ANNA RUTKA, *Wünschelrute Deutsch: Über Sprachkritik und Sprachreflexion als Modi der Erinnerungsbandlungen in Katja Petrowskajas Vielleicht Esther*, «Colloquia Germanica Stetinensia», XXV (2016), pp. 85-99.

Questa particolare ‘eterolingua’³¹ che si estrinseca ora per mezzo di associazioni comparative, ora per mezzo di calchi semantici e strutturali, investe in maniera sostanziale anche i segni onomastici che, una volta traslitterati ed entrati in contatto con parole omografe o omofone della lingua tedesca, si liberano della loro istanza meramente designativa e si (ri-)semantizzano, offrendosi a una rappresentazione che li rende immediatamente luogo dell’immaginario, spazio linguistico in cui vita e destino paiono fugacemente incontrarsi.

Il fenomeno, in parte già riscontrato nel caso Stern, in cui Petrowskaja, come abbiamo visto, astrae l’immagine concettuale della stella gialla ricavandola dall’implicita assimilazione del cognome Stern alla parola del tedesco *der Stern* ‘la stella’, si ripresenta nel testo, attraverso svariate forme di letterarizzazione, dal confronto mediato e ragionato nell’esplicito commento onomastico fino all’astrazione metaforica.

In virtù del contatto tra forma onomastica e parola omofona del tedesco, Petrowskaja si trova per esempio a considerare come lo zio Wil, soldato encomiabile, formidabile atleta, politico integerrimo e scienziato di vaglia, trovi solo apparentemente il segno della propria predestinazione di perfetto cittadino sovietico nell’atto celebrativo che portò i suoi genitori a chiamarlo con l’acronimo Wil, derivato dalle iniziali di Wladimir Iljitsch Lenin, morto otto mesi prima della sua nascita nel 1924. A segnare la sorte di Wil, uomo tenace, determinato, capace di ottimizzare il proprio rendimento in una fiducia cieca nello Stato, è stata forse, invece, insinua Petrowskaja, una ragione meno evidente, da ritrovare nelle origini ebraiche di Wil e che fa di lui, ancor prima del risultato di «una perfetta metempsicosi sovietica»,³² la manifestazione più pura e luminosa dello *jiddischer Wille*, della forza di volontà yiddish.

Vielleicht hatte die Wahl des Namens auch damit zu tun, dass meine Großeltern noch Jiddisch konnten, durch Wil schimmerte der jiddische *Wille* hindurch, und in der Tat war niemand so zielstrebig wie Wil. (*Vielleicht Esther*, 42)³³

Non sempre il processo di assimilazione del nome proprio alla parola è così immediato. Spesso la risemantizzazione del nome, accesa e motivata a posteriori nel circuito dell’eterolingua, è il frutto di una corrispondenza meno

³¹ Riprendo questa definizione da ELIN NESJE VESTLI, „*Mein fremdes Deutsch*“. *Grenzüberschreitungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur: Katja Petrowskajas Vielleicht Esther*, in *Language and Nation. Crossroads and Connections*, a c. di G. E. Barstad, A. Hjelde, S. Kvam, A. Parianou, J. Todd, Münster, Waxmann 2015, pp. 143-160, in part. p. 151.

³² PETROWSKAJA, *Forse Esther*..., cit., p. 36.

³³ «Forse la scelta del nome dipese anche dal fatto che i miei nonni parlavano ancora lo yiddish, e attraverso Vil, riecheggiava lo yiddish viln, “volontà”, e in effetti nella nostra famiglia nessuno era così tenace come Vil». (*Forse Esther*, 36)

diretta, innescata da altre suggestioni accumulate nel tempo, e che per questo necessitano di essere ricostruite nelle diverse fasi del loro rinvenimento.

Nel ricordare per esempio il bisnonno Ozjel Krzewin, che consacrò la sua vita alla scuola per sordomuti, Petrowskaja si sofferma ad illustrare passo passo le tappe del percorso di ricerca che, a partire dalla percezione della differenza tra pronuncia e grafia del nome che lo rende così insolito al suo orecchio di bambina («Er hieß Ozjel aber ich hörte Asil oder Asilij»), la porta dapprima a cercare di giustificare la stranezza nell'assimilazione con una parola inesistente, *Asalijen*, coniata per analogia con il nome della nonna, Rosalja Asilijevna, detta anche Rosalja Asaljevna, per poi trovare finalmente una effettiva motivazione semantica solo a posteriori nella parola tedesca *Asyl*. Solo qui, infatti, nella somiglianza fonica, ma ancor più nel significato della parola *Asyl*, 'asilo, rifugio, riparo', Petrowskaja coglie finalmente il senso di quel nome «dal suono curioso», che indica «Herkunft und Herberge», l'origine e il ricovero, e che nella paronomasia finale, *Asilij's Asyl*, 'l'asilo di Asil', lo fa diventare un tutt'uno con l'istituto di cui era responsabile.

Er hieß Ozjel aber ich hörte Asil oder Asilij, denn im Russischen wird ein unbetontes O als A ausgesprochen. Zuerst dachte ich, der Name komme von Asalijen vielleicht, weil meine Großmutter mit vollem Namen Rosalija Asilijevna hieß, manche sagten Rosalija Asalijewna. Als ich älter wurde dachte ich über diesen seltsam klingenden Urgroßvater nach, seinen Namen, der mir zugleich Herkunft und Herberge bot, Asilij und sein Asyl, der Schutz gab, ein Ort der Zurückgezogenheit und der Sicherheit, Obdach für alle. Ich stammte von einem Menschen ab, der sich um die Verlassensten kümmerte. Die taubstummen Waisenkinder waren die wichtigsten Bewohner von Asilij's Asyl. (*Vielleicht Esther*, 113)³⁴

Nello spazio interstiziale del tedesco di Petrowskaja capita però anche che il processo di assimilazione nome/parola possa non essere esplicitato e risulti invece da un più articolato processo dinamico che, a partire da una implicita associazione analogica, si dà poi per concatenazione e attraversamento delle immagini che da essa derivano.

Ecco allora che, nel raccontare delle due nonne un po' svanite, costrette a vivere gli ultimi anni della loro vita nella totale inettitudine in un appartamento al settimo piano di un grigio palazzo di cemento, il riferimento analogico tra

³⁴ «Si chiamava Ozjel, ma in quel nome io ci sentivo un Asil o Asilij, perché in russo la *o* non accentata si pronuncia *a*. Sulle prime pensai che Asilij derivasse da Asalien, magari perché il nome completo di mia nonna era Rosalija Asaljevna, alcuni la chiamavano infatti così: Rosalija Asaljevna. Crescendo, continuavo a riflettere su questo bisnonno dal suono curioso, sul suo nome, che mi indicava nel contempo l'origine e il ricovero – Asilij e il suo asilo –, che offriva protezione, luogo di vita ritirata e sicurezza, rifugio per tutti. Discendevo da qualcuno che si era occupato degli esclusi, dei negletti. Erano per lo più orfani sordomuti, coloro che vivevano nell'asilo di Asilij». (*Forse Esther*, 84)

i loro nomi, Rosa e Margarita, e le parole del tedesco *Rose* e *Margarete*, che dovrebbero ridefinirne i contorni semantici, resta di fatto solo alluso nel ricorso all'iperonimo *Blumennamen*, 'nomi floreali'. Tale riferimento è tuttavia di per sé sufficiente per offrire quell'immagine concettuale che consente alla narratrice di ricostruire per metafora il loro destino di fragili creature incapaci di adattarsi al mondo circostante. Proprio la parola *Blumennamen* fa sì che nel suo immaginario le nonne, Rosa e Margarita, diventino a tutti gli effetti personificazioni di fiori, incapaci di mettere radici nel cemento e pronte a entrare in combutta con le malve cresciute davanti alla loro casa nell'intento di ritirarsi «ins Pflanzenhafte», 'nel mondo vegetale'.

Meine Babuschkas lebten bei uns im siebten Stock, wo sie im Beton keine Wurzeln schlagen konnten. Beide hatten sie Blumennamen, und ich dachte insgeheim, dass die Malven, die vor unserem vierzehnstöckigen Haus wuchsen, Verbündete waren beim Komplott meiner Babuschkas, Rosa und Margarita, sich ins Pflanzenhafte zurückzuziehen. (*Vielleicht Esther*, 23-24).³⁵

Con quest'ultimo esempio siamo ormai lontani dalla dimensione in cui l'assimilazione nome/parola passa attraverso un intervento critico manifesto. Tale fenomeno è ormai a tutti gli effetti l'esito di un processo mimetico in cui i nomi si sovrappongono, confondendosi con le parole alle quali assomigliano, fino a deformarle in una sorta di anamorfismo linguistico, ambiguo e semanticamente stratificato.

Guardiamo dunque al brano che segue, concentrandoci sulla formula *ein Stein unter Sternen* con la quale la narratrice suggella in un'immagine icastica l'avvenuto cambio di identità del nonno paterno Schimon Stern, rinominatosi Semjon Petrowskij³⁶ durante la rivoluzione d'ottobre:

Als Semjon während der Revolution in den Untergrund gegangen war, hatte er den Decknamen Semjon Petrowskij angenommen, und als die Bolschewiki an die Macht kamen, kehrte er nicht zu seinem alten Namen Schimon Stern zurück, sondern behielt den neuen bei, so jedenfalls wurde uns erzählt. Dank ihm und der Revolution, trage auch ich diesen schönen langen Namen, der aus dem niederen russisch-orthodoxen Klerus stammt. [...] Seither trug Semjon als einziges seiner

³⁵ «Le mie babuški vivevano da noi al settimo piano, dove non riuscivano a mettere radici nel cemento. Avevano entrambi nomi floreali e, circa le piante di malva che crescevano davanti alla nostra casa di quattordici piani, in cuor mio pensavo che fossero congiurate nel complotto ordito dalle mie babuški, Rosa e Margarita, per tornare al mondo vegetale». (*Forse Esther*, 24)

³⁶ In riferimento al prenome Semjon, viene spontaneo pensare che la scelta del nuovo cognome Petrowskij, tipico del basso clero russo-ortodosso, prenda le mosse da *petrus/petros* (< aram. *Kefa*), il soprannome con il quale Gesù rinomina Simone: «Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam...».

Geschwister den Namen Petrowskij, ein Stein unter Sternen [...] (*Vielleicht Esther*, 172-173)³⁷

Composta dalla parola *Stein* ('pietra') qui derivata per metonimia dal cognome Petrowskij³⁸ e da *Stern*, parola ancora una volta ricavata per omofonia rispetto al cognome Stern, la formula *Stein unter Sternen* pare riassumere con una parafrasi l'avvenuto cambio di nome, come a dire per allegoria 'ein Petrowskij unter den Geschwistern Stern', 'un Petrowski tra i fratelli Stern'.

Ad un più profondo livello di lettura non sfugge tuttavia come la formula *ein Stein unter Sternen* si faccia portatrice di un significato ulteriore. Ricalcata per paronimia sulla formula *ein Stern unter Sternen*, perifrasi risalente alla cosmologia di Niccolò Cusano e ancor oggi sfruttata nella trattatistica filosofica e astronomica³⁹ per definire la Terra 'astro tra gli astri', 'stella tra le stelle', *ein Stein unter Sternen* gioca volutamente sullo scarto esistente tra la somiglianza fonica e l'effettiva differenza semantica rispetto alla formula di riferimento. Infatti, pur sovrapponendosi ad essa in virtù del mantenuto legame allitterativo *Stein unter Sternen*, ne ribalta il senso ridefinendo categoricamente il nuovo status del nonno rispetto alla propria famiglia: non più *Stern unter Sternen*, astro tra gli astri, simile tra i suoi simili, ma ormai per sempre *Stein unter Sternen*, 'pietra tra gli astri', e dunque elemento spurio rispetto ai suoi simili.

4. Tra immedesimazione empatica e trasfigurazione linguistica capita però che il nome nel romanzo si sottragga all'interpretazione che voglia ricondurre il racconto del passato a una intenzione, a un atto della volontà.

Scoprire per caso dell'esistenza di un Adolf fra i 'propri ebrei', figlio illegittimo di Ozjel e per questo forse rimasto per anni sepolto nel silenzio,

³⁷ «Entrando in clandestinità durante la rivoluzione, Semën aveva assunto il nome di copertura Semën Petrowskij e, dopo la presa del potere da parte dei bolscevichi, non era più tornato al suo vecchio nome Shimon Stern, ma aveva mantenuto il nome nuovo, questa almeno la vulgata. Grazie a lui e alla rivoluzione io porto adesso questo cognome bello e lungo, tipico del basso clero russo-ortodosso [...] Da allora Semën portò, unico tra i fratelli e le sorelle, il nome Petrowskij, una pietra fra le stelle». (*Forse Esther*, 122)

³⁸ È comunque possibile che il cognome Petrowskij, qui letto come patronimico derivato da *Pëtr* < gr. *Pétros* + suffisso *-ski* in funzione del gioco di parole, abbia invece un'altra origine e sia dunque da ricondurre al toponimo slavo *Petrov* + suffisso *-ski*. Sul suffisso onimico *-ski* per esprimere sia un legame di discendenza da una persona sia di provenienza da un luogo cfr. KOHLHEIM, DUDEN. *Lexikon der Familiennamen*, cit., pp. 51-52.

³⁹ Il riferimento è qui alla teoria astronomica elaborata da Niccolò Cusano nel suo *De docta ignorantia* (1440), secondo la quale la Terra non è al centro dell'universo, ma è «nobile stella» tra le altre stelle.

inibisce per esempio qualsiasi possibilità di racconto nell'animo della narratrice, qualsiasi eventuale congettura su quel che avrebbe potuto essere.

Il nome, rinvenuto inizialmente nella sua forma abbreviata, Ad. Krzewin, viene in effetti da lei accolto con entusiasmo nell'illusorio rimando a un ipotetico Adam, intorno al quale costruire un'ipotesi di racconto:

Als ich den Eintrag Ad. Krzewin [...] sah, dachte ich, ein Adam, wie schön, meine Mutter wird sich freuen, ich jedenfalls freute mich über diesen kleinen Spalt zum Paradies, der sich in diesem Namen aufzutun schien. Wir alle sind durch Adam verwandt. (*Vielleicht Esther*, 158-159)⁴⁰

Ma l'entusiasmo viene presto soffocato una volta che il nome si svela nella sua forma estesa, Adolf:

Im Büro für Zivilakten öffnete die Beamtin einen Folianten. Adolf!, platzte sie heraus. Adolf Krzewin. [...]. Ein Adolf unter meinen Juden, *related through*, damit hatte ich als letztes gerechnet. (*Vielleicht Esther*, 159)⁴¹

Si tratta di un fatto irrimediabile che manda in frantumi ogni eventuale florilegio della memoria: Adolf, in effetti un nome comune in area germanofona tra Otto- e Novecento, diffusissimo tra l'altro come *Fluchtname*,⁴² nome di copertura nella comunità ebraica al pari del già citato Arnold, risuona inequivocabilmente allarmante all'orecchio della narratrice. Pur senza alcun esplicito riferimento al nome del *Führer*, Adolf ha in sé un potere evocativo sinistro, soverchiante, che sabotava ogni aspettativa di recupero, costringendo chi scrive a fare i conti con l'amara consapevolezza di non potere nulla sul passato, che vive come vuole, arbitrario e indomabile.

Die Vergangenheit betrog meine Erwartungen, sie entschlüpfte meine Hände und beging einen Fauxpas nach dem anderen. [...] Adolf bestätigte meine Befürchtung, dass ich keine Macht über die Vergangenheit habe, sie lebt, wie sie will, sie schafft es nur nicht zu sterben“ (*Vielleicht Esther*, pp. 160-161).⁴³

⁴⁰ «Quando lessi l'iscrizione “Ad. Krzewin” [...] pensai: un Adam, che bello, la mamma sarà contenta, ma in ogni caso fui contenta io di quel piccolo spiraglio sul paradiso che sembrava di schiudersi in quel nome. Attraverso Adamo siamo tutti parenti tra di noi». (*Forse Esther*, 114)

⁴¹ «Nell'ufficio dello stato civile l'impiegata aprì un grosso in-folio. Adolf! esclamò, Adolf Krzewin [...] Un Adolf tra i miei ebrei, *related through*, era l'ultima cosa che mi sarei aspettata». (*Forse Esther*, 115)

⁴² Cfr. ancora BERING, *Der Name als Stigma...*, cit., pp. 237-245.

⁴³ «Il passato sabotava le mie aspettative, mi sfuggiva di mano e, uno dopo l'altro, compiva passi falsi. Quell'Adolf, ai suoi tempi un nome comune, era per me un segnale d'allarme, Adolf confermò

E cosa succede poi quando il nome è incerto, come nel caso della bisnonna paterna, fucilata dai soldati nazisti e sepolta a Babij Jar nel 1941?⁴⁴

Di lei è rimasto pochissimo: una foto, una storia fatta di racconti frammentari di seconda e terza mano, e forse un nome: *vielleicht Esther*, 'forse Esther'.

Nell'incertezza, per Petrowskaja non vale più neppure la pena di cercare nell'etimologia del nome o nella rivelazione estetizzante della eterolingua un qualche appiglio interpretativo dal quale far scaturire il discorso di una memoria possibile.

Convertito in nome, quel sintagma *vielleicht Esther*, che da una parte attesta e dall'altra lascia in dubbio l'identità della bisnonna, è ciò che serve a fare di lei la protagonista di una storia che deve essere ridotta a finzione perché risulti veritiera.

'Vielleicht Esther' è infatti un nome più che mai parlante che, proprio in quel *vielleicht*, coglie in sé l'enigma della storia incerta della bisnonna, storia tutta da ricostruire a forza di *se* e di *ma*, di domande rimaste senza risposta. «Perché non è rimasta a casa? A quale scopo una vegliarda dovrebbe mettersi in cammino se non riesce a mettere un piede davanti all'altro? [...] Non aveva udito le esplosioni? Non aveva sentito l'odore dell'incendio? Non aveva visto il fuoco?».⁴⁵

Forse, però, non è neppure così importante che 'Vielleicht Esther' sia il nome della *babuška* che a passo di tartaruga si incammina inconsapevolmente verso il carnefice al quale si consegna in un atto di obbedienza. Nel portare in sé la traccia manifesta dell'oblio, la formula onimica 'Vielleicht Esther' sembra rendere evanescenti i contorni referenziali del nome della bisnonna e lo fa diventare un nome astratto, un *Begriffswort* che lo svincola dalla sua vicenda personale per richiamare in sé emblematicamente tutti coloro che, forse proprio come Esther, sono rimasti sepolti e dimenticati sotto il cumulo di macerie della Storia nella gola di Babij Jar.

5. Gli esempi qui proposti, necessariamente limitati, valgono a mostrare come l'istanza narrativa che muove la scrittura in *Vielleicht Esther* trovi nella tessitura onomastica la propria cifra stilistica. In questa prova di scrittura, in cui Petrowskaja si cimenta nell'arduo compito di raccontare una storia inesorabilmente costretta all'oblio, si è visto infatti come il nome rappresenti un oggetto imprescindibile del racconto. Nel passare in rassegna le sue

il mio timore, quello di non avere alcun potere sul passato: il passato vive come vuole, riesce solo a non morire». (*Forse Esther*, p. 116)

⁴⁴ Nel 'massacro della gola di Babij Jar', tra il 29 e il 30 settembre 1941, trovarono la morte 33.771 ebrei di Kiev.

⁴⁵ PETROWSKAJA, *Forse Esther...*, cit., pp. 178-179.

varie occorrenze nel testo, si è constatato come esso vi ricorra non solo come prova documentaria, utile a reperire e riportare alla luce l'esistenza di tante identità dimenticate intorno alle quali costruire il racconto per accumulo di informazioni, bensì anche come elemento indiziario che, pur rimandando a un preciso designato, porta con sé il segno di una inesorabile cancellatura, di un vuoto che si può solo cercare di colmare attraverso indagini destinate il più delle volte a dissolversi nella divagazione o in manifeste forme di reticenza.

Questa particolare natura ossimorica del nome, illustrata in maniera emblematica, diremmo quasi programmatica, nel nome della bisnonna, 'Vielleicht Esther' (che non a caso dà anche il titolo all'opera), resta tutta da decifrare per la maggior parte dei nomi del romanzo offrendosi come chiave di volta per il racconto.

Nell'impossibilità di fare fluire la rappresentazione narrativa di una memoria che resta invece tutta da (ri-)costruire sul piano del racconto, i nomi agiscono nel testo come tracce sotterranee che, nel guidare la ricerca, amplificano gli indizi rivelatori della memoria in una serie di suggestioni linguistiche ed emotive; suggestioni capaci di dare voce a una possibile, inaspettata verità e di restituire così ai singoli protagonisti delle storie, ormai divenuti a tutti gli effetti personaggi, la loro essenza più profonda.

Biodata: Francesca Boarini insegna lingua e traduzione tedesca presso l'Università degli Studi di Cagliari. I suoi interessi accademici vertono essenzialmente su onomastica letteraria e stilistica, traduzione e transfer culturale, linguistica contrastiva. Traduce dal tedesco testi di letteratura e saggistica.

fboarini@unica.it

DANIELA CACIA

NOMI DI BANDITI E DI CLANDESTINI
NELLA PRODUZIONE NARRATIVA DI GUIDO PETTER

Abstract: This essay explores the use of proper names in Guido Petter's novels depicting the partisan struggle. Specifically, the author's choices in onomastics, particularly in relation to battle names, are examined by taking into account both the motivations he occasionally provides within the pages and external sources that reveal the actual nicknames employed by the men and women who fought during the Second World War in the specific regions depicted in the studied novels.

Keywords: Guido Petter, battle names, partisan struggle, Second World War, children's literature

1. *Guido Petter scrittore partigiano*

Guido Petter nacque nel 1927 a Colmegna, frazione di Luino, in provincia di Varese, sulle sponde del Lago Maggiore, di fronte ai luoghi in cui sono ambientati i racconti e i romanzi oggetto del presente lavoro. Noto soprattutto come psicologo e psicopedagogista, contribuì a diffondere in Italia il pensiero di Jean Piaget¹ e dal 1963 ricoprì il ruolo di professore ordinario di Psicologia dell'età evolutiva presso l'Università degli Studi di Padova. Nelle diverse fasi della vita si distinse per l'impegno e per l'attivismo sociale, affrontando in prima persona i rischi, dapprima giovanissimo come partigiano, più tardi, negli anni Settanta, quando si oppose alle idee del movimento estremista «Autonomia operaia» e subì ripetute aggressioni verbali e fisiche.² Il 14 dicembre del 2005 fu insignito della Medaglia d'Oro come Benemerito della scuola, della cultura e dell'arte dall'allora Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi.³ Si spense nel 2011.⁴

¹ Oltre alle numerose traduzioni di opere dello psicologo ginevrino, si veda il poderoso volume di GUIDO PETTER, *Lo sviluppo mentale nelle ricerche di Jean Piaget*, Firenze, Giunti 1961.

² Ai fatti è ispirato il racconto PETTER, *I giorni dell'ombra. Diario di una stagione di violenza italiana*, Milano, Garzanti 1993.

³ Data del conferimento 28.11.2005 (<https://www.quirinale.it/onorificenze/insigniti/161473>).

⁴ Per integrare le succinte note biografiche si rinvia a *Guido Petter. Maestro di psicologia, impegno civile, umanità*, a c. di R. Vianello, P. Albiero, F. Tessari, Padova, CLEUP 2017.

L'ingente produzione comprende, accanto a monografie, saggi scientifici e scritti a carattere divulgativo, anche un gruppo di testi narrativi e, tra questi, una serie di pagine basate sull'esperienza nella Resistenza. A 17 anni, infatti, Petter prese parte alle azioni partigiane dapprima nella Divisione garibaldina «Mario Flaim»,⁵ poi nella «X Brigata Rocco».⁶ Grazie alla precoce abilità nella scrittura, fu incaricato di raccogliere le notizie provenienti dal campo di battaglia e le impressioni dei compagni, alle quali diede visibilità sul bollettino della brigata, denominato «Staffetta azzurra».⁷

Si tratta sia di racconti sulla lotta partigiana che ruotano intorno a episodi specifici della Resistenza sia di testi che riprendono eventi bellici generici, impiegati come sfondo storico entro cui collocare le vicende. Questi materiali sono confluiti anni dopo nelle seguenti pubblicazioni: *I ragazzi della banda senza nome*,⁸ Firenze, Giunti Bemporad Marzocco 1972; *Che importa se ci chiaman banditi*,⁹ Firenze, Giunti 1976; *Sempione '45*,¹⁰ Torino, Loescher 1991; *Nel rifugio segreto*,¹¹ Firenze, Giunti 1998; *La prima stella. Valgrande '44*,¹² Novara, Interlinea edizioni 2011.

2. Rifacimenti e riscritture

Le opere di Guido Petter sono state spesso riproposte a distanza di tempo e hanno subito interventi e riscritture, talvolta sul piano tematico tal'altra su quello linguistico, con conseguenze anche a livello onomastico. *I ragazzi della banda senza nome*, stampato nel 1972 ma elaborato e scritto

⁵ Nata dalla fusione delle brigate «Valgrande Martire» e «Cesare Battisti», la divisione rende omaggio nell'intitolazione al tenente degli Alpini Mario Flaim, caduto in combattimento a Intra (Novara) nel giugno del 1944.

⁶ In onore di Rocco Bellio, fucilato in Valsesia nell'aprile del 1944.

⁷ Cfr. oltre.

⁸ Ambientato sulla sponda del Lago Maggiore nell'autunno del 1944, vede un gruppo di giovani diventare da spettatori a protagonisti degli eventi che portarono alla formazione della cosiddetta 'Zona libera' dell'Ossola.

⁹ Per le riedizioni si rimanda al paragrafo che segue.

¹⁰ Riedito nel 2006 con il titolo *Sempione '45. Il salvataggio della galleria* (Novara, Interlinea edizioni), racconta il furto da parte di un gruppo di partigiani di 60 tonnellate di tritolo destinate a far saltare in aria la galleria del Sempione tra il 21 e il 22 aprile del 1945.

¹¹ Liberamente ispirato a un episodio della guerra di liberazione, il lancio da parte di aerei angloamericani di armi destinate ai partigiani sulle alture che circondano il Lago d'Orta nell'inverno 1944/1945 e l'intervento della popolazione – nella finzione letteraria un gruppo di ragazzi – per impedire che le armi siano intercettate dai nemici.

¹² Attraverso gli occhi di un gruppo di adolescenti, vengono rievocati i terribili avvenimenti che sfociarono nel giugno del 1944 nell'eccidio di Fondotoce, nel quale furono fucilati 43 partigiani, catturati durante il rastrellamento della Valgrande.

nel 1953,¹³ fu ripubblicato dalla terza edizione con il titolo *Ragazzi di una banda senza nome* (Firenze, Giunti Bemporad Marzocco 1974), che più tardi divenne *Una banda senza nome* (Firenze, Giunti 1996).

Il racconto semiautobiografico *Che importa se ci chiaman banditi*, basato su episodi della Resistenza che Petter visse in prima persona come partigiano nell'inverno e nella primavera del 1945 nelle formazioni che operarono fra il Lago d'Orta e il Verbano, costituisce un caso esemplare. Elaborato dopo alcuni anni dagli eventi,¹⁴ il libro fu dato alle stampe per la prima volta negli anni Settanta del Novecento e poi riedito, con ampi rimaneggiamenti, negli anni Novanta.

Il titolo riprende le prime parole di una canzone partigiana dell'Ossola e del Cusio piuttosto nota, inclusa nelle raccolte di canti partigiani,¹⁵ richiamata dall'autore in diversi punti del testo e in altri romanzi e racconti,¹⁶ che era cantata sull'aria di un celebre motivo, l'*Inno di Oberdan*. Il raffronto con le fonti storiche e in particolare con i pochi numeri conservati della citata «Staffetta azzurra»¹⁷ consente di riproporre il testo dell'inno nella versione presumibilmente in uso all'interno della brigata.¹⁸

Che importa se ci chiaman banditi?
 Che importa – se ci chiaman banditi?
 Ma il popolo conosce i suoi figli!
 Avanti – verso il sole e la vita
 per conquistare – la libertà.
 “A morte il fascio – repubblican...

¹³ Cfr. l'intervista rilasciata da Petter ad Alessandra Bruscelli, *A memoria di banditi*, «LiBeR», LXVI (2005), pp. 28-29.

¹⁴ A tal proposito si legga la premessa posta in apertura all'edizione del 1995: «Il testo ha assunto così la forma evidente di “diario” (benché non sia stato scritto in quei giorni, come risulta del resto anche dalla mancanza di date, ma solo qualche anno dopo)».

¹⁵ ANTONIO VIRGILIO SAVONA, MICHELE L. STRANIERO, *Canti della Resistenza italiana*, Milano, Rizzoli 1985. Testo e versione cantata sono disponibili anche online all'indirizzo https://www.ildeposito.org/canti/cosa-importa-se-ci-chiaman-banditi?utm_source=ildeposito-pdf&utm_medium=pdf&utm_campaign=canto-1977 (ultima consultazione settembre 2022).

¹⁶ A titolo di esempio, PETTER, *Sempione '45*, cit., edizione 1991, p. 68: «A quali somigliavano, quelle canzoni? Forse a quelle, corali e anonime, della Grande Guerra. C'era la stessa semplicità e verità, ma c'era meno rassegnazione. “Che importa se ci chiaman banditi? – Il popolo ci conosce suoi figli”. Ripetendo in silenzio quelle parole, cantate tante volte di sera nel raccolto tepore dei casinali, Rombo si sentì commuovere un po'. Forse era l'effetto cumulativo delle canzoni già cantate, dei pensieri e dei sentimenti che avevano suscitato».

¹⁷ Notizie sul giornale clandestino si ricavano da ENRICO PAGANO, *Prove di libertà: la stampa partigiana*, «L'impegno», a. XXXIV, nuova serie, 1, giugno 2014, pp. 169-180. Tre numeri sono disponibili nella banca dati dei periodici pubblicati durante la Resistenza *Stampa clandestina 1943-1945* (<http://www.stampaclandestina.it/>).

¹⁸ «Staffetta azzurra», 20 marzo 1945.

si canta sotto le stelle d'or,
 "e viva il nome di Partigian,
 "di chi combatte e di chi muor"...
 Vivere – sotto un cielo di stelle,
 credere – nella voce del cuore,
 che importa – se ci chiaman banditi?
 noi moriremo per – la libertà!
 (parole di un anonimo garibaldino).

Che importa se ci chiaman banditi, per usare le parole dell'autore,¹⁹ rappresenta «una sorta di “diario in terza persona” in cui erano descritti fatti tutti realmente accaduti», che però, data la forma narrativa, fu percepito come «un romanzo, ispirato alla guerra partigiana ma anche aperto, come accade appunto nei romanzi, all'invenzione fantastica». Di conseguenza, l'autore decise di riscrivere l'opera «passando dalla terza alla prima persona, e dall'uso del passato a quello del presente» e di ripubblicarla nel 1995 con il titolo *Ci chiamavano banditi*,²⁰ come si può rilevare dai due brani messi qui di seguito a confronto.

Che importa se ci chiaman banditi

Nemo passò una notte agitata. Era la prima volta che vedeva uccidere un uomo. Tutto si era svolto nel breve giro di pochi secondi, ma i diversi momenti – il prigioniero che mostra la scodella, i due tremendi pugni, la fuga del tedesco e il suo volgersi, e poi la raffica di Padella, e l'uomo che si ripiega come una marionetta i cui fili si allentano – questi diversi momenti erano tutti nitidamente fissati nella sua mente, e il ripensarli uno ad uno occupava un tempo assai più grande (p. 134).

Ci chiamavano banditi

Ho passato una notte agitata. È la prima volta che vedo uccidere un uomo. Tutto si è svolto in pochi secondi, ma i vari momenti – il prigioniero che mostra la scodella, i due pugni, la fuga del tedesco e il suo volgersi, e poi la raffica di Padella e l'uomo che si ripiega su se stesso – questi momenti si sono tutti fissati nella mia mente, e il ripensarli occupa un tempo molto più lungo (p. 119).

L'esplicitazione della forma narrativa tramite l'impiego della prima persona comporta anche alcuni interventi sul piano onomastico, che vanno oltre la modifica del titolo. Nella prima versione, il protagonista è designato con un nome individuale, *Renato*, assente nella versione definitiva del 1995.

¹⁹ Si veda la prefazione all'edizione del 1995, da cui si cita.

²⁰ L'opera, finalista al Premio Castello 1995 e al Premio Lunigiana 1995, si è aggiudicato il Premio Bancarellino 1996 e il Premio Asola 1997.

Che importa se ci chiaman banditi

Renato se ne stava nel fondo di uno di questi carri. Era circondato da gente seduta sopra valigie o sgabelli pieghevoli, gente che egli non poteva vedere perché il carro era completamente buio, ma di cui poteva ascoltare le interminabili canzoni (p. 9).

Ci chiamavano banditi

Io me ne sto nel fondo di uno di questi carri, circondato da gente seduta sopra valigie o sgabelli pieghevoli, che non vedo perché siamo del tutto al buio, ma di cui ascolto le conversazioni (p. 5).

L'omissione è significativa, in quanto viene meno l'assonanza fonica tra il nome del personaggio principale (Renato appunto) e uno dei soprannomi di battaglia che Guido Petter scelse per sé e con il quale firmò gli articoli sulla «Staffetta azzurra» (Renzo). Tuttavia, la decostruzione dell'identità attraverso l'assenza del nome consente all'autore di anticipare e di rafforzare, certamente più di quanto possa suscitare per trasparenza e fors'anche per rimando etimologico il nome Renato 'rinato',²¹ un tema ricorrente nella letteratura resistenziale, ovvero la ricerca e la costruzione di un'identità nuova tramite l'imposizione e più spesso l'auto-attribuzione del nome da combattente.

3. *Nomi, soprannomi e nomi di battaglia*

Nel macrotesto forgiato dalle opere sulla Resistenza di Guido Petter assumono rilievo i nomi dei personaggi coinvolti direttamente nelle vicende e di quelli che occasionalmente si alternano sulla scena. Lo spoglio e l'analisi dei dati conduce alle tipologie di denominazione presentate nei paragrafi che seguono. L'esemplificazione che accompagna il commento non è da intendersi, per ovvie ragioni non soltanto di spazio, esaustiva, ma si ritiene che possa risultare sufficiente a rendere conto della ricchezza del repertorio e a far emergere le motivazioni alla base delle scelte.

3.1. *Riccardo, Marcello, Emiliana, Arianna*

La valorizzazione dell'esperienza autobiografica e la rievocazione di episodi storici sollecitano il ricorso a nomi realistici e verosimili, che Petter attribuisce prima di tutto ai giovani preadolescenti e adolescenti che popolano i suoi racconti e ad alcuni comprimari. Gli amici di Intra del racconto

²¹ In ambito cristiano il nome, dal participio passato del verbo *rinasci* 'rinascere', indicava la rinascita spirituale ottenuta con il battesimo (rimando alla scheda da me firmata in NPI = ALDA ROSSEBASTIANO, ELENA PAPA, *I nomi di persona in Italia. Dizionario storico ed etimologico*, Torino, UTET 2005, s.v. Renato).

La prima stella. Valgrande '44 si chiamano Riccardo (alter ego dell'autore), Marcello, Matteo, Ugo, Emiliana, Francesca, Rosa, Camilla; personaggi secondari sono Giovanni (cugino di Rosa), don Angelo (prete di Intra), il signor Daniele (vicino di casa e informatore di Riccardo). Nel libro *Ci chiamavano banditi* troviamo, tra gli altri, Celestino, Daniele, Walter, Franco/Franchino. Nella maggioranza dei casi si tratta di nomi coerenti dal punto di vista diacronico e diatopico, con poche eccezioni.²²

Rientrano in questa categoria anche i nomi e talvolta i cognomi di persone realmente esistite, civili o religiosi che aiutarono i partigiani e che nei testi di Petter vengono di solito trattati come comparse, senza assumere un ruolo attivo nella narrazione. Valga per tutti il seguente esempio.

Intanto stavano arrivando a Domodossola, e fra poco sarebbero state le due. Le strade erano quasi deserte e fu facile raggiungere la canonica.

- Don Cabbalà se n'è dovuto andare. Ma anche l'arciprete è uno dei nostri, ci si può fidare. Qui quasi tutti sono dei nostri, intendiamoci. La popolazione voglio dire.²³

Il riferimento contenuto in *Sempione '45* è al sacerdote ossolano don Gaudenzio Cabalà, molto noto per l'attività partigiana, che il 15 settembre 1944 abbandonò l'incarico di cappellano dell'Ospedale San Biagio di Domodossola per assumere il ruolo di Commissario per l'Istruzione, Igiene, Culto e Beneficienza nella neonata Repubblica dell'Ossola.

3.2. *Borsa-senza-fondo, Gigi-la-Tomba, Scheletro, Gambadiragno*

Poiché gli avvenimenti sono frequentemente filtrati dallo sguardo dei giovani protagonisti, un gruppo piuttosto nutrito di designazioni antroponimiche è rappresentato da soprannomi. Si tratta di nomignoli d'invenzione per i quali di sovente Guido Petter fornisce indizi sulle ragioni sottostanti la loro attribuzione.

*Ragazzi di una banda senza nome*²⁴ ruota intorno alle vicende di un gruppo di preadolescenti inizialmente schierati in due bande rivali che nell'ultima sezione del libro uniscono le forze per aiutare un partigiano ferito a concludere la missione, cioè accendere dei fuochi per avvisare i partigiani di là dal lago dell'imminente arrivo delle truppe tedesche. Il protagonista, il cui vero nome non viene rivelato, è Borsa:

²² Cfr. *Arianna*, antroponimo della ragazzina protagonista del romanzo PETTER, *Nel rifugio segreto*, cit., collocato temporalmente nel 1944. Il nome risulta infatti molto raro in Italia in quegli anni (primo picco di frequenza nel 1970, *NPI*, s.v. Arianna, scheda di Elena Papa).

²³ PETTER, *Sempione '45*, cit., p. 11.

²⁴ Si cita dalla terza edizione.

Qui devo dire che il mio nome vero è un altro, e che tutti mi chiamano Borsa, o meglio Borsa-senza-fondo, a causa della grande quantità di frutta che ero capace di divorare quando riuscivamo ad averne a disposizione (p. 14).

Tra i componenti «C'era *Nicola*, il figlio del calzolaio, magro come uno scheletro, per cui era chiamato, appunto, "*Scheletro*". C'era *Gildo*, che abitava nel casello ferroviario, a circa un chilometro dal paese. C'era *Checco*, il figlio dello stradino, noto per le gambe lunghissime, che giustificavano il nome di *Checco-gamba-di-ragno*, con cui era generalmente chiamato.²⁵ E c'era, infine, il figlio del padrone dell'"Antica Osteria alla Pergola", il "*Gran Lama*", così chiamato, nessuno ha mai saputo il perché» (pp. 15-16).

Non mancano riflessioni di ordine onomastico che sembrano tradire un interesse verso la disciplina e mostrano una non comune propensione verso criteri tassonomici.²⁶ Il brano è tratto dal racconto *Nel rifugio segreto* e include una variegata rassegna di tipologie: un soprannome da cognome (Barile), un nomignolo ottenuto per alterazione onomastica a partire dal toponimo di provenienza (Nebbia), un appellativo delocutivo che trae origine da un'espressione ripetuta con frequenza evidentemente eccessiva dal soprannominato (Magnifico).

Solo Arianna, di loro, veniva chiamata col suo nome di battesimo. Barile, che aveva il nome di suo nonno Serafino, veniva chiamato col suo cognome, che sembrava già un nomignolo. Nebbia e Magnifico erano invece proprio dei nomignoli. Nebbia lo aveva avuto perché veniva da Nebbiuno, sul Mottarone, dove era vissuto con la madre, dopo la morte della quale era stato accolto dai nonni, lì alla frazione. Il Magnifico veniva chiamato così perché questa era la parola che, nel suo entusiasmo quasi perenne, pronunciava con più frequenza: "Che c'è oggi da mangiare? Polenta e latte? Magnifico!"; "Andiamo a caccia di lucertole? Magnifico!"; "Guarda che sole rosso stasera! Oh magnifico, magnifico!" (pp. 9-10).

3.3. *Omero, Primula, D'Artagnan, Nemo tre, Topolino*

I romanzi di Guido Petter sulla Resistenza restituiscono infine un corposo gruppo di nomi di battaglia. È noto che la scelta di un nome fittizio costituiva sia una necessità, per celare al nemico l'identità propria e quella della famiglia d'origine, sia al tempo stesso un atto simbolico profondo, che sanciva il passaggio dalla vita civile a quella clandestina e l'ingresso nel gruppo di combattenti.²⁷ Petter esprime in modo molto vivido, in diversi libri della

²⁵ Più avanti nel libro chiamato anche *Gambadiragno* o accorciato *Gamba*.

²⁶ Una disamina puntuale dei criteri tassonomici dei soprannomi si trova in ENZO CAFFARELLI, *Che cos'è un soprannome*, Roma, Carocci 2019.

²⁷ Per approfondire lo studio dei nomi dei partigiani si rinvia a FRANCO CASTELLI, *Miti e simboli dell'immaginario partigiano: i nomi di battaglia*, in AA.VV., *Contadini e partigiani*, Alessandria, Edi-

serie partigiana e in più punti di ciascun libro, l'urgenza di trovare un nome nuovo e adeguato. Come fa dire a un combattente nel racconto *Ci chiamavano banditi*, da cui sono estratte le citazioni che seguono, «Qui, senza un nome, uno non esiste» (p. 70).

per adesso il tuo nome è «Provvisorio». Ma intanto pensaci, trovanne un altro, altrimenti questo diventa definitivo (p. 72).

La seconda idea riguarda quel nome di «Provvisorio» che il Rosso mi ha assegnato. Per adesso, d'accordo; ma il Rosso mi ha anche detto di trovarmene un altro, altrimenti quel nome metterà radici. Discorrendo con lui per avere le novità della pianura, Athos e gli altri mi si sono infatti rivolti chiamandomi, appunto, «Provvisorio». Ma come! In un mondo di Mitra, Fulmini, Folgori, Frecce, Tigri, o anche, in toni più gentili e umani, di Nuvole, Primule, Barbe e Barbis, un Provvisorio!

Sento un qualcosa che mi si rimescola dentro, un'urgenza che non mi lascia prendere sonno... (pp. 72-73).

Nella ricerca di «un nome robusto, che spazzi via l'altro» (p. 73), all'auto-re e voce narrante – diciassettenne all'epoca dei fatti – vengono in soccorso i ricordi scolastici.

Cerco a caso dei nomi, scartandoli via via che mi vengono in mente. Marco... c'è già; Amleto... troppo freddo, ambiguo; Jacopo, Ruggero, Pietro... nomi importanti nella vita comune, nomi da niente qui. Solo un capo può farsi chiamare tranquillamente Andrea... e chi lo ha visto può ben dire come gli sia adatto quel nome. Infatti Andrea, in greco, vuol dire qualcosa come 'coraggio'. E un nome di battaglia, penso, deve avere in sé un elemento allusivo. [...] Il nome di battaglia, penso, dovrebbe servire a dissimulare una forza di cui nessuno si accorge e che si rivela solo nel momento cruciale (p. 73).

Anche Ulisse – mi viene in mente – si è inventato un «nome di battaglia», per difendersi da Polifemo. Ha detto di chiamarsi «Nessuno», quasi per farsi piccolo piccolo, per annullarsi alla vista del gigante; ma poi il Ciclope si era ben dovuto accorgere di chi era questo «Nessuno» quando gli aveva ficcato nell'occhio il palo infuocato. [...] inseguo l'idea intravista. Ma sì... «Nessuno», in latino, si dice «Nemo». E qualche altro lo ha già usato come nome, dopo Ulisse: il capitano Nemo, il comandante del sottomarino di «Ventimila leghe sotto i mari» [...] Ulisse è stato, si può dire, il «Nemo numero uno»; il capitano Nemo possiamo considerarlo allora

zioni dell'Orso 1986, pp. 285-309; ID., *Antropologia linguistica della Resistenza: i nomi di battaglia partigiani*, «Rivista italiana di dialettologia», X (1986), pp. 161-218; PAOLO ZURZOLO, *Onomastica partigiana nel Bolognese*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 4, n. 9 (gennaio/marzo 2006), disponibile online (<https://www.bibliomanie.it/?p=9119>).

come il «Nemo due». Perché non potrei, io, essere «Nemo tre»²⁸ Sembra un nome da niente, quasi una sigla, e invece *quanta roba c'è dietro*²⁹ (pp. 74-75).

Nella finzione letteraria Guido Petter mette dunque in evidenza i meccanismi reali che guidarono, in forma più e meno conscia, la scelta di un nuovo nome da parte dei compagni partigiani. L'adozione del soprannome di battaglia comporta l'abbandono del nome anagrafico, ma al tempo stesso può manifestare molto del soprannominato, rivelando ricordi, passioni, letture, convinzioni ideologiche.

È possibile riconoscere prima di tutto un sottogruppo formato da nomi individuali adoperati come nomi di battaglia³⁰ (Andrea, Ciro, Edoardo,³¹ Luca, Luigi,³² Marco, Mirko, Nicola, Peppino, Ugo...), che si presentano talvolta anche in veste dialettale (Burtul) e più spesso straniera (Bill,³³ Billy, Boris, Dimitrij, Gordon,³⁴ Jean...).

In alcuni casi le fonti storiche, compreso il bollettino della brigata, e i documenti dell'epoca, in particolare le tessere di riconoscimento e i documenti rilasciati al termine della guerra dai partigiani stessi, aiutano a stabilire una connessione sicura tra i personaggi che compaiono nelle opere di Petter e i partigiani cui i nomignoli fanno riferimento. È il caso, tra gli altri, di Mario (anche capitano Mario), cioè Mario Muneghina (Cuneo 1900 - Verbania 1987), comandante della «Valgrande Martire», poi della «Garibaldi Redi», che lasciò entrando con la sua formazione nella «Flaim»; Mirko, all'anagrafe Ugo Scrittori, comandante della 83ª Brigata «Garibaldi Comoli» e comandante del gruppo di partigiani che animano le pagine di *Sempione '45*; Nicola, presente in *Ci chiamavano banditi*, fu il nome di battaglia di Luciano Raimondi, con il quale Guido Petter collaborò anche al termine del conflitto, aprendo un convitto per ex partigiani e per reduci dai campi di Germania, che in seguito assunse il nome di «Convitto-Scuola della Rinascita»; Burtul è il soprannome che compare sul tesserino di riconoscimento del partigiano Eraldo Bertone.

Talvolta il nomignolo fittizio scaturisce da variazioni onomastiche a partire dal nome o dal cognome anagrafico: Iso, conosciuto nella realtà anche

²⁸ Nome fittizio che l'autore scelse effettivamente per sé nel primo periodo di lotta, optando successivamente per lo pseudonimo Renzo, cfr. scheda biografica di Guido Petter sul sito dell'ANPI all'indirizzo <https://www.anpi.it/donne-e-uomini-della-resistenza-ricerca>.

²⁹ Corsivo nel testo.

³⁰ Quando non diversamente indicato, il rimando è al volume PETTER, *Ci chiamavano banditi*, cit.

³¹ Id., *Sempione '45*, cit.

³² Ivi.

³³ Anche in Id., *Sempione '45*, cit.

³⁴ Ivi.

come Iso Danali e comandante Iso, nasce dall'anagramma imperfetto del nome ufficiale del suo portatore, Aldo Aniasi (Palmanova 1921 - Milano 2005), partigiano che combatté in Valsesia e in Ossola, più tardi sindaco di Milano, parlamentare e ministro.

Emergono poi, dal punto di vista tipologico, i nomi avventurosi, evocativi di un gusto per l'esotismo proiettato oltre i canoni allora tradizionali, come Athos e D'Artagnan, entrambi riferiti ai personaggi dei moschettieri di Dumas; Tarzan, pseudonimo frequentemente attestato nell'onomastica partigiana; Zambo, personaggio secondario del fumetto Dick Fulmine che dal 1946 divenne protagonista degli *Albi Vulcano*;³⁵ forse Topolino, sebbene la mancanza di indizi nel testo e la giovane età del soprannominato lascino aperte altre possibili interpretazioni; certamente Frankenstein, epiteto appioppato dai compagni di brigata a uno dei personaggi del diario *Ci chiamavano banditi* sulla base di elementi fisici.

Osservo le pallottole, molto diverse da quelle del fucile di Nuvola, e sono colpito dalla loro punta aguzza.

- Dove le hai trovate?

- Arona - risponde Frankenstein, sempre di poche parole.

Lo guardo: alto, con la fronte a strapiombo e i denti un po' storti, le sopracciglia cespugliose, una lunga cicatrice attraverso la guancia.

- Come mai ti sei scelto quel nome?

- Mica io. Gli altri (p. 129).

Reminiscenze classiche si hanno, tra gli altri, in Omero, Nemo, Spartaco.³⁶ A personaggi storici e politici si ispirano Matteotti, Napoleone,³⁷ Tito. Il mondo della natura è ben rappresentato da Primula, Nuvola, Saetta, Scintilla, Vento e Fulmine, sebbene quest'ultimo, data la straordinaria polisemia di alcuni di questi pseudonimi, potrebbe evocare non tanto un fenomeno naturale quanto il già citato fumetto. Nomi di animali forti e feroci orientano verso Orso³⁸ e Tigre. I nomi comuni riflettono scelte circoscritte al mondo bellico (Mitra, Freccia, Ghirba³⁹), oppure sottolineano caratteristiche fisiche come la barba (Barba, Barbariccia, Barbis), il colore della carnagione

³⁵ <http://www.italianways.com/dick-fulmine-eroe-italoamericano/> (ultima consultazione settembre 2022).

³⁶ PETER, *La prima stella. Valgrande '44*, cit.

³⁷ ID., *Sempione '45*, cit.

³⁸ ID., *La prima stella. Valgrande '44*, cit.

³⁹ La voce risale all'arabo dialettale *girba* per il classico *qirba* 'otre di pelle', impiegata per il trasporto di acqua. Fu portata in Italia sul finire dell'Ottocento dai soldati impegnati nella guerra d'Africa. Nel gergo militare indica anche la pelle, cioè la vita, come nella locuzione «riportare a casa la girba».

(Albino l'alpino) o dei capelli (il Rosso), parti del corpo (Cranio), qualche oggetto di uso comune (Padella).

Tra i pochissimi nomi di battaglia che non godono del supporto delle fonti si segnalano Ringo e Rombo. Il primo è attribuito a un partigiano piuttosto ambiguo, che nel racconto *Ci chiamavano banditi* causa la caduta in combattimento di sette compagni. È dunque possibile che l'autore abbia voluto nascondere l'identità del combattente realmente coinvolto nella vicenda usando un nome fittizio raro tra i partigiani. Il secondo (Rombo) è attribuito a un personaggio dichiaratamente di fantasia, stando alle note poste in appendice al volume, ed è stato inventato con l'intento di evocare il rumore roboante del locomotore diesel che è il vero protagonista di *Sempione '45*.

Dai racconti e dai romanzi ambientati nel periodo della Resistenza di Guido Petter emerge dunque un universo onomastico sfaccettato: nomi realistici coerenti con l'epoca e con l'ambientazione; soprannomi gustosamente trasparenti; nomi di battaglia evocativi di aspirazioni, sogni e paure di clandestini e cosiddetti banditi che lottarono per la libertà.

Biodata: Daniela Cacia è Professore Associato di Linguistica italiana presso l'Università di Torino. I suoi principali interessi vertono sull'onomastica indagata in prospettiva storico-etimologica di epoca medievale e contemporanea. Nel campo dell'onomastica letteraria ha condotto ricerche sull'antroponomastica nella letteratura per l'infanzia del primo Novecento. È autrice del volume *Lingua e cultura nei balletti di corte. L'unione perla peregrina Margherita reale e celeste*, Roma, SER 2021.

daniela.cacia@unito.it

MARINA CASTIGLIONE

L'IDENTITÀ NEI NOMI DELLA MUTEVOLE STORIA
DI ROSSOMANNO E DI PETRA.
NINO SAVARESE, TRA LUOGHI REALI E FITTIZI

Abstract: Nino Savarese (born in Castrogiovanni, now Enna, in 1882 and passed away in Rome in 1945) is a writer whose place within the literary canon remains somewhat undefined. This is due to his body of work consisting mainly of short stories and moral or fantastical “operettas.” This study aims to analyze the first two works from his realistic-historical-sociological trilogy, written in the 1930s: *Rossomanno* (1935), *I fatti di Petra* (1937), and *Il Capo popolo* (1940). While the first work stands apart, the latter two delve into events in central Sicily, specifically focusing on the cereal feud, which is the author’s birthplace and lived experience. Amidst the dominations, conflicts, and uprisings, one element remains constant, this is the land and its names. Savarese takes note of this aspect and emphasizes the connection between names and identity, as well as the correlation between places and the unfolding events.

Keywords: Literacy Onomastic, Nino Savarese, Place Identity, Real and Fictitious Places, Scientific and Popular Etymologies

«Il sentimento dei luoghi»¹ è qualcosa che contraddistingue *ab imo* il rapporto tra parlante e territorio. Talora esso si manifesta anche all’interno delle pagine letterarie, laddove forte è il legame ispirativo e ideale con uno spazio del vivere che sia sacro, sacralizzato o profano, popolato da uomini, miti o dalla sola natura, certamente ‘parlante’ e ‘nominato’.

Se c’è un autore che non può fare a meno di rappresentare l’identità dei luoghi, posto che su quella si plasma la sua stessa identità di scrittore, è Nino Savarese.

Intimista e crespuscoolare, Nino Savarese (Castrogiovanni, oggi Enna, 1882 - Roma, 1945) fu autore difficilmente collocabile all’interno del canone dei generi letterari e sostanzialmente trascurato,² legato com’era alle forme brevi, alle «operette» tra moralistico e fantastico: frammenti, elzeviri,

¹ GIOVANNI RUFFINO, *Il paese degli specchi (e altre paginette)*, Palermo, Sellerio 2006, p. 23.

² In occasione dei cento anni dalla nascita la RAI Regione Sicilia gli dedicò tre puntate, che si trovano tutt’oggi in rete al link <http://www.regionesicilia.rai.it/dl/sicilia/video/ContentItem-d5e6871b-a9a0-4cd2-9c47-4498a87570ab.html>; vi intervennero critici letterari e studiosi come Giorgio Santangelo.

saggi, poemetti in prosa, novelle, racconti d'ambiente, parabole lirico-morali, cronaca vengono da lui attraversati con mezzi espressivi che comunque presentano una unitarietà di tono «più riflessiva (e riflessa) che non estrosa, inventiva».³ Esemplari restano nel suo percorso i riferimenti alla prosa lirica delle *Operette* leopardiane e ai testi storici manzoniani, rivisitati in una prospettiva di rinnovamento del genere narrativo:

Le origini di piccolo borghese, formatosi all'ombra di una città appartata come Enna, di provinciale legato da grande amore per la civiltà contadina della sua terra, e insieme intellettuale – che vive la condizione di “inediato”, tipica dell'intellettuale siciliano con lo sguardo rivolto fuori dall'isola – spiegano la sua particolare disposizione di osservatore vigile e, insieme, distaccato e solitario.⁴

Uno dei testi qui sottoposti ad analisi, *Rossomanno* (1935), venne esplicitamente denominato ‘storia’ e non romanzo, come risulta dal sottotitolo *Storia di una terra*; il secondo testo, *I fatti di Petra* (1937), venne sottotitolato *Storia di una città*; il terzo testo della trilogia,⁵ *Il Capo popolo* (1940), infine, *Storia di uomini e di folle*.⁶ con queste scelte programmatiche, Savarese mostrò di aver maturato la consapevolezza di lavorare con operosità e chiarezza critica alla definizione di un nuovo genere narrativo, tutto italiano, sorto dalle esperienze fatte tra la «Ronda», la «Voce» e la codirezione del «Lunario siciliano»,⁷ ma soprattutto alla metabolizzazione del connubio tra fatti storici e invenzioni verosimili di stampo manzoniano. Estranei e, infine, monotoni gli appaiono certi approcci narrativi al romanzo della sua epoca, sulla scorta dei modelli stranieri, fra autobiografismo e scavi psicologici:

E veniamo ad un'affermazione che non mancherà di scandalizzare gli specialisti della materia: il nuovo romanzo italiano come opera d'arte vera e compiuta, na-

³ ARNALDO BOCELLI, *Debito per Savarese*, «Galleria», n. 5-6 (settembre-dicembre), anno V (1955), pp. 205-209, p. 205.

⁴ MICHELA SACCO MESSINEO, *La prosa di Savarese, tra frammentismo e tensione costruttiva*, in *Storia della Sicilia*, 11 voll., vol. VIII, *Prosatori di primo Novecento*, Roma, Editalia - Domenico Sanfilippo Editore 2000, pp. 333-340, p. 333

⁵ Enrico Falqui la pose nel filone realistico-storico-sociologico, contrapposto a quello fantastico-evocativo-satirico cui appartengono altre opere degli anni Venti (ad esempio *Ploto, l'uomo sincero e altri racconti*). Il critico intervenne sullo scrittore ennese in un articolo apparso su ENRICO FALQUI, *Le «Operette» di Savarese*, «Galleria», V (1955), 5-6, pp. 217-221; ma l'intervento è del 1934.

⁶ Qui si rimanda sempre alle seguenti edizioni: SAVARESE, *Rossomanno*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia editore, 1986 [1935]; ID., *I fatti di Petra*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia editore 1986 [1937]; ID., *Il Capo popolo*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia editore 1986 [1940].

⁷ Dopo gli studi superiori si trasferì a Roma, dove scrisse per diversi giornali. Tornò a Enna, nel suo amato podere di San Benedetto, un po' per ristrettezze economiche, un po' per sperimentare accanto a Francesco Lanza il ruolo di condirettore del «Lunario siciliano» (1927-1931).

scerà dagli aborti della letteratura narrativa dell'ultimo periodo, e non già, come molti credono, da quei tentativi riconosciuti validi e ben riusciti, in base a criteri astratti, a somiglianze e con riferimento non italiani, e perciò non vitali. [...]

Ognuno avrà compreso quali sono questi romanzi brevi, di discendenza frammentista, di scarsa tiratura, con un'aria dignitosa, ma stordita e fuori tempo, dei quali intendiamo parlare. Forse non arriveranno a una diecina, e sono tutte opere sbagliatissime, a cominciare, s'intende, da quelle di chi scrive. Ma abbiamo il sospetto che solo queste opere sbagliate formeranno il lievito del futuro romanzo italiano.⁸

Nei primi due testi su cui ci soffermeremo la linea narrativa, fatta di scorci e di una lingua lirica, risponde al «canone retorico della brevità, improntato al più puro classicismo rondiano»,⁹ ma non fornisce volutamente quegli intrecci e quei personaggi ben delineati che appassionano i lettori: manca una tensione, perché in entrambe le 'storie' l'obiettivo è prevalentemente cronachistico-documentario, legato ai racconti orali e ad una morale comune: la vita come perenne mutazione e teatro di vicende dolorose, nella inaccessibilità e indifferenza della terra, che non può essere posseduta. Diverso il caso del *Capo popolo*, dove si assiste ad una concentrazione narrativa attorno agli eventi rivoluzionari nati sulle Madonie e scoppiati a Palermo nel 1647 (con una breve parentesi napoletana) e ad uno scollamento stilistico rispetto al frammentismo dei precedenti. Nei tre testi si assiste ad un articolarsi del discorso attorno ad una «perenne mutazione di forme sullo sfondo eterno e indifferente della natura».¹⁰

In questo evolversi delle storie dei luoghi e del legame con le storie degli uomini, Savarese riprende ciclicamente le sue considerazioni sul valore dei nomi con cui i popoli hanno designato le terre, i fiumi, i boschi, i laghi. I suoni dei nomi riecheggiano oltre le vicende storiche e scavalcano ogni passaggio di genti, consentendo di riconoscere – a distanza di secoli – la loro prima e autentica identità.

Il suo rapporto con la Sicilia interna è una cifra che non ha mancato di sollecitare riflessioni critiche, giacché egli si occupa quasi esclusivamente di quella «provincia sottomessa e silente che non lascia tracce evidenti nella Storia, ma ombre tenui, visibili solo ad un occhio vigile e sensibile»,¹¹

⁸ SAVARESE, *Riflessioni sul romanzo e sul personaggio*, «Galleria», V (1955), 5-6, pp. 210-216, pp. 211-212.

⁹ TERESA GUAZZELLI, *Nino Savarese 'in cacumine montis'. Motivi e idee di un narrante tra 'confessione' e critica*, in *Natura, società e letteratura*, <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura> [data consultazione: 15/01/2023]

¹⁰ BOCELLI, *Debito...*, cit., p. 206.

¹¹ CINZIA PINELLO, *Il perimetro interno della Sicilia di Nino Savarese*, in D. Perrone (a c. di), *I*

occhio che considera il regionalismo una sorta di necessità per l'ispirazione lirica.

1. *Rossomanno che non c'è più*

Il primo nome e la prima storia riguardano *Rossomanno* (d'ora in poi il testo verrà citato con la sola iniziale R):

Guardata da un punto elevato, la linea dei confini dell'ex-feudo di Rossomanno, si può rassomigliare ad un grossolano quadrilatero. [...] Quella a cui si ridusse in tempi più vicini a noi, e la contrada che ancora oggi si suole designare con questo nome, è compresa tra il nastro bianco dello stradale, che si allontana e quasi svanisce all'orizzonte, dalla parte di levante; una cresta di collinette coperte di ginestre, a ponente; il torrente che scende a valle, tra forre e burroni, a tramontana; mentre a mezzogiorno, il termine si arresta repentinamente sotto una lunga parete di rocce, che già non si dicono più Rossomanno, ma di Cafeci. (R, p. 13)

Cercando sul DOS,¹² questo nome dell'ennese risulta documentato e collegato ad un antroponimo di provenienza longobarda presente in Sicilia sin dal XII secolo: **bursa-* 'cavallo' e **mann-* 'uomo' sono i costituenti germanici alla base del toponimo. Un feudo al centro della Sicilia, laddove vige la coltivazione cerealicola e, in tempi più recenti, l'estrazione dello zolfo. Nell'iniziale descrizione valgono i confini e la linea del nome che si spezza sino a tramutarsi nella vicina contrada di Cafeci, probabile arabismo da *ak-fas* 'che ha le gambe storte, arcuate'.¹³

Nella ricostruzione delle proprietà, dei confini, delle lotte per il possesso delle terre, Savarese sembra seguire le tracce onomastiche, anche quando esse non ci sono: di tutte le popolazioni colonizzatrici si dice che «passavano su terre senza nome» (R, p. 13). La presenza araba ne fa qualcosa di più di una terra, ossia un borgo, con una denominazione che resta avvolta nell'ombra: «Il suo nome, non ancora corrotto nell'attuale, si incontra nelle antiche cronache, ma non come quello di una terra, sebbene di un *rabal*, volgarmente, un casale, dei tanti che qui fondarono i Saraceni» (R, p. 14). Confini più netti ne tracciano i Normanni, Ruggero in particolare, nella grande descrizione del Regno che fu affidata ad El Edrisi nel suo *Nuzbat 'al mustàq fi ibtiràq 'al 'àfàq* ('Sollazzo per chi si diletta di girare il mondo'). Ma nel *Libro*

luoghi degli scrittori. Guida letteraria della Sicilia, Acireale-Roma, Bonanno editore 2007, pp. 107-120, a p. 110.

¹² GIROLAMO CARACAUSI, *Dizionario onomastico della Sicilia*, 2 voll., Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani 1993, II, p. 1385 (s.v. *Rossimanno*) e 1386 (s.v. *Rossomanno*).

¹³ Ivi, I, p. 230 (s.v. *Cafeci*).

di *Re Ruggero* non v'è traccia di questo antico nome di Rossomanno, perché viene citata – ancora non tradotta nella forma latina – soltanto la rocca più imponente dell'antica Enna (*Qasryânni* > Castrogiovanni):¹⁴

Prendiamo le mosse uscendo dalla capitale alla volta di Qasryânni che sta nel bel mezzo dell'isola.¹⁵

Eppure Savarese individua non tanto sul libro del geografo arabo, quanto sulla *Tabula Rogeriana*, mappamondo inciso su un disco d'argento,¹⁶ la sua Rossomanno:

La Sicilia, era la regione più minutamente disegnata e descritta. Le grandi strade, da contrada a contrada, si vedevano come lievi incrinature sulla lastra d'argento: [...]. Un occhio pratico dei luoghi, avrebbe potuto riconoscere le terre di Rossomanno, in un piccolissimo spazio liscio, dell'argento, sotto il bitorzoletto dell'altipiano di Castrogiovanni, ed un punto appena visibile, ne indicava il borgo. I campi, i pascoli, gli armenti, e tutta la gente dell'immenso feudo, sembravano perdersi e scomparire per un gioco di magiche prospettive, in quell'occhietto d'argento, intorno a cui si attorcigliava il nome di Rossomanno. (R, p. 21)

È con la presenza dei Normanni che i più antichi nomi sfuggono e scompaiono al ricordo. I Saraceni che assoggettarono i territori attorno al monte Altesina, confluenza dei tre valli storiche dell'isola (Val di Mazara, Val di Noto, Val Demone), vennero soppiantati dai nuovi signori e pagarono «col sacrificio di ciò che avevano di più geloso: i loro nomi antichi, che andavano corrompendosi a poco a poco» (R, p. 18). Le terre di Rossomanno vi acquistarono, però, il privilegio di essere considerate terre demaniali, diretto possesso dei re normanni prima e di Federico II poi. Ciò almeno sino alla presenza francese e dei baroni. Il dominio di Martino, di schiatta aragonesa, porterà alla distruzione del borgo, «avvenimento, questo, che cambiò la faccia di Rossomanno e di tutta la contrada» (R, p. 37). Non sarà l'ultimo cambiamento; ma, in questa ridda di passaggi, Savarese fa sì che la terra e il suo nome, in un binomio referenzialmente oscillante, a volte inclusivo, talaltra esclusivo, costituiscano una bussola, un baricentro della narrazione tanto quanto della storia dei popoli e degli abitanti.

¹⁴ A sua volta il nome arabo è corruzione di un lat. *Castrum Hennae*, «per influsso del nome personale *Yân(n)ī* = gr. *Ἰωάννης* 'Giovanni'» DOS, I, p. 338.

¹⁵ L. Santagati (a c. di), *La Sicilia di al-Idrisi ne Il Libro di Ruggero*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore 2010, p. 90.

¹⁶ Il disco venne fuso durante il regno di Guglielmo il Malo, ma si racconta che fosse grande più di tre metri per uno e mezzo. Oggi sopravvivono un certo numero di manoscritti che riproducono questa enorme carta geografica commissionata nel 1138.

Il borgo, sorto dunque dopo la presenza saracena, apparteneva ad una Sicilia 'lombarda' che oggi ha perso la sua componente alloglotta, ma di cui restano sentori nella parlata. (Fig. 1)



Fig. 1. Centri galloitalici scomparsi (†) o nei quali l'elemento italiano settentrionale è stato assorbito o disperso

Anche di questo Savarese prende nota minuziosa e realistica, descrivendo la distruzione del borgo:¹⁷

Eppure anche il sole mutò faccia, quel giorno, allorché le case furono demolite. [...]

«Dalle fondamenta» diceva l'ordine del signor Duca, ed i Cavalieri Catalani che dirigevano le operazioni, lo ripetevano a voce alta [...].

Morirono i più tardi ed i più cocciuti, il grosso degli abitanti di Rossomanno, dopo quello sparpaglio disorientato e frettoloso che succede alla devastazione di un formicaio, fu trasferito nella vicina città, in un luogo appartato, dove stabilì un nuovo quartiere, che ancora oggi presenta una piccola differenza nel costume ed una leggera variante nel dialetto. (R, p. 40)

¹⁷ Svolgendo inchieste sul campo, ancora oggi gli abitanti di Enna individuano i residenti di *ô Piscittu* come gli ex-esiliati di Rossomanno, cfr. MARIO SBERNA, *Raccolta microtoponomastica ufficiale e popolare a Enna. Le contrade del comune di Enna*, Tesi di laurea triennale inedita in Lettere Moderne, a.a. 2013-2014, relatrice Prof.ssa M. Castiglione.

Scomparso il borgo, ristretto il territorio (R, p. 46), limitati gli usi civici, trasformata da terra demaniale a terra feudale, non scompare, però, il nome, sebbene una parte della contrada cominci a dirsi Serradapi (R, p. 49). La parte che mantenne il vecchio nome venne divisa tra due fratelli della famiglia Perrello, sicché «non bastò più dire Rossomanno, ma bisognava aggiungere di Blasco o di Bartolomeo» (R, p. 72). È in questa fase che anche due abitazioni si contendono il territorio: quella con un grande casamento all'antica, un baglio con armenti e opifici, e quella con una nuova abitazione per un proprietario assente, con tegole nuove e quasi inopportunamente 'vestita a festa'. Alla prima fanno ombra dei grandi cipressi centenari, alla seconda un olmo appena piantato. La casa di Bartolomeo Perrello sembra ricordare il podere di San Benedetto di Nino Savarese, «con una casina bianca davanti e i tre cipressi di guardia da un lato»,¹⁸ in cui si produceva un «vino forte e generoso». Il continuo richiamo all'antica vegetazione assume anch'esso un valore di statica certezza, come quello dei nomi:

Giacché i veri abitatori delle campagne, non sono i padroni delle terre che compaiono e scompaiono senza lasciare traccia, ma bensì gli alberi che vi crescono, e specie, quelli, come i cipressi, gli ulivi, le querce, che durano nei secoli, allorché di padrone in padrone si perde persino il ricordo delle generazioni, ed essi soli rimangono, a dare una linea e quasi un volto alla contrada. (R, p. 58)

Anche l'antico casamento verrà incendiato e conserverà un aspetto tetro, tale da far rinominare la porzione di Rossomanno che lo conteneva in Casalazzo:

Con l'andare del tempo questa terza parte del feudo, della metà di Bartolomeo Perrello, che fu dei Placabianca, poi di Gaspare Chiaromonte ed attraverso l'usufrutto di Agostino Chiamonte di Carlo e Maria Canalè, non si chiamò più Rossomanno, ma Casalazzo. Sull'origine del nome non si hanno notizie, ma forse le rovine che per tanto tempo si videro in questo punto, e forse anche qualche sentore di leggenda, nata intorno al lontano incendio che distrusse la casa, determinarono questa denominazione un po' dispregiativa ed un po' misteriosa. (R, p. 96)

La vicenda dei nomi, del frazionamento delle terre, consente a Savarese di scavare anche dentro l'origine di alcuni subtoponimi, individuando, ad esempio, in un passaggio di proprietà a seguito di una donazione alla Chiesa, un'ulteriore nominazione (S. Chiara o Rossomanno – S. Chiara) e nella ottocentesca 'vocazione' solfifera la presenza di una miniera detta referen-

¹⁸ FRANCESCO LANZA, *Saluto a Savarese*, «Galleria», V (1955), 5-6, pp. 243-244, p. 243, ma prima in «L'Italia Letteraria», 17 novembre 1929.

zialmente La Cavicella (R, p. 98). Sono gli anni in cui gli archivi pullulano di nomi e confini, di volta in volta più piccoli e più ampi, in cui anche caseggiati di campagna finiscono con l'appartenere a diversi eredi («La casa detta “del Piazzese”, ad esempio, di sole tre cameracce terrene in fila, appartiene a tre famiglie diverse», R, p. 109) e in cui sovrabbondano gli antroponimi, ufficiali e popolari, rispetto ai toponimi:

Quando il Canalaro sposò la figlia di Cristadoro, ci vollero due fogli di carta bollata pieni, per descrivere i due tumoli di terreno che gli portava in dote la moglie: uno che confina così e così, a Nord, a Sud, a Ovest, e poco più in là, l'altro pezzetto, sempre circondato dal podere di Mariano Cimino, che confina così e così a Nord ecc. (R, p. 110)

Si susseguono nomi di proprietari e mezzadri, cacciatori e pastori, ma nessuno di questi resta 'padrone' della storia narrata da Savarese, che, invece, continua a cercare nel binomio 'luogo reale – rappresentazione onomastica' la centralità del suo racconto:

Negli Archivi dei Notari, nei registri del Catasto, si conservano accuratamente gli atti sui quali riposa il presente ordine di Rossomanno. Mutamenti si vanno tuttavia preparando, ma non sono visibili per ora. (R, p. 123)

2. *I fatti di Petra e i nomi petrosi*

Al Rossomanno che c'era, ma nessuno sa più dove sia, segue la 'Storia di una città' fittizia, ossia quella Petra, che viene da subito descritta all'inizio del secondo racconto che qui trattiamo (d'ora in poi FP):

La città di Petra è posta parte in piano, e parte sopra una piccola altura all'estremità della quale sorge l'antico castello, che il viandante vede da lontano.

La contrada è amenissima: [...]

Dal lato di ponente, sorgono tre puntuti monticelli che prendono il nome dalla città stessa, e si chiamano Monti Petrei: dietro ad essi, se ne vede un altro, dalla cima sfrangiata, che è il San Calogero, detto anche Cresta di Gallo dalla forma del suo cocuzzolo. [...]

Due fiumi, scendendo dai monti al mare, delimitano quasi nettamente il territorio della città: quello ad occidente, fu detto dai Greci, Krisas «dorato», ma in seguito si chiamò Dittaino «fiume di fango». L'altro ad Oriente è il Gatta, e sembra l'antico Acathe, di cui Vibio: «Acathe Siciliae fluminis ubi pari nomine lapillos generat». (FP, p. 9)

Che si tratti da parte di Savarese di un nome surrogato per la nativa Castrogiovanni-Enna¹⁹ è rilevabile da alcuni indizi: la presenza del castello (si tratta del Castello di Lombardia edificato in epoca normanna nei pressi della Rocca di Cerere, ove si praticava il culto romano della dea); la corona di monti circostanti, il cui nome viene parzialmente riplasmato (da Erei a Petrei); il corso del fiume Dittaino. Ma altre indicazioni sembrano contraddire la corrispondenza fra Petra ed Enna e sembrano condurre verso la vicina città galloitalica di Piazza Armerina. Innanzitutto Castrogiovanni-Enna era ed è, con i suoi 931 m s.l.m., il più alto capoluogo di provincia d'Italia e, dunque, non si può immaginare su «una piccola altura». Inoltre tra i monti Erei nessuno ha nome San Calogero;²⁰ esiste, viceversa, uno sperone detto Cresta del gallo, sulla rocca di monte Sambuco nei pressi di Piazza Armerina (En). E ancora, il Gatta,²¹ forse antico Acate, è un torrente a confine tra Mirabella Imbaccari (Ct), così come la stessa Piazza Armerina. Il riferimento a Vibio, invece, ci conduce ancora più ad oriente, verso l'attuale fiume Dirillo.²²

Indossando i panni del topografo e dell'archeologo, Savarese finge ricostruzioni etimologiche per il poleonimo:

Del resto anche sul nome che la città ebbe nei tempi antichi, gli storici non sono tutti dello stesso avviso. Alcuni dicono si chiamasse Pleta, altri Pluta, forse per la feracità del suo territorio, altri ancor, respingendo queste ipotesi, la vollero Pintia. Ma i più la dissero Plutas da cui sarebbe derivato Pleta e poi Petra. (FP, p. 10)

La finzione è soltanto parziale, però. Di Petra la Sicilia ne conobbe almeno 22:²³ Petra, Castronovo di Sicilia (Pa); Petra di Bilichi (Ag); Petra Bualis, Aragona (Ag); Petra dei Saracini, Palazzo Adriano (Pa); Petra de

¹⁹ La città cambiò nome, come altre in Sicilia e in Italia, nel 1927, riprendendo l'antico nome di Enna, da lat. *Henna*, gr. *Έννα*, di origine sicana o sicula, DOS, I, p. 560. Cfr. nota 14.

²⁰ Viceversa, in Sicilia se ne trovano due: uno, poderoso, presso Caccamo (Pa) e l'altro presso Sciacca (Ag).

²¹ DOS, I, p. 689, dove si ipotizza anche una corruzione dell'antico Acate. Tale paretimologia è ascrivibile, secondo Savarese, ad un uso popolare: «il quale [popolo] suole riportare le cose a lui sconosciute, a significati famigliari, par che alluda veramente al fido compagno di Enea, Acathe, che fece per primo scintillare il fuoco...» (FP, p. 10). Di fatto, lo stesso Savarese sottende una referenzialità identificativa tra un'altra variante, Agata, e il fatto che il corso «attraversa un terreno ricco di pietre preziose, come diaspri, berilli e soprattutto agate» (FP, p. 9). Anche questa possibilità è in DOS, I, p. 7, s.v. *Acàte*.

²² Infatti, nel testo da cui probabilmente Savarese ha tratto la citazione, ossia DI FRANCESCO MARIA EMANUELE E GAETANI, *Della Sicilia nobile*, Appendice, Parte II, Libro I, Palermo, Stamperia de' Santi Apostoli 1754, la citazione continua con un «unde gemmae fiunt» e specifica che il suo corso attraversa i centri di Vizzini (Ct) e Buccheri (Sr), p. 137.

²³ DOS, II, pp. 1209-1210. Per l'elenco si cfr. LUIGI SANTAGATI, *Storia dei Bizantini di Sicilia*, Caltanissetta, Edizione Lussografica 2012, in part. pp. 94-96.

Jannella, Piazza Armerina (En); Petra de Jusalbergo, Cammarata (Ag); Petra Calatasudemi, Comitini (Ag); Petra Jancasii, Joppolo Giancaxio (Ag); Petra Margana, tra Vicari e Prizzi (Pa); Petralia Soprana e Sottana (Pa); Petra Nera, Alessandria della Rocca (Ag); Petra Perciata, comune di Monreale (Pa); Petra Prioris, castello vicino Enna; Petra Salomone, Palazzo Adriano (Pa); Pietra d'Amico, Alessandria della Rocca (Ag); Pietra d'Asgotto, Sperlinga (En); Pietra della nave, tra Rais Gerbi e Cefalù (Pa); Pietra del Zenet, Corleone (Pa); Pietra di Roma, Torrenova (Me)²⁴; Pietraperzia o Petraperciata (En); Pietrarossa, Caltanissetta; Pietratagliata o Gresti, Aidone (En). Senza contare i composti di *gar* (ar. 'pietra'): Garas o Garami, Cerami (En); Garsiliato, Mazzarino (Cl); Garas, Geraci Siculo (Pa); Gardutah, Comitini (Ag). Di questi toponimi, come si evince dall'elenco, alcuni erano presenti nel territorio ennese e possono aver fornito l'ispirazione.

Ci sembra che Savarese abbia lavorato per collazione d'immagini, nomi e vicende in cui si racchiudesse la storia di una città-tipo del centro Sicilia, nata con i Sicani (FP, p. 11), fondata miticamente da Ercole (FP, p. 13), sviluppatasi attorno alla barca con cui l'eroe era giunto sulle coste (da cui l'odonimo Piazza della Barca); una località attraversata da Fenici e Romani, sino a quando vi giunsero i Normanni e i signori feudali che intesero la piazza con il nome «della Sbarra» («che non si sa che cosa volesse significare» FP, p. 23) e vi scatenarono scontri che ridussero l'abitato più volte in macerie. Uno di questi scontri la vide oppositrice di una altrettanto fittizia città di Castrorao, e Savarese vi intesse anche una leggenda (non dissimile da tante altre diffuse in Sicilia tra campanili confinanti) sul furto e la restituzione delle campane della chiesa principale (FP, pp. 35-41).

L'articolazione interna della città, i nuclei attorno a chiese e devozioni corrispondenti, con uno stradario mutante e quartieri identificati in maniera chiaramente delimitata, sono il nuovo soggetto narrativo di Savarese:

L'antica Piazza della Barca, poi Piazza della Sbarra, si chiama ora Piazza Trivio, forse perché, in seguito alla riedificazione, che mutò in parte la topografia della nostra città, vi si riversarono le tre strade principali, che sono ancora oggi le sue tre principali arterie. La prima che scende dal Castello, e passando per il Collegio di Maria e il Monastero delle Benedettine, attraversa anche la Piazza di Santa Maria dell'Itria, la seconda che cominciando pure dal castello taglia la città nel mezzo, ed è la più ricca di botteghe ed edifici pubblici, la terza che partendo dal largo di San Martino attraversa il basso della città, e passando per le chiese Parrocchiali di San Michele e di San Leo-

²⁴ Secondo Santagati «Forse da leggersi *petra romaioi*. Infatti il nome del castello dovrebbe derivare da *romaioi* (bizantini) e non da Roma così come il nome *petra* o *pietra* è tipico dell'incastellatura rupestre bizantina e medievale, poi divenuto *hagiar* in arabo, come ne esistono altre decine sparse nell'isola, tutte di eguale derivazione», p. 94, n. 66.

ne, va a finire a porta Mare, allacciando alla città il piccolo borgo detto degli Ebrei che oggi è un nuovo quartiere che chiamasi della Giudea. (FP, p. 32)

Stavolta a fare da luogo evocativo sono più centri: il dirimpettaio comune montano di Calascibetta, dove effettivamente è presente una Chiesa di Santa Maria dell'Itria; di nuovo Piazza Armerina per la Chiesa di San Martino; viceversa le parrocchie di San Michele e San Leone sono entrambe presenti a Enna. Le porte di Castrogiovanni-Enna erano ben sette (Porta di Lombardia, Porta S. Agata, Porta Kamut o Porta dei Saraceni, Porta Palermo, Porta di Papardura, Porta Pisciotto e Porta Janniscuru),²⁵ ma nessuna prendeva il nome di Porta Mare. In quanto ai quartieri ebraici, ve ne erano disseminati in tutta la Sicilia: a Enna, come a Calascibetta, come a Piazza Armerina, come nella vicina Caltanissetta.

La particolarità del testo sta nella descrizione puntigliosa di questo catasto fittizio, con personaggi e dati, angoli di strade e porte di città, che mirano alla verosimiglianza. È il caso di un inesistente monte della Cogna che potrebbe avere alla base il nome di una contrada dell'ennese (Cogne Melone), ma anche il siciliano *cugnu* 'angolo stretto',²⁶ da cui Savarese fa derivare una serie di prodotti etnici: «Vitella della Cogna», «Agnello della Cogna», «Castrato della Cogna» (FP, p. 39).

Seguono lungo il testo nomi di contrade esistenti ma non sempre riferiti a Castrogiovanni-Enna: Bandite (FP, p. 46), Scorciagatto (FP, p. 53), Donna Nuova (FP, p. 84),²⁷ fonte di Sottafara (FP, p. 97). Proprio in contrada Scorciagatto viene allocato un subtoponimo della cui eziologia si fa carico l'autore con consapevolezza metalinguistica e motivazionale:

In contrada Scorciagatto l'Imperatore si era anche fermato presso uno stagno e aveva «ucciso con lo schioppo un'anitra» e questo stagno che nel nostro dialetto suona «gurna»²⁸ conserva il ricordo di quel fatto nel nome che prese allora e che mantiene tuttavia, di «gurna dell'Imperatore». (FP, p. 53)

²⁵ Altre porte erano indicate su un documento del 1575 conservato presso l'Archivio di Stato, in cui si inibiva l'accesso agli stranieri per preservare la città dalla peste. A p. 73, però, la Porta Mare viene detta anche Porta Palermo.

²⁶ VS/I, pp. 816-817, tra le varie accezioni geomorfologiche di *cugnu* 'piccolo appezzamento di terra che si incunea in un podere più vasto'; 'masso sporgente da un terreno coltivato'; 'colle, poggio'; 'terreno argilloso e improduttivo'; 'luogo deserto e desolato'.

²⁷ 'Donna' è, nella toponimia siciliana, certa paretimologia dall'ar. *ayn* 'sorgente', come dimostrato in GIOVANNI RUFFINO, *Femmine e Donne nella toponomastica siciliana*, in *Lo spettacolo delle parole. Studi di storia linguistica e di onomastica in ricordo di Sergio Raffaelli*, a c. di E. Caffarelli e M. Fanfani, QUIRION, 3 (2011), pp. 645-648.

²⁸ VS/II, p. 331 'gorgo', 'lago, laguna', ma anche 'maceratoio per lino, canapa, ecc.'. Realmente, il fiume Gornalunga nasce dal monte Rossomanno ed è affluente del Simeto.

Analoga capacità mostra Savarese nell'individuare nell'opacità referenziale il motivo della obsolescenza di alcune denominazioni. Si tratta ancora una volta di un odonimo (Piazza Lincoln, che però a Enna non è mai stata presente):

Anche Piazza Trivio aveva mutato il suo antico nome in quello di Lincoln, ma siccome la pronuncia riusciva difficile e la designazione oscura al popolo, nell'uso comune la piazza conservò il suo antico nome e col nome, un suo colore di altri tempi. (FP, p. 74)

Invece, di una segnalazione realmente presente nell'attuale tessuto urbano di Enna possiamo avere i reali riscontri anche in sincronia:

L'ingegnere Arnaldi trattava intanto col Comune l'impianto di un mulino a vento che sorse sul monticello dietro alla chiesa della Donna Nuova, punto solitario allora, ma che poi fabbricato divenne quel quartiere che si dice anche oggi del Mulino a Vento, per quanto non esista più traccia dell'antica macchina che sollevò per poco tanto rumore... (FP, p. 84)

Difatti, ancora oggi, nell'odonimia popolare si sente l'espressione *Mulinu ô Vintu* proprio ad indicare un quartiere in cui, sino all'inizio del sec. XX, si osservavano le vestigia di un mulino alimentato ed azionato dalla forza del vento. Nel quartiere ricostruito nell'ultimo dopoguerra si trova (e anche in questo Savarese è preciso) via Monticello, uno spiazzale sovrastante alla zona Monte, così come nelle vicinanze si trova la chiesa della Donna Nuova, costruita nel XII secolo.²⁹

Ad un quartiere reale ne corrispondono altri fittizi, ma, anche in questo caso, costruiti con materiali onomastici di riuso, non fantasiosi.

Oggi la città ha una popolazione di circa quindicimila abitanti,³⁰ sparsi nei sette quartieri, che stanno tra il colle e il piano [...]. «Alla Cadda³¹ ci stanno i cornuti» ed al Castello, (che è esposto a tutti i venti) «i ventosi»; all'Itria «la nobilitate», ai Cappuccini «i baciapile», a San Martino «le donne belle», ai Greci «i bisognosi», ai Bagni «i maldicenti». (FP, p. 101)

Dalle inchieste svolte in loco sappiamo che i quartieri storici di Castrogiovanni-Enna sono molti di più, spesso facenti capo ad una parrocchia: citati

²⁹ Cfr. SBERNA, *Raccolta...*, cit.

³⁰ Il dato demografico a un secolo circa di distanza vede un aumento di circa 10.000 unità.

³¹ Cadda è il nome della giudecca storica della cittadina di Sciacca (Ag): nulla di strano che Savarese abbia sostituito il nome del quartiere giudaico di Castrogiovanni-Enna (la Giudecca) dato il blasone particolarmente denigratorio che ad esso viene attribuito.

da Savarese sono il quartiere del Castello di Lombardia, dei Cappuccini, dei Greci, delle vie Bagni e Grottone; altri se ne possono aggiungere: di S. Francesco di Paola (detto popolarmente *Santu Patri*), di S. Biagio, di S. Pietro, del Duomo, di S. Chiara, del Popolo, di S. Cataldo, di S. Francesco, delle Case grandi, del Carmine, di S. Tommaso, di via Valverde, della Giudecca, di via Mercato, di Fundrisi, di Pisciotto, ecc.³²

Ma ciò che qui aumenta la carica identitaria della costruzione narrativa è l'abbinamento per ciascun subtoponimo del corrispondente 'blasone popolare' o soprannome etnico. Uno studio recente ha interessato questo particolare aspetto dell'identificazione comunitaria in Sicilia. A fronte dei nostri dati possiamo confermare che almeno due di questi soprannomi etnici sono reali.³³ Il primo è quello connesso al vento: ancora oggi gli abitanti del quartiere S. Pietro (e non del Castello) sono detti *Svintuljati*.³⁴ Invece il blasone 'donne belle' riguarda l'intera città di Castrogiovanni-Enna e ce ne danno conferma non soltanto lo stesso Savarese,³⁵ ma anche il suo contemporaneo e 'vicino' Piermaria Rosso di San Secondo.³⁶

Di certo, in questa topografia sentimentale non mancano le riflessioni sul perimetro, comunque sempre ridotto e circoscritto, che ciascuno materialmente vive:

Ma i sette quartieri sono campo troppo vasto per la vita d'ognuno. Ogni cittadino ha un solo itinerario che è quello della sua casa, del suo lavoro, del suo ozio, e del

³² Cfr. n. 17.

³³ Tra i più recenti contributi relativi al progetto, cfr. MARINA CASTIGLIONE, *Un recente progetto di ricerca onomastica in Sicilia. Problemi di lemmatizzazione per i soprannomi etnici*, in A. Rossebastiano, E. Papa, D. Cacia (a c. di), *Sulle orme di Pietro Massia: strumenti e metodi per il rinnovamento della ricerca onomastica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso («Onomastica», 9) 2019, pp. 203-215.

³⁴ A tal riguardo si rimanda a SAVARESE, *I Venti*, in Id. *Operette*, Roma 1933.

³⁵ In un racconto dal titolo *Castrogiovanni Savarese* scrive: «rinomato per la bellezza delle sue donne fin dall'epoca saracena (tanto che nell'eccidio che seguì la presa della città nell'859, le donne furono risparmiate per la loro bellezza e mandate in omaggio a Bagdad)» (SAVARESE, *La semina nella bufera*, Milano, Ceschina 1960, pp. 331-338, p. 335). Sulle donne ennesi si leggano anche le pagine di SAVARESE, *Nostalgie*, in Id., *Storie e Fantasie*, Milano, Ceschina 1932, pp. 59-76. La noeme è registrata anche in SERAFINO AMABILE GUASTELLA, *L'antico carnevale nella contea di Modica*, Ragusa, Piccitto & Antoci Editori 1887, p. 162, in cui si riporta un lungo strambotto cantato in occasione del Carnevale del 1667: «Castruggianni, fimmini a manata», 'Castrogiovanni, donne in abbondanza'.

³⁶ PIERMARIA ROSSO DI SAN SECONDO, *La fuga*, in Id., *Sintesi drammatiche*, Roma, Sampaolesi 1911, pp. 10-17: «Brava: così mi piaci! Risoluta! A Castrogiovanni: aria fina e donne belle! Arriveremo stasera» (p. 17); Id., *Viaggio in Grecia*, in Id., *Luce del nostro cuore*, Milano, Bompiani 1932, pp. 281-287: «V'era sulla zolfara una ragazza che si chiamava Letizia, ed era venuta nella contrada dove io sono nato, da Enna, da quell'altipiano a mille metri dove c'è l'aria fina e le donne belle» (p. 281). Si noti come nel testo del 1911 (*Sintesi drammatiche*) il poleonimo sia quello tradizionale, mentre nella novella successiva, apparsa per la prima volta nel 1932, si sia già trasformato in Enna.

suo vizio. La sua esistenza è tessuta dalle sue continue uscite di casa e dai suoi continui ritorni (quasi sempre con gli stessi pensieri). (FP, p. 105)

Fra strade e terre, sono i nomi la vera storia identitaria su cui tutto si costruisce, in un inarrestabile fluire, e in cui la terra si identifica, nomi che però sono sottoposti a storpiature e a malintesi sensi che la scienza filologica tenta di svelare:

Mistero dei nomi: sembrano le nostre conoscenze più chiare, apprese con tanta fedeltà dalle labbra materne, e sono invece segni incertissimi, a volte misteriosi.

È impossibile rifare a ritroso il cammino delle parole delle quali si vestirono per la prima volta, le terre, i fiumi, i monti, i laghi, le valli, le città, e ritrovarne il vero senso sotto le congetture degli storici, gli ingannevoli indizi delle etimologie a cui, quasi per gioco, si aggiunsero alle volte gli errori dei copisti e gli abbagli i cartografi.

Nomi che si sono radicati nella nostra memoria con un suono chiaro e familiare, appena vi picchia il martello della scienza filologica, perdono il loro timbro abituale, e sotto quei colpetti, mandano una voce, forse più intima e vera, ma diversa e nuova, che sembra venire dalla profondità di sepolcri sconosciuti. (FP, p. 10)

Nei rimbalzi di questi ‘sentimenti dei luoghi’ che si fanno ‘sentimento dei nomi’ non possiamo chiudere senza riconoscere che la Petra savaresiana continua la sua vita letteraria nella Regalpetra sciasciana,³⁷ per diretta ammissione del più noto scrittore civile del Novecento, che, per narrare le divisioni interne al suo centro (sociali, economiche, culturali), racconterà le ‘parrocchie’ sotto la finzione onomastica di un rimbalzo letterario dichiarato:

Debbo aggiungere che il nome del paese, Regalpetra, contiene due ragioni: la prima, che nelle antiche carte di Racalmuto (cui in parte le cronache del libro si riferiscono) è segnata come Regalmuto; la seconda, che volevo in qualche modo rendere omaggio a Nino Savarese, autore dei Fatti di Petra. Di questa seconda ragione molti, forse, si meraviglieranno: ma a parte l'affezione che ho sempre avuto per l'opera di Savarese, e specialmente là dove tocca i miti e le storie della terra siciliana, debbo confessare che proprio dagli scrittori “rondisti” – Savarese, Cecchi, Barilli – ho imparato a scrivere.³⁸

Per questa e per altre opere del rondista Nino Savarese si può, dunque, concludere che per il binomio identitario ‘nome-luogo’, con una peculiare attenzione persino al dato topografico e all’intimo rapporto lirico tra identità

³⁷ Addirittura, alla Noce, contrada presso cui trascorreva le sue estati l’astemio Leonardo Sciascia, venne prodotto un vino locale con l’etichetta *Regalpetra*.

³⁸ LEONARDO SCIASCIA, *Le parrocchie di Regalpetra – Morte dell’Inquisitore*, Roma-Bari, Laterza 1990, pp. 5-6.

e paesaggio, «è per lui solo che ci si può ricordare con piacere dell'impervio paese di Enna».³⁹

Biodata: Marina Castiglione è professoressa ordinaria di Linguistica italiana all'Università di Palermo e coordinatrice del Dottorato in Studi umanistici. 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. Di recente ha pubblicato *L'identità nel nome. Antroponimi personali, familiari, comunitari* (CSFLS 2019) e ha partecipato alla ristampa anastatica del *Taccuino di Bonn. Luigi Pirandello*, a cura di Fausto De Michele, Cristina A. Iacono, Antonino Perniciaro (Parco Archeologico e Paesaggistico della Valle dei Templi di Agrigento 2022).

marina.castiglione@unipa.it

³⁹ LANZA, *Saluto...*, cit., p. 24.

GIULIA GUZZO

L'IDENTITÀ IN BILICO NELLA REALTÀ DELLA MIGRAZIONE:
FIAMME IN PARADISO DI ABDEL MALEK SMARI
ALIAS TAWFIK SAM

Abstract: This paper delves into the intricate connection between names and identity in the migrant novel *Fiamme in Paradiso* by Abdel Malek Smari. Within the context of migration, the protagonist Karim undergoes a symbolic journey, adopting various identities, changing his name as a means of concealment during challenging times, and even being bestowed new names by Italian individuals. By examining this symbolic trajectory through the lens of onomastics, we aim to unravel the significance of names and naming in the migration process. Additionally, an interview with the author will provide further insights into the author's intentions and perspectives on the relevance of names in the novel.

Keywords: migrant literature, anthroponomy, migrant novel, Abdel Malek Smari

La realtà della migrazione per sua natura pone gli individui di fronte alla necessità di mettere in discussione la propria identità, anche attraverso il nome. La letteratura italiana della migrazione¹ costituisce un bacino vitale per discutere del tema: pur essendosi sviluppata solo negli ultimi decenni, ha già visto diverse evoluzioni. Negli anni Novanta, in quella che viene definita dagli studiosi come prima fase della letteratura della migrazione,² si collocano scrittori migranti che scelgono di raccontare e raccontarsi nella lingua d'arrivo, ma che necessitano per esprimersi del supporto linguistico di un madrelingua. Fra questi vi è lo scrittore algerino Abdel Malek Smari; *Fiamme in Paradiso* costituisce il suo debutto letterario.

La gestazione del romanzo è piuttosto lunga e complessa e vede il testo finale diverso da quello di partenza, risultato di una scrittura a più mani,

¹ È un dibattito aperto quello che riguarda la terminologia con cui riferirsi a questa branca della letteratura e diverse sono le soluzioni proposte. Per una sintesi si veda, tra gli altri, CATERINA ROMEO, *Vent'anni di letteratura della migrazione e di letteratura postcoloniale in Italia: un excursus*, «Bollettino di italianistica», VIII (2011), 2, pp. 381-408.

² Sul tema ARMANDO GNISCI (a c. di), *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina (En), Città Aperta Edizioni 2006 e DANIELE COMBERIATI, *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Bruxelles, Peter Lang 2010.

sebbene nessuno dei collaboratori di Smari scelga di firmare insieme a lui il romanzo.³

Presentarsi al di là del Mediterraneo

Il protagonista, algerino, è ritratto nell'atto di lasciare il paese natio per trovarne uno dai diversi contorni.⁴ Nel nuovo mondo che abita si pone la questione della lingua e dell'identità, che passa attraverso il nome. Egli si chiama Karim: questo nome è il biglietto da visita con cui si affaccia al nuovo mondo e il rapporto con esso è tutt'altro che lineare.⁵ Complice in questo rapporto intricato è la sua figura: biondo, con gli occhi grigio-azzurri,⁶ vive più volte uno straniamento nell'approccio agli altri al di fuori del suo paese. Per il suo aspetto non viene riconosciuto come algerino: accade sul treno quando un tunisino lo scambia per europeo, con un passante che lo scambia per tedesco, con una senzatetto che lo scambia per polacco, con le forze dell'ordine. Tutti sono stupiti delle sue origini e accampano ipotesi che possano consentire loro di trovare un'etichetta appropriata all'eccezione

³ Fra il 1993 e 1994, Smari scrive il romanzo in arabo e lo traduce quasi simultaneamente in italiano con l'aiuto del suo insegnante di italiano Raffaele Taddeo. Nel 1995 il romanzo viene presentato con il titolo *Fiamme nel Paradiso* nell'ambito delle iniziative del Centro Culturale *La Tenda* a Milano. Nel 1997 Smari firma il contratto con l'editore e solo nel 2000, dopo un importante editing guidato da Luca Fontana dell'editore Il Saggiatore, il romanzo viene pubblicato con il titolo *Fiamme in Paradiso*. Il testo pubblicato si presenta diverso da quello inizialmente scritto da Smari. L'originale inedito infatti consta di due parti: la prima si svolge in Algeria, dove il protagonista Karim prepara mentalmente e materialmente la migrazione, la seconda parte a Milano, mentre egli vive la migrazione. Nell'edizione si conserva soltanto la seconda parte ambientata in Italia, inframmezzata da *flashback* estrapolati dalla prima parte dell'inedito. Più episodi, tuttavia, sono stati tagliati. Sin dalle copertine del dattiloscritto inedito e del libro pubblicato, la questione onomastica si fa presente: nel primo caso l'autore è Tawfiq Sam, nel secondo caso Abdel Malek Smari. L'autore sceglie curiosamente uno pseudonimo, ma cinque anni dopo, quando il libro viene pubblicato, egli firma il libro con il suo nome anagrafico. La prima versione del romanzo è inedita, ma una copia è consultabile presso la Biblioteca Dergano-Bovisa a Milano; il romanzo è stato pubblicato dal Saggiatore (2000). In questa sede ci si riferirà al dattiloscritto inedito e al romanzo pubblicato con i numeri romani, rispettivamente I e II seguiti dal numero di pagina citato.

⁴ La parte di autobiografismo negli scrittori di questa prima fase della letteratura della migrazione è ancora preponderante: gli autori intendono raccontare sé stessi nell'atto del migrare e, come si vedrà, l'esperienza autobiografica è anche uno dei criteri più utilizzati negli atti onomaturgici di Smari.

⁵ Sul tema, Lakhous, anch'egli autore di letteratura della migrazione: «Nessuno può scegliersi il proprio nome, voglio dire il primo nome. Diciamo subito che non è una tragedia, nella vita c'è di peggio, [...] Però per ogni immigrato la questione del nome è fondamentale. La prima domanda che ti fanno sempre è: come ti chiami? Se hai un nome straniero si crea una barriera, una frontiera insuperabile fra il "noi" e il "voi" ... Diciamo che il nome è il primo marchio della nostra diversità». (AMARA LAKHOUS, *Divorzio all'islamica a viale Marconi*, Roma, Edizioni e/o, 2010 p. 23).

⁶ II, p. 7.

che Karim pone davanti ai loro occhi. La considerazione più comune dell'interlocutore che lo scopre algerino è quella di chiedere a Karim se la sua famiglia ha origini francesi. A queste domande egli risponde riaffermando la sua provenienza, a seconda dell'interlocutore con più o meno stizza. Si innesta qui il tema della colonizzazione francese che l'Algeria ha subito e di cui Karim porta con sé delle tracce. Egli racconta:

la mia passione era l'arabo classico. Il mio professore mi chiamava Sibaueh, il grammatico.⁷ Poi, sai, nell'adolescenza per conformismo si vuole sempre essere "moderni". Ai nostri tempi, ti ricordi, moderno voleva dire francofono.⁸

La prima frammentazione del suo sé attiene alle conseguenze della colonizzazione ben prima dell'esperienza della migrazione; non è semplicemente dettata dal processo di crescita, ma è relativa alla situazione contestuale in cui Karim si trova a vivere. Non può essere solo Sibaueh, né solo francese.⁹

Il nome completo del protagonista, musulmano, è Fuad Karim ben si Said, letteralmente Fuad Karim figlio di Said. L'onomastica islamica è complessa se confrontata al sistema occidentale: il nome musulmano completo si compone di cinque elementi, ognuno dei quali dà informazioni diverse al fine di esprimere il legame dell'individuo con la famiglia, i luoghi di vita e altre peculiarità più personali.¹⁰ «Tuttavia nel mondo arabo moderno, il nome è stato conformato all'uso occidentale di nome e cognome e sta perdendo ogni trasparenza, oltre a essersi compresso, per la perdita di *ibn*, *al*, ecc.»¹¹ A differenza del significato ormai opaco della maggior parte dei nomi occidentali, i nomi arabi hanno sempre un significato trasparente: *'alam*, il nome imposto al bambino, può essere un nome augurale o della tradizione

⁷ Sibaueh è il nome di un famoso grammatico persiano che scrisse una delle più importanti grammatiche della lingua araba (ANNEMARIE SCHIMMEL, *Islamic Names*, Edinburgh, Edinburgh University Press 1989, p. 78).

⁸ II, p. 58.

⁹ La frammentazione dell'identità attraverso la lingua è un fatto di cui Karim è consapevole. Riflette sul tema, appena sveglio, dopo aver sognato in francese. «Nel dormiveglia, verso mattina, Karim cominciò a porsi una domanda: qual'era (*sic*) la sua lingua? In che lingua pensava, sognava, faceva l'amore? In arabo classico, in arabo dialettale algerino, in francese?» (II, p. 57). L'italiano, ancora non padroneggiato, non viene menzionato.

¹⁰ Schimmel elenca gli elementi che compongono il nome musulmano completo: «Each name consists – in the sequence usually applied – of the *kunya*, that is the name *Abil* x (father of [...]); the actual *ism*, that is the personal name [...]; then the *nasab*, one's relation to one's forefathers; then the *nisba*, pointing to one's native place, national or religious allegiance and the like, and finally the *laqab* (nickname), which later tended to develop into a proper name, or a family or clan name which could also be an honorific designation» (SCHIMMEL, *Islamic Names*, cit., p. 1).

¹¹ GIORGIO R. CARDONA, *Introduzione all'etnolinguistica*, Novara, UTET 2006, p. 116.

islamica, o teoforo.¹² Questo è scelto fra aggettivi, nomi o verbi.¹³ Nel caso di Karim, il significato è 'generoso'.¹⁴

Per quanto riguarda il contesto italiano, Karim risulta attestato in *NPI*¹⁵ come primo nome, anche se «in genere nei paesi d'origine costituisce il secondo elemento di un nome composto»,¹⁶ come nel caso del protagonista di *Fiamme in Paradiso*. È attestato in Italia la prima volta nel 1950, «tuttavia, la vera diffusione del nome inizia a partire dal 1986 ed è connessa alle migrazioni dai paesi del Mediterraneo islamico»,¹⁷ pertanto anche l'Algeria. Le regioni che presentano il maggior numero di attestazioni sono quelle che registrano i flussi più imponenti. La Lombardia, *setting* del libro di Smari nonché punto d'arrivo della migrazione dell'autore, è la regione con il più alto numero di occorrenze (124) del nome nel periodo 1900-1994.¹⁸ Negli anni successivi, le attestazioni del nome sono destinate a crescere di pari passo con i flussi migratori: Caffarelli mostra che le occorrenze del nome nel solo anno 2004 (530)¹⁹ superano la somma dei valori assoluti di Karim negli anni 1986-1994 (*NPI*).

L'incontro con l'altro: arabi e italiani

Tutta la narrazione ruota attorno alla figura del protagonista la cui esperienza di migrazione viene raccontata in terza persona. Nel romanzo, l'incontro fra individui accomunati dal vissuto migratorio ha caratteristiche peculiari. L'amico Mahdi, anch'egli algerino e concittadino di Karim, nel fare le presentazioni fra connazionali emigrati indica la città di provenienza di ognuno. Ad esempio, «Kamel di Algeri»,²⁰ «Bescir di Scerscell, Azzeddin e Hussein di Tipaza».²¹ Presentando Karim, Mahdi dice: «Karim di Costantina. È un vicino. E un vicino è meglio di un fratello lontano, come si dice da noi».²² Questa modalità pare un espediente per connotare l'identità

¹² *Ibid.*

¹³ SCHIMMEL, *Islamic Names*, cit., p. 1.

¹⁴ II, p. 134.

¹⁵ *NPI* = ALDA ROSSEBASTIANO, ELENA PAPA, *I nomi di persona in Italia. Dizionario storico ed etimologico*, Torino, UTET 2005, 2 voll., s.v. Karim, a firma E.P.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ ENZO CAFFARELLI, *Frequenze onomastiche. I prenomi dei nuovi stranieri in Italia. Un'analisi dei dati ISTAT (anno 2004)*, «Rivista Italiana di Onomastica», XV (2009), 1, pp. 329-379.

²⁰ II, p. 88.

²¹ *Ivi*, p. 28.

²² *Ibid.*

attraverso la provenienza, in un luogo non familiare, ove si fa forte la necessità di ricreare una comunità, con echi alla *nisba* dell'onomastica islamica classica, l'elemento onomastico attribuito in riferimento al luogo d'origine.²³

Tutti i migranti con cui Karim ha uno scambio, accomunati dal medesimo vissuto, hanno un nome anche se compaiono solo per una riga. Diverso è invece per quanto riguarda gli italiani incontrati. Anzitutto i personaggi italiani sono presenti in misura minore. Vengono guardati come dall'esterno e spesso restano anonimi. L'autore, che ho avuto l'occasione di intervistare,²⁴ spiega le ragioni di questa scelta: «Sicuramente in quel momento quello che mi interessava di più scavare non era tanto gli italiani e come vivevano, perché non avevo neanche i mezzi per sapere e capire la loro psicologia, i loro rapporti quanto me stesso e quindi la mia comunità».

Smari dichiara che alla base dei suoi atti onomaturgici vi è la memoria di persone realmente incontrate nel primo periodo a Milano. Lo stesso Karim è un migrante da lui conosciuto. Sebbene i nomi islamici abbiano un significato trasparente, non è questo criterio ad aver guidato la scelta nella maggior parte dei casi.²⁵ Smari nell'intervista afferma:

A volte quando vedo le persone così, non so come, ma mi salta in mente e dico: questo è un personaggio. Così tengo il nome e magari qualche caratteristica, qualche comportamento, anche qualche tratto fisico. Per mantenere quell'espressione, quel comportamento, quell'idea, quella bellezza, la speranza che il personaggio può dare al lettore, allora prendo in prestito il nome.

Queste dichiarazioni spiegano i nomi attribuiti ai personaggi italiani, che infatti non rispecchiano scelte legate alla loro diffusione, ma rispondono ad altri criteri. Alcuni nomi italiani sembrano a prima vista più datati rispetto ai nomi maggiormente diffusi negli anni Novanta. In realtà si tratta di nomi di personaggi come Loredana o Mauro, che raggiungono l'apice negli anni Sessanta.²⁶ Accanto a questi sono presenti nomi poco diffusi, come Gilda e Selvaggio, che nell'intervista con l'autore si scopre essere nomi di persone

²³ SCHIMMEL, *Islamic Names*, cit., p. 10.

²⁴ L'intervista è avvenuta in data 8 settembre 2022 a Milano alla presenza del Prof. Raffaele Taddeo. Colgo qui l'occasione per ringraziarli per essersi resi disponibili all'intervista.

²⁵ Ad esempio, per quanto riguarda il nome dell'amico Mahdi, l'autore spiega nell'intervista: «nella storia aiuta Karim a prendere conoscenza con l'ambiente nuovo in cui deve vivere». Mahdi in arabo significa 'ispirato, ben guidato'. Si è chiesto all'autore se il nome fosse stato scelto per questa ragione. La risposta dell'autore rimanda a una commistione di criteri: «Io avevo scelto il nome perché anche questo personaggio lo conoscevo, lo volevo e mi ispirava: era integro dal punto di vista morale, ma non dal punto di vista musulmano, morale in generale, per come si comporta. Poi non so se sono riuscito a mantenere anche questa promessa di fare di lui un vero ispirato».

²⁶ *NPI*, s.v. Loredana, a firma E.P.; s.v. Mauro, a firma A.R.

realmente incontrate, che offrivano lavoro ai migranti, così come sono ritratti nel romanzo.

Gli italiani non sono ben presentati dai connazionali di Karim in particolare poiché hanno una visione stereotipata degli arabi:

per loro sono tutti marocchini; il Marocco è un vasto paese che nella loro ignoranza si estende a includere tutto il Nord Africa, vaste zone dell'Asia e anche del Sud America.²⁷

È proprio nell'incontro con gli italiani che il rapporto con il nome e con la propria identità si fa più complesso.

Per la polizia è meglio essere nessuno: nascondere l'identità per protezione

Karim, arrivato in Italia, ottiene un visto per nove giorni, dopodiché diventa di fatto un clandestino, irregolarmente presente sul suolo italiano. È pertanto costretto a nascondere e non rivelare la sua identità alla polizia, come gli viene consigliato dall'amico Mahdi.

“Noi però abbiamo un trucco per evitare scocciature dalla polizia”. “Che trucco?” “Basta che tu nasconda la tua identità. Non dirgli chi sei. Nascondi i documenti!”. “Tutto qui?” “Sì, tutto qui. Perché la polizia non può fare niente se non sa chi sei e non sa che delitto hai commesso. A volte il delitto lo trovano, ma non l'identità, e allora ti mettono in galera”²⁸.

E così, quando Karim si trova per la prima volta davanti alla polizia, segue il consiglio dell'amico.

L'ufficiale [...] porse a Karim un taccuino e una penna ordinandogli: “Scrivi nome, data di nascita, città e paese d'origine”. [...] Si frugò furtivo in tasca; voleva essere più che certo di non avere addosso un pezzo di carta, qualcosa, una lettera con su scritto il suo nome. Per fortuna, niente. Cominciò con gran fatica a scrivere un falso nome, un falso indirizzo, conservando soltanto la data di nascita vera. Karim lo anagrammò in RAMIK e Fuad in DAFU. Gli sarebbe stato facile ricordarli. Nato a Orano invece che a Costantina.²⁹

²⁷ II, p. 83.

²⁸ I, p. 59; II, p. 33.

²⁹ II, pp. 100-101.

Karim non inventa semplicemente un nome e dunque una nuova identità. La soluzione che elabora, senza averla pensata a priori, dà atto di due necessità: quella strettamente pratica di ricordare e quella simbolica che testimonia la potenza del legame che egli ha forte con il suo nome. A rinforzare questa ipotesi vi è il fatto che Karim fatica a mentire: «si accorse che la verità gli usciva suo malgrado, si era infatti preparato a dire che era libanese o albanese»,³⁰ ma non fa altro che rispondere di essere algerino. La riformulazione del nome attraverso l'anagramma consente a Karim di mantenere inalterati i fonemi che lo compongono. Che l'esito non abbia significato, poco importa: le forze dell'ordine, che ignorano la sua lingua madre, non lo noteranno.

Cambiamenti onomastici nel processo editoriale

La prima versione del romanzo, inedita, rivela che gli interventi sul testo da parte dell'editor, in collaborazione con l'autore, non si sono limitati al piano linguistico, ma, come spesso accade,³¹ hanno intaccato anche il piano contenutistico e alcune scelte onomastiche.³² Nel libro editato è inserito uno scambio che è utile analizzare: è il capo a imporre ai lavoratori stranieri nuovi nomi italiani. Si riportano i due testi a confronto:

«Ecco Rafic! È il tuo collega. Andiamo. Non dimenticate domani la fotocopia».³³

Un ragazzo arabo venne loro incontro, con una certa flemma. Il padrone lo presentò a Karim: «Si chiama Franco; è marocchino come te!». «Mi chiamo Rafik»³⁴ disse in arabo il ragazzo, in un orecchio a Karim «e sono egiziano, ma qui, lo sai già, siamo tutti marocchini».³⁵

³⁰ Ivi, p. 101.

³¹ Romeo, riferendosi a questa prima fase della letteratura della migrazione che vede la produzione di autobiografie collaborative, parla di mediazione linguistica e culturale ad opera degli editor (ROMEO, *Vent'anni di...*, cit., p. 387).

³² In riferimento al processo di editing nella letteratura della migrazione, Taddeo parla di «stravolgimento» portando ad esempio l'incipit del romanzo di Smari (RAFFAELE TADDEO, *La ferita di Odisseo. Il ritorno nella letteratura italiana della migrazione*, Lecce, Salento Books 2010, p. 22). Una visione diversa è proposta da Mengozzi che invita a riflettere sulla creazione di un nuovo «patto autobiografico» fra autore e collaboratori: «la collaborazione autobiografica potrebbe mettere in luce il carattere costruito, programmato e progettuale di ogni autobiografia, neutralizzando l'impressione di trasparenza che la scrittura autobiografica di solito suscita» (CHIARA MENGOZZI, *Strategie e forme di rappresentazione di sé nella letteratura italiana della migrazione*, «Italies», XIV (2010), p. 394).

³³ I, p. 115.

³⁴ In aggiunta agli aspetti sottolineati, è possibile notare l'incertezza nella trascrizione di Rafic, dovuta alla transcodifica. Cfr. anche CAFFARELLI, *Frequenze...*, cit., p. 351.

³⁵ II, p. 142.

Poche righe dopo, ciò che è capitato al collega è vissuto in prima persona da Karim.

Quando furono in macchina, la discussione cessò per un momento. Fu Mauro, il padrone, che ruppe il silenzio con una domanda diretta a Karim. Volle sapere ancora il suo nome e il nome del suo paese di nascita.³⁶

In macchina, il padrone si presentò come Mauro. «E te?» chiese a Karim «com'è che ti chiami?». Si industriò a ripetere un paio di volte “Karim”, ma non gli veniva proprio. Propose un compromesso: «Ti dispiace se ti chiamo Gianni? È più semplice». “Perdo un altro pezzo” pensò Karim “il nome!”.³⁷

Queste aggiunte, che vedono alla base una scrittura a più mani e a più culture, conducono a ulteriori considerazioni sul piano onomastico. La riflessione di Karim è sintomo di uno spaesamento che non si ferma alla difficoltà di vivere nella nuova realtà, ma intacca i pilastri della sua identità. Il battesimo da parte del capo, Mauro, che avviene al di fuori di un rapporto di fiducia e amicizia, è percepito da Karim come la negazione della sua identità di diverso e la volontà di farlo rientrare di forza in un'etichetta più italiana, comoda per gli occhi e la lingua di chi guarda da fuori.

Ipotizzando le ragioni di tali cambiamenti onomastici, Lovato suggerisce: «these additions add a rhetorical color that was absent in the original text»,³⁸ attraverso l'inserimento di un lessico della migrazione conosciuto dagli italiani, per veicolare un'immagine più stereotipica, che fosse una conferma dell'aspettativa dei lettori italiani, si suppone, quantomeno, agli occhi dell'editore.

Analizzando la questione più a fondo, attraverso le parole stesse dell'autore si può comprendere che l'editing è stato in questo caso un vero e proprio processo di co-costruzione. A tal proposito, nell'intervista Smari specifica:

Anche qui con la complicità di Luca Fontana abbiamo calcato su questo pregiudizio. Io, nel frattempo, lavoravo con un signore anziano di Bitonto che si dava delle arie, anche con un nome come Rafic che uno può anche pronunciarlo o memorizzarlo tranquillamente, no lui ti dava un nome italiano. Ecco, a me chiamava Mario.

Quanto alla frase «“Perdo un altro pezzo” pensò Karim “il nome!”», Smari afferma che è opera dell'editor. Luca Fontana pare dunque avere

³⁶ I, p. 116.

³⁷ II, p. 143.

³⁸ MARTINO LOVATO, *The Location of Literature: Authorship and Co-Authorship in Abdelmalek Smari's Fiamme in paradiso*, «California Italian Studies», XI (2022), 2, p. 15.

avuto il ruolo di dare le parole agli eventi che accadevano al personaggio, di svolgerli anche nelle componenti psicologiche.³⁹

Al sicuro nell'incontro con il femminile: Loredana e Maria

All'opposto di quanto accade con il suo capo, l'incontro con due figure femminili permette a Karim di sperimentare emozioni del tutto differenti nell'esprimere il suo nome e con esso la propria identità.

Loredana è una giornalista che Karim incontra al parco, mentre lei passeggia con il cane. A differenza dello scambio con il datore di lavoro, questo passo non subisce particolari modifiche nel passaggio dall'inedito al libro pubblicato. La donna, di cui egli si infatua, si presenta durante il primo incontro come Loredana, Lory per gli amici.⁴⁰ Karim si presenta soltanto durante il loro secondo incontro. A differenza di altre situazioni in cui gli viene espressamente richiesto, in questo caso è il protagonista ad avere il desiderio di dichiarare il suo nome, senza aspettare la domanda della donna.

- Ho dimenticato di dirti il mio nome l'altra volta. Mi chiamo Karim.
- Karin? – chiese volendo essere sicura della pronuncia.
- No Karin, ma con la “m” come Maria.
- Che significato ha?
- Vuol dire *generoso*.
- Piacere. È un bel nome.⁴¹

- Ho dimenticato di dirti il mio nome l'altra volta. Mi chiamo Karim.
- Karin? – chiese volendo essere sicura della pronuncia.

³⁹ È un tratto comune di molti romanzi di letteratura della migrazione la questione del nome, che viene storpiato o modificato deliberatamente. Cfr. CRISTINA BENUSSI, GABRIELLA CARTAGO, *Scritture multietniche*, in *Scrittori stranieri in lingua italiana dal 500 a oggi*, a c. di F. Brugnolo, Padova, Unipress 2009, pp. 413-414.

⁴⁰ Alla base di quest'atto onomaturgico, come nella maggior parte delle creazioni onomastiche di Smari, vi è la memoria di una persona conosciuta: «Loredana era una mia collega. Facevamo insieme la distribuzione dei volantini e anche lei mi ispirava: la vedevo seria, dolce, anche bella. Era la nipote del capo, per dire... Sicuramente fantasticavo anche su di lei. O forse c'è un'altra cosa. Quella Loredana, non so se avevo sentito chiamare Lory, e questo diminutivo mi piaceva allora forse ho scelto Loredana per usare Lory. Da un po' di tempo mi sono accorto che alcuni nomi mi seducono. Rimango in estasi di fronte ad alcune parole e espressioni». Non è un caso che Loredana sia anche un nome molto frequente in Lombardia. Loredana è uno dei nomi più importanti fra quelli italiani nel testo. Dal punto di vista regionale, *NPI* mostra che le frequenze più elevate si evidenziano nelle regioni che comprendono grandi città, prima fra tutte la Lombardia con Milano. Il nome segna l'apice nel 1964. Nel 1994, ossia nel periodo in cui Smari sta scrivendo il suo romanzo, conta solo 84 occorrenze (*NPI*, s.v. Loredana, a firma E.P.).

⁴¹ I, p. 134.

- No *Karimmm*, con la “m”.
- Che significato ha?
- Vuol dire *generoso*.
- È un bel nome, di buon augurio.⁴²

Loredana si mostra interessata alla questione ed è attraverso questo dialogo che il lettore scopre il significato del nome del protagonista. È l'unico caso in cui viene esplicitato il significato di un nome arabo all'interno del romanzo. Sebbene anche Loredana abbia qualche iniziale difficoltà a riprodurre il nome, infine vi riesce. Nell'inedito, per esemplificare il suono /m/, Karim utilizza un nome italiano di grande tradizione, sebbene in declino alla fine degli anni Novanta.⁴³ Questo passaggio, che avrebbe sottolineato lo sforzo del protagonista per trovare un esempio legato al patrimonio culturale del destinatario della comunicazione, non è presente nel libro pubblicato.

La dicotomia che si rileva fra il comportamento del capo Mauro e di Loredana crea due poli opposti, quasi a far intendere che il criterio per riprodurre più o meno fedelmente un nome e dunque riconoscere l'identità e l'individualità dell'altro da sé è legato alla profondità dello scambio.

Diverso è l'incontro con Maria, che tuttavia ha in comune con il precedente il fatto che Karim non si sente minacciato. In assenza di un reale scopo o pericolo che lo spinga a mentire, Karim si attribuisce un nome falso nell'incontro con Maria, una senz'altro. La donna è un personaggio che, pur essendo ciò che di più lontano esiste dal mondo di provenienza del protagonista, gli fa percepire un timido alito di casa: i tratti del suo viso gli ricordano la madre lontana.⁴⁴ Karim si attribuisce per mezzo delle domande della donna una nuova identità.

La donna gli chiede: «Di dove sei? Della Russia? Dell'America? Della Francia? No sei polacco».⁴⁵ È sempre il suo aspetto fisico a ingannare. Karim si presenta come Alex, russo. Ma Maria, non convinta, facendo ricorso alle sue conoscenze, ribatte:

“È un nome polacco. Tu assomigli al papa. Anche lui è polacco. Dimmi la verità, di dove sei?”. “Sono polacco, sono il figlio del papa (*sic*)”.⁴⁶

Karim, per la prima volta dopo parecchio tempo, scherza e in questo gioco si attribuisce un'identità curiosamente lontana dalle proprie origini:

⁴² II, p. 134.

⁴³ *NPI*, s.v. Maria, a firma A.R.

⁴⁴ I, p. 131.

⁴⁵ *Ivi*, p. 132.

⁴⁶ *Ibid.*

non solo europea, ma anche vicina a un mondo religioso distante da quello islamico. Maria è una delle poche figure italiane con cui Karim dialoga più a lungo. Pare essere personaggio di rilievo dal punto di vista simbolico, poiché permette al protagonista di tornare a casa con la memoria pur trovandosi di fronte a nuovi orizzonti. Tuttavia l'incontro con Maria non compare nel libro editato.

Riappropriarsi di sé: una questione di dignità

Un punto di svolta per la questione onomastica arriva verso la fine del racconto. Karim ha perso tutto: non ha più un luogo dove dormire, è stato cacciato in modo violento sia dall'auto sia dal vagone che aveva trovato come ripari per la notte. Si allontana anche dalla comunità islamica di Milano, che era stata un punto di riferimento durante i suoi primi giorni italiani: le posizioni di chi frequenta la moschea sono troppo radicali.⁴⁷ Non ha più soldi per mangiare e rovista nei rifiuti dei supermercati o raccoglie da terra ciò che cade ai passanti: è costretto a vivere per strada. Per descrivere questa condizione del protagonista, Smari parla di assenza di *dignità*.

Karim è stato picchiato dalle forze dell'ordine e sviene per strada. Si risveglia in ospedale, dove un'infermiera gli pone alcune domande. Anche in questo caso il libro editato e il manoscritto divergono nella modalità di dichiarazione di sé da parte del protagonista. Si riportano perciò i due testi a fronte.

L'infermiera provò a calmare il suo spavento.

- Non ti ricordi? Ti ci hanno portato privo di sensi. Ma adesso come vedi stai bene. Ma di dove sei?

- Io? Di dove sono? - Adesso ricordava di dove veniva e chi era. Ma avrebbe potuto dire la verità? Oppure doveva tacerla? Si ricordò dello spettro della polizia e gli venne in mente come un baleno quel tremendo mattino. Diceva fra sé: "Perché nascondere la mia identità? È giusto nascondere la mia identità per raccogliere vergogna e umiliazione? Poi disse con voce alta coraggiosa:

- Vengo dall'Algeria.

- Ti ricordi il tuo nome? – gli chiede l'infermiera.

⁴⁷ Karim è assai lontano dall'intendere la religione in modo rigido e inflessibile. A Milano all'interno della comunità musulmana sperimenta una chiusura e un atteggiamento radicale in più occasioni e in particolare quando esprime le sue perplessità sul modo in cui i movimenti religiosi in Algeria possano influire sulla libertà degli individui, ma anche dopo essersi tagliato la barba, quando viene redarguito perché chi segue la tradizione del Profeta non dovrebbe tagliarla (II, p. 64). Questi episodi portano Karim ad allontanarsi dalla comunità islamica.

- Certo – le rispose, dandole nome cognome e indirizzo.⁴⁸

- Non ti agitare. Non ti ricordi? Ti hanno portato qui svenuto. Adesso come vedi stai bene. Ma di dove sei?

- Io? Di dove sono? - Adesso ricordava di dove veniva e chi era. Ma avrebbe potuto dire la verità? “Mai dichiarare le proprie generalità” glielo avevano detto tante volte. “Se hai i documenti e ti beccano, ti inventano un crimine e ti mandano in galera. Se non li hai, ti possono anche rispedito a casa”. Perché negare la mia identità? pensò. L'ultimo pezzo che perdo! L'ultima vergogna e l'ultima umiliazione? Con orgoglio scandì:

- Vengo dall'Algeria.

- Ti ricordi il tuo nome?

- Certo: Fuad Karim ben si Said.⁴⁹

Il lettore può entrare nel flusso di coscienza di Karim e in contatto con i pensieri che lo spingono a riaffermare per la prima volta la propria identità attraverso il nome, nonostante la situazione di potenziale pericolo. È l'unica volta, in tutto il romanzo, in cui Karim pronuncia il suo nome completo. Nel dattiloscritto, invece, non è riportato esplicitamente.

In riferimento a ciò, l'autore afferma che è stato l'editor ad aver voluto che Karim pronunciasse il suo nome per intero e, conoscendo questi la cultura araba, la scelta è ricaduta su un nome tradizionale, in cui fosse presente anche l'indicazione del patronimico (*nasab*),⁵⁰ generalmente persa nel passaggio a un uso occidentale del nome. Smari afferma che non avrebbe scelto un nome simile, si sarebbe invece limitato a *Fuad Karim*. In effetti, quest'ultimo è il nome cui egli fa riferimento nel momento in cui lo anagramma di fronte alla richiesta del poliziotto.⁵¹ Si suppone che la scelta dell'editor di citare il nome per intero intendesse porre l'accento sul fatto che a questo punto del percorso Karim è in grado non solo di riaffermare la propria identità, ma di farlo senza vergognarsi di non rientrare in canoni occidentali. Ciò che interessava all'autore era piuttosto porre l'accento sulla dignità del personaggio. In riferimento a questo passo, Smari nell'intervista afferma che Karim «si assume in qualche modo le sue responsabilità. Non aveva più niente da perdere, perché quindi perdere la dignità?».

⁴⁸ I, pp. 122-123.

⁴⁹ II, p. 151.

⁵⁰ Cfr. nota 10.

⁵¹ II, pp. 100-101.

In limine, in cerca della propria via

Karim attraversa un processo di perdita e riappropriazione della propria identità attraverso il nome. Nell'intervista Smari offre una chiave fondamentale per capire il personaggio e la sua migrazione simbolica fra nomi e soprannomi: «Karim è un personaggio che sta cercando una via nuova, personale per sé stesso quindi non può accomodarsi su quello che gli attribuiscono gli altri, così come gli altri non possono accettare quello che lui vuole o può diventare».

La sua identità, attraverso la nominazione, perciò, non è definibile univocamente: non può riconoscersi nell'identità stereotipata attribuitagli dagli italiani in quanto migrante «extra»⁵² o «marocchino»,⁵³ né in quella attribuitagli all'interno della moschea. Accade così che Karim si scopra non essere abbastanza per i suoi connazionali o confratelli, non potendo e non volendo aderire *in toto* a una visione radicale dell'Islam, ma nemmeno può accettare di essere appiattito a una visione stereotipica di migrante.

Egli cerca certamente una via nuova, senza abbandonare le sue radici, strettamente connesse al nome d'origine, che alla fine del romanzo recupera e rivendica.⁵⁴ Simbolicamente, «il nome rimane l'unica ancora alla propria origine, che si teme di perdere; esso rappresenta, più letteralmente lo specchio della propria identità».⁵⁵

Biodata: Giulia Guzzo è dottoranda di ricerca in *Digital Humanities* (Curriculum Linguistica, linguistica applicata e onomastica) presso l'Università degli Studi di Torino in consorzio con l'Università di Genova.

giulia.guzzo@unito.it

⁵² II, p. 80.

⁵³ Ivi, p. 83.

⁵⁴ In linea con quanto osservato da CAFFARELLI, *Frequenze...*, cit., p. 361: «pressoché in tutti i paesi di religione islamica e tanto più se di lingua araba, prevalgono i nomi arabi con poche concessioni a quelli internazionali e agli italiani».

⁵⁵ ANDREA GROPPALDI, *La lingua della letteratura migrante: identità italiana e maghrebina nei romanzi di Amara Lakhous*, «Italiano LinguaDue», IV (2012), 2, p. 47.

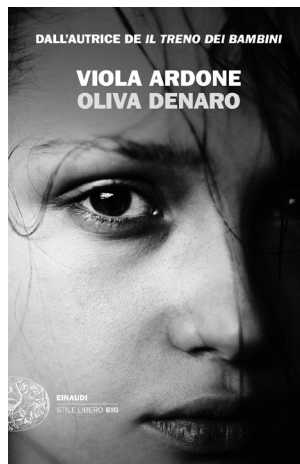
MATTEO MILANI

IL TRENO DEI NOMI

Abstract: *Il treno dei bambini*, a celebrated novel written by Viola Ardone in 2019, narrates the story of Amerigo Speranza, one among the many Southern children who embarked on a remarkable journey across the peninsula towards the North during the tumultuous years following World War II. This initiative, spearheaded by the Communist Party, aimed to secure a better life and education, which their impoverished places of origin could not provide. Beyond their connection to the real-life protagonists of the historical events that inspired the author, the names of the characters play a vital role in intricately weaving the tapestry of the narrative. They give rise to a complex interplay of correspondences, wordplay, and revelations, while also engaging in a vibrant dialogue with the distinctive linguistic substratum that breathes life into its contrasting and dual settings – the Mezzogiorno and the North.

Keywords: Viola Ardone, *Il treno dei bambini*, Amerigo Speranza, onomastic games, agnition

Che Viola Ardone, scrittrice napoletana capace di conquistare un ampio consenso di critica e di pubblico, ami ‘giocare’ con i nomi dei propri personaggi si evince chiaramente dal titolo del suo secondo romanzo, *Oliva Denaro* (Torino, Einaudi 2021), anagramma del suo personale, peraltro di soluzione immediata, suggerita anche dall’impaginazione del titolo di copertina:



Ma il dato onomastico funge da vero e proprio elemento strutturante nel precedente e ancor più celebre romanzo, *Il treno dei bambini* (Torino, Einaudi 2019), «caso letterario dell'anno, in corso di traduzione in trentaquattro lingue, che diventerà presto un film», come ricorda la pagina ufficiale dell'editore (<https://www.einaudi.it/autori/viola-ardone/>; maggio, 2023).

La narrazione, in prima persona, affidata alla voce del piccolo Amerigo Speranza, ci riporta al 1946, «quando Amerigo lascia il suo rione di Napoli e sale su un treno. Assieme a migliaia di altri bambini meridionali attraverserà l'intera penisola e trascorrerà alcuni mesi in una famiglia del Nord; un'iniziativa del Partito comunista per strappare i piccoli alla miseria dopo l'ultimo conflitto» (contro copertina).

Prima di 'salire sul treno' con Amerigo, ritengo opportuno chiarire in breve i confini (e in fondo anche i limiti) della mia indagine: molti dei personaggi che popolano il romanzo rimandano ai reali protagonisti delle vicende storiche a cui si è ispirata Viola Ardone, rispettandone in modo completo (es. *Gaetano Macchiaroli* 44, responsabile del trasporto dei bambini) o parziale (es. *Derna* 6, su modello della partigiana e sindacalista Derna Scandali) la denominazione; tra le corrispondenze onomastiche, secondo Giovanni Rinaldi occorre annoverare anche quella del protagonista con «Americo Marino, partito con altri 70 bambini da San Severo nel 1950, ospitato (nel periodo di detenzione dei suoi genitori a seguito di una rivolta) dalla famiglia di Derna Scandali ad Ancona»,¹ cui è dedicato un capitolo dei suoi due volumi *I treni della felicità* e *C'ero anch'io su quel treno*;² l'importanza del retroterra storico e documentario per la genesi dell'opera è del resto confermata dalla stessa autrice in apertura della *Principale bibliografia di riferimento* inserita a partire dalla nona edizione Einaudi;³ ma sempre a Giovanni Rinaldi si deve, oltre a una nutrita serie di interventi sul tema pubblicati sul suo blog,⁴ un «dossier analitico» volto a «rintracciare (estraendo dai testi solo brevi citazioni) gli aneddoti, gli episodi, i personaggi, così come erano stati già raccontati e descritti in testi editi precedenti il romanzo, mettendoli in diretta corrispondenza con il testo romanzato che in qualche modo li

¹ <https://giorinaldi.com/2020/12/03/chi-e-amerigo-de-il-treno-dei-bambini-di-viola-ardone/#:%7E:text=In%20un%27altra%20intervista%20online,%20ospitando%20un%20bambino%20pugliese%E2%80%9D>.

² GIOVANNI RINALDI, *I treni della felicità. Storie di bambini in viaggio tra due Italie*, Roma, Ediesse 2009, in part. il capitolo «Americo e il mondo nuovo», pp. 58-76; ID., *C'ero anch'io su quel treno. La vera storia dei bambini che unirono l'Italia*, Milano, Solferino 2021, in particolare il capitolo «Americo. Guardavo i treni e sognavo di partire», pp. 58-68.

³ VIOLA ARDONE, *Il treno dei bambini*, Torino, Einaudi 2020⁹, pp. 235-236.

⁴ <https://giorinaldi.com/>.

‘evoca’». ⁵ Insomma, un contenzioso aperto, estraneo però alle ragioni della mia ricerca, incentrata sulla valenza onomastica intrinseca alla narrazione, certamente potenziata dal dato storico, ma non esaurita in esso: ⁶ i nomi, anche in virtù di giochi polisemici e inaspettati disvelamenti, contribuiscono in misura decisiva a tessere la trama del *Treno dei bambini*, intrattenendo peraltro un fitto dialogo con il differente sostrato linguistico che anima la sua duplice e antitetica ambientazione («noi siamo i bambini del Mezzogiorno e [...] il Settentrione ci aspetta per aiutarci, e questa è la solidarietà» 33), ⁷ che troverà una saldatura ‘nazionale’ nella seconda parte dell’opera («Siamo i bimbi del Mezzogiorno. La solidarietà e l’amore degli emiliani dimostra che non esistono Nord e Sud, esiste l’Italia» 197, con richiamo a distanza del passo precedente).

Alla toponomastica meridionale (*Mezzogiorno* 33, *Sud* 57, *Meridione* 81) si contrappone quella centro-settentrionale (*Settentrione* 16, *Centro Italia* 16, *Nord* 23, *Alta Italia* 41, *Nord Italia* 54), richiamata dalle indicazioni avverbiali antitetiche «laggiù» 74, «di giù» 124 di contro a «là sopra» 78, «qua sopra» 81, «di sopra» 134. ⁸ Ad esse si affianca la citazione di luoghi lontani paventati come minacciose destinazioni del viaggio dei bambini: l’*America* 11 («per faticare» 11) e soprattutto la *Russia* 10 («dove ci [ai piccoli] tagliano le mani e i piedi e non ci fanno tornare più» 10 e dove «ci metteranno nei forni» 11) e la *Siberia* 27 (ancora «a faticare, se prima non muoiono di freddo» 27). Tornando nella nostra Penisola, e scendendo al livello dei nomi delle città, alla menzione delle settentrionali *Bologna* 28, *Modena* 28, dove viene accolto Amerigo, e *Rimini* 28⁹ non corrisponde nessun toponimo cittadino meridionale. Questo silenzio è tuttavia ampiamente compensato sul piano odonomastico, che mentre per Modena si limita all’indicazione del *Comune* 122 e alla descrizione minima della «piazza grande, con il campanile alto

⁵ *Il treno dei bambini. Dossier analitico su un best seller italiano e internazionale. Un tentativo sommario di analisi comparata e filologica*, a c. di G. Rinaldi, <https://giorinaldi.files.wordpress.com/2022/01/il-treno-dei-bambini-dossier-rinaldi.pdf>.

⁶ Per questo motivo, riduco i rimandi bibliografici alle fonti primarie già citate, da cui si può peraltro recuperare agevolmente l’insieme di testi, contributi e documentari che tracciano ormai in modo ben distinto i contorni di questa importante e toccante pagina che ha segnato la storia italiana del dopoguerra.

⁷ Indico la pagina del romanzo dell’edizione sopra citata, con riferimento alla sola prima occorrenza della voce.

⁸ E si ricordi anche la menzione di uno dei carri da sfilata radunati in Piazza del Plebiscito a Napoli: «si chiama Nord-Sud, l’ha fatto costruire il Comitato per la salvezza dei bambini dagli operai dell’Ilva per celebrare il viaggio nostro dentro i treni» 156.

⁹ Ricorrono anche *Monaco* 173, soltanto annunciata dalla «voce dei megafoni» 173 dell’aeroporto, *Milano* 182, città di residenza del protagonista adulto, e *Pesaro* 195, luogo degli studi musicali compiuti dal protagonista.

alto» 122, appunto Piazza Grande, per la città di Napoli, e in particolare i suoi rioni più centrali, tratteggia a tinte vivide un fittissimo dedalo di vie, piazze, edifici e altri luoghi celebri: vicoli dei *Quartieri spagnoli* 5, *piazza Mercato* 5, *rione Sanità* 7, *teatro San Carlo* 12, *Rettifilo* 13, *via Medina* 18, *Ischia* 21, *Albergo dei Poveri* 23, *Piedigrotta* 25, *Pallonetto a Santa Lucia* 30, *Pizzofalcone* 33, *I binari di piazza Garibaldi* 37, *cappella del principe di Sangro* [Cappella Sansevero] 40, [via] *Foria* 54, *Mondragone* 59, *Mergellina* 67, *ponte della Sanità* 126, *Afragola* 144, *Masseria Pagliarone* 148, *collina del Vomero* 148, *via Roma* 150, *piazza Carità* (152), *via Mezzocannone* 155, *piazza San Domenico Maggiore* 155, *Toledo* 156, *piazza del Plebiscito* 156, *vico Figurella a Montecalvario* 163, *via Speranzella* 163, *vico Tre Re* 163, *chiesa di Santa Maria Francesca* 163, *via Toledo, quella che all'epoca si chiamava via Roma* 174, *Pignasecca* [mercato] 194, *Tribunale dei minori* 209, *piazza con il teatro* 226, *La stazione di piazza Garibaldi* 230.

Come detto, la duplice scenografia trova espressione nel ricorso quasi sistematico a costrutti, espressioni e termini di marca regionale se non propriamente dialettale, che meriterebbero senza dubbio uno specifico approfondimento; qui, trascogliendo tra i numerosissimi esempi, soltanto per assaporare la mutevole patina diatopica del romanzo, ricordo *vabbuo'* 17, *signò* 65, *'o nomme* 65, *so'* 65, *Scètati* 53, *'ncoppa* 53, *'nzogna* 67, *mellone* 5, *allucando* 18, *sentitemi a me* 30, *azzeccose* 46, *zellosa* 62, *caruso* 64, *Fino a mo* 97, *mo per mo* 108, *capelli a tuppo* 130, – *Statti bene, Amerì* 139, *Nun saccio* 145, *piccerillo* 147, *curtulillo* 153, *putipù* 154, *suricillo* 226 e, con incidenza inferiore per il Nord-Italia, *fiòl fasista* 44, *Am chièm Uliano* 96, *Làder* 87, – *Alòra? Cum vala!* 124, *Màma, ba', questi sono i miei amìg* 124, *mica sei un làder* 138. Emblematica della doppia partitura la contrapposizione tra il napoletano *Guagliò* 13 e l'emiliano-romagnolo *fiòl* 69, anche nel suo diminutivo *fiolèt* 76, con i quali viene apostrofato Amerigo. E ancora, la «scatola di latta dagli spigoli arrugginiti» 215 nella quale l'Amerigo bambino aveva raccolto i suoi umili «tesori» 215, rimasta nascosta per anni in un buco del pavimento, una volta ritrovata lascia riaffiorare in un Amerigo ormai uomo ricordi vivissimi colorati di un singolare *code mixing* italo-anglo-dialettale: «La trottola di legno con lo spago attorno e la punta di metallo... *Amerì, e fernèscla co' sto strúmmolo, a mammà!*» 216; «I tappi di birra americana che mi aveva regalato un soldato nero nero... *Wuozziurnèm, lidl boi? Wuozziurnèm?*» 216; «Un pezzo di pane secco che Tommasino e io ci eravamo fottuti a casa della Pachiochia... *Iesce fòra, mariuolo matricolato: pure il pane ti vai arrubbando, come i suricilli!*» 216.

Anche i nomi dei mestieri tracciano un profondo solco lessicale, oggetto di una sorta di riflessione metalinguistica da parte del protagonista:

Dico che pure qua nell'Alta Italia già mi sono fatto conoscere da tutti quanti, dal verdummaro,¹⁰ che però si chiama fruttivendolo, dal chianchiere,¹¹ che si dice macellaio; dallo zarellaro,¹² che per loro è il merciaio; che ci sono dei mestieri di giù che qua invece non esistono proprio, come l'acquafrescaio¹³ e il carnacottaro.¹⁴ Infatti quando ho chiesto a Derna dove vendevano 'o pere e 'o muss, che a me mi piace assai, lei non capiva. [...] E si è scoperto che per la trippa, tutto bene, ci sta pure qua. Piede e muso, invece, non se li mangiano i cristiani, li usano per le bestie. 109

Non casuale allora il fatto che la maturazione linguistica del protagonista trovi corrispondenza nella variabile denominazione del *solachianiello*¹⁵ 33, detto anche nel medesimo passo *scarparo*¹⁶ 33, italianizzato in chiusura in *ciabattino* 206.

Opposta anche la condizione di povertà e abbondanza che contraddistingue le tavole del Sud e del Nord, sintetizzata nella toccante scena del ritorno a casa di Amerigo: la madre «Mette a tavola un bicchiere di latte e il pane del giorno prima» 144, il cibo di tutti i giorni che ora però gli «pare una cosa arrangiata» 144, mentre il bambino apre la valigia e tira fuori «i vasetti con la marmellata, il formaggio morbido e quello stagionato, il prosciutto e la mortadella, il rustico con il salame nello strofinaccio a righe bianche e gialle, che ha ancora l'odore della cucina di Rosa [accoglie a Modena Amerigo insieme alla cugina Derna], la pasta fresca che ha fatto ieri mattina» 144-145, prodotti così ricchi che «manco ci entrano sopra al tavolo nostro» 145.

¹⁰ Attestato con il significato di 'erbivendolo' accanto a *verdùmma* 'erbe, ortaglie in genere' in ANTONIO ALTAMURA, *Dizionario dialettale napoletano*, Napoli, Fausto Fiorentino Editore 1968², è variante di *verdumaio*, per il quale cfr. il dettagliato contributo di Miriam Di Carlo per l'Accademia della Crusca (<https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/verduriere-o-verduraio-verduraio-o-verdumaio/1353>; maggio 2023).

¹¹ Come il verbo *chianchià* 'macellare le bestie', ha la base in *chianca*, deformazione del latino PLANCA 'asse, tavolo', sulla quale venivano esposti i pezzi di carne; cfr. ALTAMURA, *Dizionario...*, cit., s.vv. e la rubrica on-line «Antichi mestieri napoletani» (<https://www.vesuviolive.it/ultime-notizie/161975-chianchiere-perche-napoletano-si-dice-cosi/>; maggio 2023).

¹² O *zagarellaro*, da *zagarella* 'nastro, fettuccia', variante di *zaganella* «etim. incerta, forse der. di *zagana* con *-ella* femm., vd. *-ello*», ma per lo stesso *zagana* 'sottile treccia di lana o di seta usata per rifinire abiti femminili' «etim. incerta, forse connesso con *sagola* 'funicella di canapa' (GDU. *Grande Dizionario Italiano dell'Uso*, ideato e diretto da TULLIO DE MAURO, con la collaborazione di GIULIO C. LEPSCHY, EDOARDO SANGUINETI, Torino, UTET 2007, 1 vol. + CD-ROM, s.vv.).

¹³ O *acquaiuolo* 'venditore di acque sulfuree o di sciroppi, limonate, aranciate e bibite in bottiglia' (ALTAMURA, *Dizionario...*, cit., s.v.).

¹⁴ Indica il 'venditore di trippa, piedini, testina di vitello, ecc. già cotti' (ID., *Dizionario...*, cit., s.v. *carnacottaro*), da *carnacotta* 'trippa' (GDU, s.v. *carnacottaro*).

¹⁵ Voce composta da *sola* 'suola' e *chianella* 'pianella, pantafola', per la quale cfr. ALTAMURA, *Dizionario...*, cit., s.vv. e la succitata rubrica on-line «Antichi mestieri napoletani» (<https://www.vesuviolive.it/cultura-napoletana/204556-solachianiello-perche-si-chiama-cosi/>; maggio 2023).

¹⁶ Variante di *scarpaio*, derivato da *scarpa* (cfr. GDU, s.v.), nel significato originario di 'calzolaio' (cfr. ALTAMURA, *Dizionario...*, cit., s.v.).

Non mancano poi i riferimenti alla cultura gastronomica delle due aree della Penisola: per Napoli, *pizze* 8, *cicoli*¹⁷ e *ricotta* 8, *pizza fritta* 9, *casatiello*¹⁸ 14, *cicoli di maiale* 14, *genovese* 20, *tarallo 'nzogna*¹⁹ e *pepe* 67, *pasta con la genovese* 109, *pasta con le olive nere e i capperi* 161, *pasta e patate con la provola* 187, *limoncello* 198; per l'Emilia-Romagna, *torta al limone* 94, *mortadella* 95, *torta con la crema gialla* 102, *pizza rustica con il formaggio e il salame* 102, *tortellini* 113, *parmigiano* 118, *culatello* 133, *tortelli* 137, *il rustico con il salame e il formaggio* 136, *pasta fresca* 145, *pasta fresca con la farina e le uova* 160.

In questo quadro si inseriscono copiosi gli onomastici personali, fino a delineare una prospettiva a due punti di fuga: l'uno, la realtà meridionale e napoletana in particolare, l'altro, quella settentrionale ed emiliano-romagnola in particolare.²⁰ Ho tentato di riordinare il materiale, ricchissimo specie per i personaggi meridionali, in due *tabulae*, riportate nell'*Appendice*. Oggettivi limiti di spazio non mi consentono di approfondire in modo sistematico tutte le occorrenze che ho segnalato. Riprendo qui di seguito soltanto due casi per esemplificare una volta di più i due poli di ambientazione dell'opera: per l'onomastica napoletana, *la Zandragliona* 11, vicina di casa *signurína* 14, ovvero nubile,²¹ del protagonista, è conosciuta solo attraverso il suo soprannome, o meglio, il suo 'contrannome',²² alterato accrescitivo di «*zandràglia/zantra-* < fr. *les entrailles* ['interiora'] 'donne addette allo sgombero dei resti umani, dei quali era cosparsa il luogo delle esecuzioni o dei campi di battaglia.' // s., agg. f. 'femminaccia plebea, ciana, gridanciana, serva'»;²³ di contro, radicato nella tradizione 'rossa' emiliano-romagnola il nome di *Uliano* 96, compagno di classe di Amerigo nella scuola di Modena, un nome

¹⁷ Cfr. ID., *Dizionario...*, cit., s.v. *ciculo*: «(lat. volg. *isicium* 'salsiccia' con raccost. A *cicala/ciccia?*), s. m., 'ciuccio di maiale'».

¹⁸ La ben nota torta rustica napoletana.

¹⁹ Cfr. ALTAMURA, *Dizionario...*, cit., s.v. 'nzogna: «< lat. *axungia*, s. f., 'strutto, sugna'»; cfr. anche GDU s.v. *sugna*: «lat. *axūngiā(m)*, comp. di *axis* 'asse' e *ungēre*».

²⁰ Lo stesso Amerigo confessa di non riconoscersi nel patrimonio onomastico del Nord Italia: «- Non ci siamo nemmeno presentati: io sono Rosa, la cugina di Derna, lo spiritoso con i baffi è mio marito Alcide e questi sono i nostri ragazzi: Rivo, che ha dieci anni, Luzio, che deve farne sette, e Nario, che non ne ha ancora uno. I nomi dei figli io non li capisco e me li devo far ripetere tre volte. Da noi le persone si chiamano Giuseppe, Salvatore, Mimmo, Annunziata o Linuccia. Poi ci stanno i contrannomi: Zandragliona, Pachiochia, Capajanca, Naso 'e cane... Il nome vero non se lo ricorda più nessuno» 82.

²¹ Leggiamo infatti: «Anche la Zandragliona [come la Pachiochia] è signurína. Non se ne è saputo mai il motivo. Chi dice che non si è decisa tra quelli che l'avevano chiesta e poi alla fine è rimasta sola, perché in realtà è ricca assai e non vuole dividere con nessuno i denari suoi. Chi dice che aveva tenuto un fidanzato ma le è morto. Chi dice che aveva tenuto un fidanzato ma si scoprí poi che era già sposato» 14.

²² Cfr. il passo di p. 82 sopra riportato.

²³ ALTAMURA, *Dizionario...*, cit., s.v.

fortemente ideologico, come scrive Emidio De Felice nella sua opera *Nomi e cultura*: «Maggior risalto, anche quantitativo, hanno i nomi ripresi dal teorico del marxismo, rivoluzionario militante e quindi fondatore e capo del partito comunista e dello stato sovietico, Nikolaj Lenin, pseudonimo e nome di lotta di Vladimir Il'ič Ul'janov [...]: *Lenin* con *Lenino* e *Lenina*, *Uliano* o *Oliano* con *Uliana* e *Oliana*».²⁴

A comprovare il valore strutturante del dato onomastico, mi soffermo piuttosto su tre categorie: i giochi onomastici, il ruolo onomastico del protagonista e l'agnizione finale, anch'essa giocata sui nomi.

Di codificazione immediata i doppi sensi legati al cognome materno *Speranza*, trasmesso ad Amerigo in assenza di quello paterno:²⁵ «Mia mamma si chiama Antonietta *Speranza*. La signorina che ci aspettava si segna il nome su un foglio e dice: – A voi vi è rimasta solo *quella* –. Io allora penso: ecco qua, mo mia mamma gira i tacchi e ce ne torniamo a casa. Invece no» 7; «loro ci vogliono aiutare, ci vogliono dare la *speranza*. Ma che me ne faccio io della *speranza*? Io la *speranza* la tengo già nel cognome, perché faccio *Speranza* pure io, come mia mamma Antonietta» 11; «Qualche mese dopo ci arrivò la notizia che era nato un altro maschietto. L'avevi chiamato Agostino, come tuo padre. Di cognome faceva *Speranza*, tutti pieni di *speranza*, i figli tuoi» 195.

Altrettanto semplici i giochi di parole che coinvolgono *Liberio*, 'padre' modenese di Tommasino, l'amico del cuore di Amerigo, e *Benvenuti*, cognome della famiglia che insieme a Derna accoglie il protagonista, sul qualeavrò tuttavia modo di tornare: «Il signore con i baffi sale e pepe, che era arrivato insieme alla coppietta, si avvicina a Tommasino e allunga una mano verso di lui. – Io sono *Liberio*, piacere! – gli dice come se lo volesse sfottere. – Pure io so' *libero*... – risponde Tommasino. Tira fuori la mano e se la stringono. Il baffone non capisce e va avanti lo stesso» 65; «Derna suona il campanello, accanto c'è una targhetta. – Cosa c'è scritto? – chiedo. – *Benvenuti*, – risponde lei. – L'hanno scritto per noi? – Ma no, è il *cognome* di mio cognato, – e un po' le viene da ridere» 81.

Declinato in una struttura onomastica tripartita il riferimento politico generato dalla sequenza dei nomi dei figli della stessa famiglia Benvenuti:

²⁴ EMIDIO DE FELICE, *Nomi e cultura*, Venezia, Sarin-Marsilio 1987, p. 37. Analogamente, «A conferma della popolarità del culto leninista nel secondo dopoguerra rimangono anche le forme onomastiche riferibili al prenome dell'artefice della Rivoluzione d'ottobre. Fra il 1945 e il 1955 *Vladimiro* e le sue forme affini [...] sommano 55 registrazioni. *Oliano*, *Uliano*, *Oliana*, *Ilianov*, 14» (STEFANO PIVATO, *Il nome e la storia. Onomastica e religioni politiche nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino 1999, p. 311 n. 25).

²⁵ Mio il corsivo, qui e di seguito.

– Non ci siamo nemmeno presentati: io sono Rosa, la cugina di Derna, lo spiritoso con i baffi è mio marito Alcide e questi sono i nostri ragazzi: *Rivo*, che ha dieci anni, *Luzio*, che deve farne sette, e *Nario*, che non ne ha ancora uno.

I nomi dei figli io non li capisco e me li devo far ripetere tre volte. [...]

Dice il padre che quei nomi se li è inventati proprio lui e non ci stanno tra i santi del calendario, perché lui manco ci crede ai santi. Al calendario sí. A Dio no. Dice che cosí, quando li chiama tutti insieme, fanno la parola: *Rivo-Luzio-Nario*²⁶ A questo punto mi guarda e aspetta. Io capisco che va trovando qualche cosa da me. Poi scoppia a ridere da solo facendo tremare i baffi. [...] Allora, per fargli piacere, mi metto a ridere pure io, ma per finta, perché non ho capito la battuta. 82

Più profonda la duplice semantica di *babbo*, che dapprima tocca le corde linguistiche del raffronto tra gli usi espressivi centro-settentrionali e quelli meridionali, poi scava nel sentimento di Amerigo e nel suo incompiuto rapporto con una figura paterna. È Alcide, padre della famiglia Benvenuti, a sollecitare l'uso del termine da parte del protagonista, provocando una reazione di stupore anche nel secondogenito Luzio: «Lui [Alcide] si carezza i capelli rossicci e poi mi dà la mano: – Allora siamo intesi, ho trovato l'assistente. Però... la devi piantare di chiamarmi "don", che non sono mica parroco! Luzio ride strafottente. – Quello che volete voi! – dico. – Ma come vi devo chiamare? – Mi puoi chiamare *babbo*, – risponde lui secco secco. Luzio smette di ridere, e pure io» 84. Le difficoltà di Amerigo risiedono, si diceva, nell'uso linguistico, al quale tuttavia si affianca anche l'aspetto affettivo: «– Ciao, *babbo*, ci vediamo stasera –. Rivo accompagna Alcide alla porta e gli dà un bacio. [...] Io faccio ciao ciao con la mano e resto zitto. A chiamarlo *babbo* non ci riesco, mi pare uno sfottò. Ci stava, nel vicolo mio, un signore grasso e lungo, e ogni volta che io e Tommasino lo incrociavamo ci mettevamo dietro e gli gridavamo: *babbasòne*,²⁷ *babbasò*,²⁸ sei proprio un *babbà*!²⁹ Alcide non è un *babbasòne*, come faccio a chiamarlo *babbo*? E poi non è nemmeno mio

²⁶ Tale espediente trova riscontro con il caso, quasi paradigmatico per illustrare la categoria dei nomi ideologici, di «Giulio, colono di Sinalunga, che dopo aver chiamato la primogenita *Solidea* (1912) registra tre maschi come *Rivo* (1912), *Luzio* (1914), e *Nario* (1915)» (PIVATO, *Il nome e la storia...*, cit., p. 125).

²⁷ In napoletano, 'corpulento e sciocco' (ALTAMURA, *Dizionario...*, cit., s.v.).

²⁸ Esito apocopato della voce precedente, ancora nel significato di 'sciocco, stupido' legato alla base *babb-* di matrice onomatopeica infantile; su quest'ultima e sul suo doppio esito *babbeo/babbo* si veda l'esauritivo intervento di Franco Fanciullo per l'Accademia della Crusca (<https://accademiadellacrusca.it/consulenza/cosa-hanno-a-che-fare-i-babbi-con-i-babbei/2793>; maggio 2023).

²⁹ Vista la conformazione fisica del *signore grasso e lungo* così apostrofato, si tratta probabilmente di un riferimento al tipico dolce napoletano (con raddoppiamento della bilabiale interna), entrato anche in alcuni modi di dire con accezione generalmente positiva (si veda per esempio il detto *Aje voglia 'e mettere rumma: 'nu strunzo nun addiventa maje bbabbà* o in forma più sintetica *Cbi nasce strunz' nun po' addiventà babbà*).

padre» 85. Le insistenze dello stesso Alcide («– Quindi non siete arrabbiato con me? – Un pochino sí. Perché continui a darmi del voi e non hai ancora iniziato a chiamarmi *babbo*» 98; «– Lo vedi che devi chiamarmi *babbo*?» 100) trovano infine riscontro nella meraviglia che Amerigo prova al cospetto del violino che il nuovo ‘padre’ ha costruito per lui:

– Sei contento, fiòl?

Sono cosí contento che non riesco nemmeno a parlare. – Sì, *babbo*, – dico alla fine. Alcide allarga le braccia e mi stringe. Odora di dopobarba e un po’ anche di colla per il legno. È la prima volta che mi abbraccia un papà. 107

Da qui ci si sposta sul riconoscimento del ruolo paterno, negato a Capa ‘e fierro, l’amante della madre Antonietta, ed esplicitato invece nei confronti di Alcide, con una convinzione che, come vedremo, l’agnizione finale costringerà a rimettere in discussione:

Dicono che deve arrivare *Babbo Natale* a metterci i regali sotto. [...] A noi l’unico che ogni tanto ci portava qualche cosa era Capa ‘e fierro, che però non tiene la barba né bianca né nera e nemmeno i vestiti rossi. Capa ‘e fierro tiene i capelli marroni e gli occhi blu e comunque non lo chiamerei mai *Babbo*, nemmeno la notte di Natale. 109-110.

Aprè [la mamma Antonietta al ritorno a casa di Amerigo] la custodia e mi arriva nel naso l’odore del legno e delle colle della bottega di Alcide. – Lo ha fatto *il mio babbo di sopra*. Sulla fodera ci sta scritto il nome mio, vedi? 145

La chiusura di quest’ultimo passo ci permette di scivolare sul *nome mio*, ovvero sul nome del protagonista, chiave di volta dell’intera narrazione, attorno al quale si affastellano forme denominali numerose e diversificate: *Amerigo Speranza* 11, adottato *Benvenuti* 218, detto *Nobèl* «perché [sa] un sacco di cose» 12, ma anche *rosso* «*malupino*» 27 per il colore dei capelli, appellato dagli amici in forma apocopata *Amerí* 21 e apostrofato spregiativamente *Napoli* 103 da un compagno di classe di Modena, fregiato da adulto dei titoli onorifici *dottò* 188, *dottore* 220, *maestro* 220 e piú semplicemente *zio* (*Amerigo*) 197.

Partiamo dai soprannomi, in particolare da *Nobèl*, un appellativo guadagnato sul campo, o meglio tra le strade di Napoli («Io pure sono ignorante, anche se dentro al vicolo mi chiamano *Nobèl*» 12), che sembra perdere la sua ragion d’essere quando Amerigo giunge nel Nord Italia, ormai sradicato dal suo contesto identitario di origine:

Mariuccia alza e abbassa la mano chiusa a coppino: «Ma che ci siamo venuti a fare fino a qua sopra?» Io sollevo le spalle e tiro le mani in fuori: «E io che ne so?» Allora Tommasino alza le sopracciglia e gira il palmo verso di me: «Ma non eri *Nobèl*, tu?» Sì, sí, ero *Nobèl* nel vicolo nostro, ma qua sopra non sono piú nessuno, vorrei dire, ma non ci stanno gesti e quindi tiro su l'aria con il naso e la butto fuori dalla bocca, come Capa 'e fierro con la sigaretta. 63

Quando Mariuccia e Tommasino morivano di paura, io facevo il grosso, parlavo, scherzavo. Ero ancora *Nobèl*. [...] io mo mi sento come un dente caduto. Al posto mio, dove stavo prima, è rimasto un buco vuoto e il dente nuovo ancora non si vede. 67

Non a caso, la capacità di ambientarsi nella nuova città sarà certificata dal ritorno del medesimo soprannome:³⁰ «Le [a una cliente che ha trattato Amerigo con pietosa condiscendenza] restituisco la monetina, la signora non dice piú nulla e se ne va. E io finalmente mi sento di nuovo *Nobèl*, come dentro al vicolo mio» 101.

L'altro soprannome già presente nella realtà meridionale, *rosso malupino*,³¹ di per sé carico della tradizionale valenza negativa,³² viene accettato dal protagonista quando lo collega, pur impropriamente (frintendimento tra il colore rosso e la sua valenza politica), al padre mai conosciuto:

Disse la Pachiochia che lei era mo-nar-chi-ca. E che i comunisti avevano mandato tutto sotto sopra e mo non si capiva piú niente. Secondo lei, pure mio padre doveva essere un rosso malvivente e per questo se ne era dovuto fuggire, altro che America! Io pensai che poteva essere, perché infatti io anche sono rosso di capelli, invece mia mamma Antonietta è scura. Quindi il rosso doveva essere mio padre. E da quel momento ogni volta che per sbottermi mi chiamavano *rosso «malupino»* non mi sono piú preso collera. 27

Il terzo e ultimo soprannome viene invece affibbiato ad Amerigo nel nuovo contesto settentrionale, con tono inequivocabilmente sprezzante:³³ «Era

³⁰ Soprannome che tornerà anche sulla bocca della madre al rientro a casa, in tono canzonatorio: «– Tu già prima eri *Nobèl*. Mo là sopra ti hanno fatto pure maestro di musica, – e indica il violino» 145.

³¹ L'aggettivo *malupino*, composto da *malu* 'male' e *pinu*, deformazione di *pilu* 'pelo', corrisponde dunque al verghiano (*Rosso*) *malpelo*.

³² In termini auto-dispregiativi è usato dallo stesso Amerigo nel constatare che lui, Tommasino e Mariuccia non vengono 'scelti' dalle famiglie settentrionali: «Le altre creature se ne vanno con i loro nuovi genitori e invece noi stiamo ancora qua. Non piacciono a nessuno: il nero carbone [Tommasino], il *rosso malupino* e la femminuccia zellòsa [Mariuccia]» 62. L'aggettivo *zelloso* deriva da *zèlla* 'tigna' e per estensione 'testa' (cfr. ALTAMURA, *Dizionario...*, cit., s.vv. *zèlluso/-òsa* e *zèlla*) ed è entrato nell'italiano con l'accezione di 'sporco, sudicio' anche sulla scorta del modello pasoliniano di *Ragazzi di vita* (GDU, s.v.).

³³ Cfr. DE MAURO, *Le parole per ferire*, «Internazionale», 27 settembre 2016 (<https://www.in->

successo i primi giorni. Benito Vandelli, un altro dell'ultima fila, mi chiamava *Napoli* e quando io mi avvicinavo si tappava il naso come per la puzza di pesce marcio» 103.

Ma al di là dei soprannomi, più volte Amerigo troverà la conferma della propria identità nel già citato cognome materno *Speranza*, al quale sembra quasi aggrapparsi per colmare il vuoto della linea di discendenza paterna (o supposta tale):³⁴ «Io la speranza la tengo già nel cognome, perché faccio *Speranza* pure io, come mia mamma Antonietta. Di nome invece faccio *Amerigo*. Il nome me l'ha dato mio padre» 11; «Una signorina si avvicina e mi chiede come mi chiamo. Io rispondo *Amerigo Speranza*, come mia mamma Antonietta» 32; «Le signorine ci controllano i numeri sui cappotti e leggono il nostro nome da un elenco. *Amerigo Speranza*, dice una delle signorine quando tocca a me. Io salgo tre scalini di ferro e mi ritrovo sul treno» 39; «Quando arriva il turno mio, mi chiede come mi chiamo. – *Amerigo Speranza*. – Di anni? – Sette finiti. – Paternità e maternità? – *Speranza Antonietta*» 45;³⁵ «– Io sono *Speranza*, – la richiamo. Lei si gira, cerca il mio numero nel suo registro e ci scrive qualcosa a fianco. – E la spilletta? – chiedo mentre si allontana. – Le ho finite, ma ora verrà un'altra compagna, non ti preoccupare» 61; «– Mi chiamo Derna, – dice. – *Amerigo Speranza*, – faccio io, e allungo la mano come ho visto fare a Tommasino con il baffone sale e pepe. Lei la stringe, ma poco» 69.

Non a caso allora questo 'sigillo' onomastico viene apposto anche dentro la custodia del violino donato da Alcide ad Amerigo: «Alcide lo [il figlio Rivo] sgrida: – Non è un giocattolo, bisogna trattarlo con cura. Tienilo sempre con te, Amerigo, è il tuo violino. Dentro la custodia, infatti, ci sta una fettuccia con sopra scritto il mio nome: *Amerigo Speranza*. Resto con tanto d'occhi, non ho mai visto una cosa solo mia» 106; «Prendo il violino dalla cappelliera, apro la custodia, passo le dita sulle corde e leggo il mio nome sulla fodera: *Amerigo Speranza*» 140.³⁶ E quando la madre di Amerigo vorrà

ternazionale.it/opinione/tullio-de-mauro/2016/09/27/razzismo-parole-ferire; maggio 2023): «Un secondo gruppo è dato da sostantivi o aggettivi tratti da nomi di regioni o città italiane e impiegati in modo spregiativo: *bassitalia* 'meridionale', *burino* 'rozzo, maleducato', *gabibbo* lig. 'meridionale', *genovese* 'avaro', *marocco* 'africano', *maumau* 'meridionale', *napoli* 'napoletano, meridionale immigrato nel settentrione', *polentone*, *terrone*».

³⁴ Anche nella nuova realtà scolastica modenese il bambino è conosciuto con il cognome materno: «– Maestro, lo chieda a *Speranza*. – *Speranza* è nuovo, – fa lui, – è appena arrivato, facciamolo ambientare. [...] – *Speranza*, tu lo sai quanto fa due per sette? [...] – Bravo, *Speranza*, avevi già studiato la tabellina del due, quando eri nella tua città?» 95.

³⁵ Passo particolarmente significativo in virtù della struttura chiasmica *Amerigo Speranza - Speranza Antonietta* (nome + cognome - cognome + nome), che vede in *Speranza* l'elemento di congiunzione figlio-madre.

³⁶ Si veda anche il passo di p. 145 già citato in riferimento al *babbo di sopra*.

“riappropriarsi” del figlio tornato a Napoli, ritirerà proprio il violino con il suo (della madre) cognome sulla fodera, mentre Amerigo, all’apice di una crisi identitaria, ripenserà allo stesso violino con il suo (di Amerigo) nome nella custodia, in due passi corrispondenti e contrapposti:

– Questo mo non ti serve, – dice [la madre Antonietta]. Il violino, la custodia e *il mio nome* sulla fodera spariscono sotto al letto. 146

Vorrei dire tutte queste cose, ma l’unica che mi viene in mente è il violino mio, con *il mio nome* nella custodia, che non avrò mai piú. 162

Poco oltre, quando Amerigo decide di abbandonare nuovamente Napoli per rientrare a Modena, lo strappo esistenziale torna a coagularsi attorno al rimpianto per il violino e per la custodia con il suo (di Amerigo) nome, nella convinzione di averli ormai persi per sempre:³⁷ «Le lettere di Derna non le riavrò mai piú, la custodia con *il mio nome* dentro non la riavrò mai piú, il mio violino non lo riavrò mai piú» 167. Convinzione errata, perché la madre Antonietta sarebbe riuscita a ritrovare il violino con la sua custodia e con il suo conseguente carico onomastico e identitario: «Cucita sulla fodera c’è ancora la fettuccia, è scolorita ma si legge *il mio nome*: ‘Amerigo Speranza’». – Hai visto? Anche tu sei *Speranza* [Carmine, figlio di Agostino, il fratello minore di Amerigo, si rivolge allo zio]» 227.

Oltre che nel violino, la coscienza onomastica del protagonista si riscopre anche in un altro elemento esterno, in questo caso animato, il vitellino nato nella stalla di Alcide e Rosa durante il primo soggiorno modenese:

– Dobbiamo scegliere il nome, – dice lui [Rivo] – Tu [Amerigo] come lo vorresti chiamare? Io penso *Luigi*, come mio fratello con l’asma bronchiale, ma non riesco a dirlo perché Luzio si gira e grida: – Tocca a me, *il nome del vitello lo scelgo io*, stavolta. Uno a testa. Questo è il mio vitello. 94

– È vero, – interviene Rosa, – è il turno di Luzio [...]. Luzio guarda il vitello, poi me, poi ancora il vitello. – Ho deciso: *lo voglio chiamare Amerigo*, – dice ed esce dalla stalla. Io ci resto di sasso e per un momento niente mi sembra vero. Intanto il vitello ha finito di succhiare, si è accucciato sotto la mamma e si è addormentato. Ha le gambe sottili come rametti, il pelo cortissimo, ed è così magro che quando respira gli si contano le costole. *E si chiama come me*. 120

³⁷ Significativo il fatto che in questa sequenza particolarmente drammatica Amerigo arrivi a negare l’esistenza della madre per guadagnare un passaggio sul treno che porta al Nord: «Allora mi siedo di nuovo e provo a inventare una bugia. Ripenso alla mensa degli orfanelli nella chiesa della Santa e dico, tutto d’un fiato: – Mía mamma è morta» 167.

L'orgoglio per questo inatteso atto di *nominatio*, che risuona evidentemente come prova di accettazione di Amerigo da parte della nuova famiglia, soprattutto perché compiuto da Luzio, il 'fratello' apparentemente più scontroso, farà sentire la sua eco anche al momento del ritorno: «Intanto *il vitello mio, Amerigo*, sarà cresciuto, sarà diventato un giovane toro» 139-140; «– Quando è nato *il vitello l'hanno chiamato come me*, – racconto per fare il grosso. – Eggià, – dice lei [la madre Antonietta], – non ne bastava una di bestia, mo ce ne stanno due che portano *lo stesso nome*, – e mi dà una scoppola dietro la testa, ma piano. Da sotto cerco di capire se sorride. Mi pare di sí» 144. Eco che sembra spegnersi soltanto in un accesso d'ira di Amerigo, che si costringe a dimenticare la famiglia di Modena, compreso l'omonimo vitellino, il quale dovrà allora cambiare nome: «Forse è meglio così, meglio che di me si scordano proprio, e io di loro, e *al vitellino Amerigo gli cambiano nome*» 160.

Ma c'è un altro e più saldo tratto onomastico a comprovare il pieno inserimento di Amerigo nella famiglia di Alcide e Rosa, ovvero l'acquisizione del cognome *Benvenuti* in progressiva sostituzione di *Speranza*, dapprima soltanto in occasione di un equivoco indotto da un tratto fisico condiviso con Aldice («Buongiorno, *signor Benvenuti*, oggi c'è *il suo figliolo* che l'aiuta? Le somiglia tanto. Io e Alcide ci guardiamo un poco imbarazzati perché è vero che siamo rossi di capelli tutti e due» 100); poi attraverso la dichiarazione di fratellanza espressa da Luzio («Il maestro Ferrari dice di rimetterci ai posti e, dato che pure Benito si è preso gli orecchioni, tutti vogliono sedersi al banco accanto al mio, che è rimasto libero. – *Ci sto io*, – dice Luzio, – *sono il fratello*, – e si viene a sistemare all'ultima fila» 121); ancora attraverso una seconda e allargata testimonianza di fratellanza, questa volta compiuta dal più grande Rivo («Rivo e Luzio mi aspettavano dietro la stalla per incidere i nostri nomi davanti al rifugio di legno. Ognuno ha scritto il suo. Poi Rivo ha preso il temperino e ha aggiunto sotto, in maiuscolo: *BENVENUTI*. “Questa è casa nostra”, ha detto. Mi è sembrato strano vedere *il mio nome insieme al loro cognome*, ma sono stato felice» 137); e infine con la promessa di estendere questa testimonianza al piccolo Nario («andremo tutti insieme al rifugio a scrivere il suo [di Nario] nome vicino ai nostri» 140).

Questo percorso affettivo si tradurrà in una registrazione ufficiale della nuova identità di Amerigo: «– Tanti auguri! – mi sorride mentre gli consegno il documento per la registrazione. – Gliela faccio riportare subito in camera, *signor Benvenuti*, – aggiunge stringendo *la mia carta d'identità*» 183; ma neppure il passaggio anagrafico è in grado di cancellare i dubbi, le recriminazioni e la sensazione di sradicamento che continuano a segnare la vita del protagonista, il quale, di fronte alla casa della madre ormai morta, avverte la «Paura dello sporco, della povertà, del bisogno; paura di essere

un impostore, uno che ha vissuto una vita che non era la sua, che si è preso un *cognome* [Benvenuti] che non gli apparteneva» 177, giungendo a negare il proprio passato prima con Maddalena, non riconosciuta, poi con il piccolo Carmine:

La donna anziana con i capelli corti [Maddalena] mi viene incontro con le braccia aperte. Dietro di lei il chierichetto bruno, senza tonaca e turibolo. – Vieni, Carmine, non ti vergognare, – dice al bambino, – questo signore si chiama come te, *Speranza* –. Io non capisco ma cerco di tagliar corto, voglio andare via in fretta. – Si sbaglia, signora, io faccio *Benvenuti*, – e mi avvio a passi veloci verso la strada. Lei mi chiama per *nome* e mi poggia entrambe le mani sulle spalle. 192

– Ma ha detto Maddalena che ti chiami *Speranza* come me. – Mi chiamo *Benvenuti*, sono stato adottato. – E adesso mi adottano pure a me? 218

Fino all'amara constatazione che sintetizza il senso (o meglio la privazione di senso) della sua vita, spezzata anche sul piano onomastico: «– Prima della partenza tutto era possibile, anche spacciare topi per criceti. Al ritorno, invece, non ci avrei creduto nemmeno io, si era spezzata la magia. Non c'era più nulla qui, solo mia madre; là, tutto il resto. Ho preferito il resto e sono diventato quello che sono: il *maestro Benvenuti*» 220-221.

Questo stesso percorso prevede tuttavia una nuova e decisiva tappa, quella della riappropriazione dell'identità perduta: *Amerigo Benvenuti* tornerà ad essere *Amerigo Speranza*, riabbracciando l'essenza più intima della propria persona. Una identità doppia («– *Ma sono rimasto anche quell'altro, quello che porta lo stesso cognome di Carmine* [ovvero *Speranza*]» 220-221); una vita potenziale non vissuta («Sul legno scuro della porta c'è la targhetta in ottone. Leggo scritto: «*A. Speranza*». Potrei essere io, potrebbe essere casa mia, la mia vita. Invece è l'appartamento di Agostino [fratello minore di Amerigo], la vita sua» 223) e soltanto immaginata («Resto lì davanti senza bussare e mi immagino *quell'altro Amerigo*, quello rimasto nella città dove era nato, in tutti questi anni. [...] Sarebbe andato a bottega dal padre ciabattino di Mariuccia, come avevi pensato tu. Poi, crescendo, avrebbe aperto un negozietto di scarpe. [...] Avrebbe esportato le scarpe anche all'estero. In America. E ci avrebbe portato pure te, in America» 223); un'identità ritrovata nella fodera di un violino (il citato passo «Cucita sulla fodera c'è ancora la fettuccia, è scolorita ma si legge *il mio nome: "Amerigo Speranza"*. – Hai visto? Anche tu sei *Speranza*» 227) e infine, quasi in chiusura del romanzo, pienamente accettata:

- Sono un violinista.
- È venuto per un concerto?

– No, sono tornato per salutare *la mia famiglia*. Vivo altrove, ma *questa è la mia città*, – le rispondo, e mi sorprendo di quanto *la verità* sia facile.

– Mi tende la mano e si presenta. Gliela stringo, le sorrido anche io: – Piacere, *Amerigo*, – dico. Poi aggiungo: – *Speranza*.

[...] All'improvviso mi sento molto stanco, come un bambino soddisfatto. 232

L'appagamento del protagonista è passato in realtà attraverso un secondo e non meno decisivo cammino onomastico, quello relativo al nome proprio *Amerigo*, al centro di un processo di disvelamento concluso dalla sorprendente agnizione finale. Si parte da una falsa pista etimologica, che condurrebbe a un padre partito in cerca di fortuna per l'America:

Di nome invece faccio *Amerigo*. Il nome me l'ha dato mio padre. Io non l'ho mai conosciuto e, ogni volta che chiedo, mia mamma alza gli occhi al cielo come quando viene a piovere e lei non ha fatto in tempo a entrare i panni stesi. Dice che è proprio un grand'uomo. È partito per l'*America* per fare fortuna. Tornerà?, ho chiesto. Prima o poi, ha risposto. *Non mi ha lasciato niente, solo il nome*. Sempre qualcosa è. 11

In più di un'occasione il piccolo Amerigo si affida a questa suggestione,³⁸ sovente anche con orgoglio: «Intanto guardo le scarpe e conto i punti sulle dita e quando farò dieci volte dieci succederà la cosa bella: mio padre ritornerà ricco dall'*America* e Capa 'e fierro lo chiuderò fuori, io a lui» 12; «Il treno non si vedeva ancora e tutti erano curiosi. Io, per darmi le arie, ho detto che anche mio padre l'aveva preso quando è andato in *America*» 38; «Penso a mio padre, che se ne è andato all'*America*, penso a mio fratello maggiore Luigi, che se ne è andato con l'asma bronchiale e mi ha lasciato partire solo a me» 47; «Fino a che stavo dentro al treno, insieme a tutte le creature, chi rideva, chi piangeva, chi correva, mi sentivo forte come mio padre *americano*» 67. E a tale suggestione Amerigo cerca di conferire tratti reali, conservando tra i 'tesori' custoditi nella scatola di latta «Un ritaglio di giornale quasi del tutto sbiadito, con la foto di uno sconosciuto, un uomo alto e riccio di capelli, io me li immaginavo rossi, e sotto la scritta a lettere grandi: "Gigginò 'o 'mericano", Gigino l'*Americano*. Me l'ero conservata per potermi immaginare un padre» 216. In effetti, l'anelito a una figura paterna pervade tutte le pagine del romanzo e la vita del suo protagonista, in un continuo alternarsi di rivendicazioni e momenti di smarrimento,³⁹ fino a

³⁸ Peraltro coltivata anche dalla madre Antonietta per difendere agli occhi maliziosi della Pachiochia la propria onorabilità: «Mio marito se ne è dovuto *andare fuori per trovare la fortuna*, e quando tornerà... Voi sapete bene tutta la storia. Non vi devo spiegare proprio niente.» 28.

³⁹ «Io sono figlio unico, dato che con mio fratello maggiore Luigi non abbiamo fatto in tempo a conoscerci. Non abbiamo fatto in tempo neppure con mio *padre*, sono nato in ritardo con tutti. Me-

una dolorosa presa di coscienza: «– E lo dici a me, Maddalena, che sono stato messo sopra un treno a sette anni? Da un lato c’era mia madre e dall’altro tutto quello che desideravo: una famiglia, una casa, una cameretta solo per me, cibo caldo, il violino. *Un uomo disposto a darmi il suo cognome* [Alcide Benvenuti]» 201.

Ma al di là del nuovo ‘padre’ trovato a Modena, chi era il vero padre, cioè il padre naturale di Amerigo? I primi indizi arrivano da un altro dato onomastico: il protagonista confessa di non saper dire «come fa di nome e cognome *Capa ’e fierro*», l’amante della madre Antonietta noto appunto soltanto attraverso il ‘contranome’ *Capa ’e fierro*,⁴⁰ che mai avrebbe chiamato «*Babbo*, nemmeno la notte di Natale» 110. Altri indizi giungono dalla particolare modalità di fumare dello stesso Capa ’e fierro, ricordata in apertura e in chiusura dell’opera: «Lui si è accovacciato davanti a me, ha fatto un tiro dalla sigaretta e, quando ha cacciato fuori l’aria, *dalla bocca sono usciti tanti piccoli cerchi di fumo*» 13; «L’uomo [un anziano che Amerigo adulto incontra nel basso della Zandragliona e che inizialmente non riconosce] aspira una boccata e gira gli occhi al cielo. – È finita da, saranno un quattro anni –. Conta sulle dita e *soffia fuori il fumo producendo tanti piccoli anelli* che svaniscono pian piano» 213. Un gesto di cui significativamente si è appropriato anche Amerigo, ormai giunto al Nord e disperso insieme a Mariuccia e Tommasino nell’attesa di una nuova famiglia: «non ci stanno gesti e quindi tiro su l’aria con il naso e la butto fuori dalla bocca, *come Capa ’e fierro con la sigaretta*» 63.

Come spesso accade, però, è lo sguardo a tradire l’identità di una persona.

Sappiamo che «Capa ’e fierro tiene i capelli marroni e *gli occhi blu*» 110.

Nel volto di un vecchio che partecipa al funerale di Antonietta lampeggiano le «iridi, di un blu intenso»:

glio, però, così mio *padre* non si deve vergognare a portarmi sopra al treno» 23; «– Donna Pachiò, io un *padre* ce l’ho, da qualche parte. Ma voi un figlio lo tenete?» 29; «– E tuo *padre*, come si chiama, che lavoro fa? – Non lo so, – rispondo imbarazzato. – Non sai che lavoro fa tuo *padre*? – domanda lei. – Non lo so se il *padre* lo tengo o no. Alcuni dicono di sí, altri di no. Mia mamma Antonietta dice che è partito, la Pachiocchia che è scappato... – Scriviamo disperso, allora? – Si può lasciare bianco, così quando torna lo aggiungiamo? – chiedo io. La signorina non risponde, alza la penna e passa al rigo sotto. – Il prossimo, – dice» 45-46; «Io non lo so mio *padre* che mestiere fa, ma decido che voglio fare anche io la musica, da grande» 99; «A mia mamma Antonietta che si muore di fame è arrivato mio fratello Luigi e poi pure io, e nessun *padre*» 163; «Mi ha scambiato per uno della mensa degli orfanelli. E io stasera mi sento uguale a loro, senza *padre* e senza madre, perciò mangio la minestra, il pane, i pomodori e la mela» 164; «Io ricordai il ritratto del bambino che tenevi sul comodino, quello del fratello che non avevo mai conosciuto. Neanche mio *padre* avevo mai conosciuto, e i tuoi genitori» 184; «E poi il bambino [Carmine] un *padre* ce l’ha. Io me lo sono dovuto andare a cercare» 200.

⁴⁰ Letteralmente ‘testa di ferro’, ovvero ‘testa dura’.

Da solo, in un banco in seconda fila, c'è un vecchio con una zazzera grigiastra che gli si infila nel colletto della camicia, grigio pure quello. Sbatte gli occhi in maniera compulsiva, all'inizio pensavo che mi stesse facendo l'occholino. Il suo ammiccare intermittente mi costringe a fissarlo per alcuni secondi. Nelle *iridi, di un blu intenso*, ha conservato un poco di gioventú, ma pare stanco, come tutti gli altri qua dentro. 189-190

Amerigo, ormai uomo, vede riflessi nello specchio i propri occhi di bambino, di quello stesso «blu intenso», forse ereditati dal misterioso padre:

Torno in bagno e guardo nello specchio il mio riflesso come se lo vedessi per la prima volta. Gli *occhi* sono gli stessi, non sono cambiati: *di un blu intenso*, venuti da chissà dove. Forse da quel padre misterioso, appassionato dell'America, che mi ha lasciato solo il nome e se ne è scappato. 208

Quella sera, Amerigo torna a percorrere i vicoli dove è cresciuto e nel basso della Zandragliona si imbatte in un uomo anziano, nel quale riconosce il vecchio del funerale, sempre grazie agli «occhi di un blu intenso»:

L'uomo esce dal buco trascinando i piedi con la sigaretta in mano, ha sopracciglia folte e arruffate e gli *occhi di un blu intenso*. Mi guarda e sbatte le palpebre piú volte. Ritorno indietro e mi fermo davanti a lui: è il vecchio della chiesa. 212

Ormai l'associazione è immediata, e con essa lo svelamento:

E finalmente capisco. – Voi siete Capa 'e fierro, – gli dico. Non risponde, ma si sposta su un lato della porta. – Trasíte... – Per qualche secondo *i suoi occhi* resistono all'impulso di chiudersi e riaprirsi e riconosco *il suo sguardo* di un tempo, *dello stesso blu*. 213

Mi tornano davanti agli occhi i pacchi di roba nascosta sotto al letto, le pezze che ti [alla madre Antonietta] portavo tutti i giorni e che venivano pulite, sistemate e vendute sul banco di Capa 'e fierro. Tu e lui che vi chiudevate in casa a faticare⁴¹ e mi mandavate fuori. 214

Mi avvicino alla porta e sopra la cassetta delle lettere noto un'etichetta bianca con su scritto a penna: *Luigi Amerio*. Nella nostra città ognuno si porta appresso il soprannome per tutta la vita e pure dopo la morte, sui manifesti funebri, altrimenti la gente non lo riconosce piú. *Io il nome di Capa 'e fierro non l'avevo mai saputo. Luigi Amerio.*⁴² 217

⁴¹ Allude evidentemente al rapporto sessuale.

⁴² Richiamo alla considerazione sui 'contrannomi' espressa a p. 82.

Capa 'e fierro dentro il *nome* e il *cognome* porta quelli dei tuoi *primi due figli*: *Luigi e Amerigo*. O forse siamo noi che ci siamo portati lui, e non lo sapevamo. 217

Amerigo ha infine compreso l'identità di suo padre e la vera ragione del proprio nome, in un inscindibile processo di agnizione onomastica e personale che, dicevo in apertura, segna in profondità l'intero romanzo.

Appendice

Nell'elencare i personaggi si segue l'ordine di comparizione di almeno uno degli elementi denominativi.

MEZZOGIORNO

TITOLO	NOME	COGNOME	Variante	SOPRANNO	RUOLO ⁴³ / RIFERIMENTI
<i>giudice</i> 209	<i>Tommaso</i> 61	<i>Saporito</i> 61	<i>Tommasino</i> 5, <i>Tommasi</i> 21	<i>il nero carbone</i> 62	amico di A.
				<i>Capajanca</i> 5	fruttivendolo
<i>donna</i> 29	<i>Antonietta</i> 6	<i>Speranza</i> 7	<i>Antonìe</i> 29		madre di A.
	<i>Luigi</i> 217	<i>Amerio</i> 217		<i>Capa ' fierro</i> 6	amante della madre di A.
<i>compagna</i> 34, <i>Signuri</i> 52	<i>Maddalena</i> 7	<i>Criscuolo</i> 7			comunista, fa parte degli ideatori e organizzatori dell'iniziativa
<i>padre</i> 10	<i>Gennaro</i> 10				prete di Napoli
	<i>Luigi</i> 11		<i>Luigino</i> 11		fratello di Amerigo
<i>singurina</i> 14				<i>La Zandragliona</i> 11	vicina di casa di A.
<i>signor</i> 183, <i>dottò</i> 188, <i>zio</i> 197, <i>dottore</i> 220, <i>maestro</i> 220	<i>Amerigo</i> 11	<i>Speranza</i> 11 <i>Benvenuti</i> 183	<i>Ameri</i> 21	<i>Nobèl</i> 12, <i>rosso</i> « <i>malupino</i> » 27, <i>Napoli</i> 103 (da compagno di classe del Nord), <i>i due set- tentrionali</i> 152 (con Tommaso)	protagonista
<i>donna</i> 14	<i>Armida</i> 14				madre di T
<i>donna</i> 29			<i>Pachìo</i> 29	<i>La Pachiochia</i> 14	la capa del vico- lo nostro» 14
<i>don</i> 24	<i>Gioacchino</i> 24	<i>Saporito</i> 24			padre di T.

⁴³ Utilizzo «A.» per indicare «Amerigo», il protagonista dell'opera, e «T.» per «Tommaso», suo più intimo amico.

	<i>Filumena</i> 25		<i>Filomena</i> 143		nonna di A.
	<i>Carolina</i> 30				amica di A.
	<i>Maria</i> 61	<i>Annichiarico</i> 61	<i>Mariuccia</i> 33, <i>Mariù</i> 53	<i>la femminuccia zellòsa</i> 62	amica di A.
<i>compagno</i> 34	<i>Maurizio</i> 34				comunista
	<i>Gaetano</i> 44	<i>Macchiaroli</i> 44		<i>Turzo 'e pennello</i> 44	«uno secco e lungo, con le lenti» 44
	<i>Pasquale,</i> <i>Giuseppe,</i> <i>Antonio</i> 45				tentativi di indovinare il nome del «biondo senza denti» 45, che tace per paura
<i>don</i> 53			<i>Mimi</i> 53		venditore di ricotta
	<i>Ciccio-formaggio</i> 90			<i>magnapane a tradimento</i> 90	gatto del vicolo
	<i>Rossana</i> 112				«figlia di un compagno importante» 112
		<i>Manzi</i> 112			possibile nuova famiglia di Rossana
<i>signorina</i> 112		<i>Adinolfi</i> 112			governante del parroco di Modena
	<i>Teresa</i> 148		<i>Teresinella</i> 148		nipote della Zandragliona
				<i>Trombetta</i> 152	scemo di guerra
	<i>Agostino</i> 174	<i>Speranza</i> 195	<i>A. Speranza</i> 223		fratello minore di A., stesso nome del nonno paterno
	<i>Carmine</i> 192	<i>Speranza</i> 192	<i>Carminiè</i> 185		figlio di Agostino, nipote di A.
<i>don</i> 197	<i>Salvatore</i> 197				parroco di Napoli
	<i>Guido</i> 199				comunista
	<i>Rosaria</i> 224				cognata di A., madre di Carmine

SETTENTRIONE

TITOLO	NOME	COGNOME	VARIANTE	SOPRANNO- ME	RUOLO/ RIFERIMENTI
	<i>Libero</i> 65				nuovo "padre" di T.
	<i>Gina</i> 65 (<i>la G.</i>)				nuova "madre" di T.
	<i>Derna</i> 69				nuova "madre" di A.
	<i>Rosa</i> 74 (<i>la R.</i> 100)				Cugina di Derna, moglie di Alcide
<i>don</i> 83, <i>babbo</i> 85, <i>signor</i> 100	<i>Alcide</i> 82	<i>Benvenuti</i> 81			Cognato di Derna, marito di Rosa
	<i>Rivo</i> 82				Primo figlio di Alcide e Rosa
	<i>Luzio</i> 82	<i>Benvenuti</i> 95			Secondo figlio di Alcide e Rosa
	<i>Nario</i> 82				Terzo figlio di Alcide e Rosa
	<i>Luigi</i> 94 > <i>Amerigo</i> 120				supposto ed effettivo nome del vitello
<i>signor</i> 94	<i>Ferrari</i> 94				maestro ele- mentare di A.
	<i>Uliano</i> 96				compagno di classe di A.
<i>signora</i> 100		<i>Rinaldi</i> 100			cliente di Alcide
	<i>Benito Vandelli</i> 103				«- Stai zitto tu, che hai il nome da fasista! -> 104, compagno di classe di A.
<i>maestro</i> 106		<i>Serafini</i> 106			maestro di musica di A.
		<i>Manzi</i> 112			possibile nuova famiglia di Rossana
<i>signorina</i> 112		<i>Adinolfi</i> 112			governante del parroco di Modena

<i>sindaco</i> 119	<i>Alfeo</i> 113	<i>Corassori</i> 119			sindaco di Modena
<i>direttore</i> 116				<i>Lenin</i> 116	direttore della scuola di A.
			<i>Ginetta</i> 116		alunna della scuola di A.

Per completezza, si riportano anche gli altri nomi propri riscontrabili nel romanzo:

TITOLO	NOME	COGNOME	VARIANTE	SOPRANNOOME
<i>re</i> 26	<i>Umberto</i> 26			<i>re baffino</i> 131
<i>San</i> 27	<i>Gennaro</i> 27			
<i>sant'</i> 32	<i>Antonio</i> 32			
<i>compagno</i> 88	<i>Lenin</i> 88		<i>Lenin</i> 117	
	<i>Idrolitina</i> 67			
	<i>Stabat Mater</i> 191	<i>Pergolesi</i> 191		
		<i>Gorbačëv</i> 113	<i>Gorbaciöf</i> 213	

Biodata: Matteo Milani è professore ordinario di Filologia e linguistica romanza presso l'Università di Torino, dove ha insegnato anche Linguistica italiana e Filologia italiana. Ha curato l'edizione critica del *Sollazzo* di Simone Prodenzani e del volgarizzamento I10-I10a del *Secretum secretorum* e la pubblicazione dell'antologia *Letteratura scientifica medievale italiana*; si è inoltre occupato delle prime grammatiche latino-volgari della Penisola, di letteratura francese (Rutebeuf, Mamerot), provenzale e francoprovenzale; recentemente ho proposto una *lectura* del Canto XXVIII dell'*Inferno* e uno studio retorico e tematico di *Generale* di De Gregori. Ha pubblicato contributi su diversificati argomenti di onomastica letteraria: il trattato trecentesco *Fiore di virtù*, il nome *Aalis/Alice*, il nome *Fiçonomo – Polemone (di Laodicea)*, il lungometraggio *L'armata Brancaleone* di Monicelli, le versioni dei *Promessi Sposi* di Bassani e Chiara, il romanzo *La modista* di Vitali.

matteo.milani@unito.it

GIORGIA RIMONDI

I NOMI PARLANTI NEL ROMANZO
IL DEMONE MESCHINO DI FËDOR SOLOGUB

This study aims to demonstrate how the use of speaking names in F. Sologub's novel *The Petty Demon* (1907) enhances the text by establishing meaningful semantic connections. Through the strategic application of onomastics, the author introduces new layers of meaning that enrich the overall significance of the work. Several notable examples will be presented to illustrate this point, including a speaking name in the literal sense (Varvara), a name with predictive qualities (Volodin), and a name linked to Russian folklore (the demon Nedotykomka).

Keywords: Sologub, Melky bes, 'speaking names', characteronyms

In area russa l'onomastica letteraria,¹ già oggetto dell'attenzione dei formalisti negli anni Venti, in particolare negli studi su Gogol,² conosce una rapida crescita nella seconda metà degli anni Cinquanta, soprattutto a partire dai lavori di Vsevolod Michajlov, per poi consolidarsi definitivamente anche grazie allo sviluppo degli studi onomastici in generale e ai contributi della scuola semiotica di Tartu.³ Una prima raccolta di saggi sul tema viene promossa alla fine degli anni Sessanta da un gruppo di studiosi dell'Istituto di Linguistica dell'Accademia delle Scienze di Mosca,⁴ a cui seguono le ricerche di Silaeva, Karpenko e Suprun, apparse a partire dagli anni Settanta, a testimonianza di come questo ambito di ricerca sia fiorente.⁵ Diversi sono

¹ Cfr. DONATELLA FERRARI BRAVO, *Appunti di onomastica letteraria russa*, «Rivista Italiana di Onomastica», I (1997), 3, pp. 165-168.

² Cfr. ÁRPAD KOVÁCS, *K voprosam metapoëtiki Gogolja (Smyslovoj masštab "Mërtvych duš" i "Revizora")*, «Slavica Tergestina», XXIII (2019/II), pp. 67-68.

³ Cfr. JURIJ LOTMAN, BORIS USPENSKIJ [1973], *Mif – imja – kul'tura*, in LOTMAN, *Semiosfera: kul'tura i vrzyv. Vnutri mysljaščich mirov. Stat'i. Issledovanija. Zametki*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPb 2004, pp. 525-543 [trad. it. LOTMAN, *Mito. Nome. Cultura*, in ID., *Semiotica e cultura*, a c. di D. Ferrari Bravo, Milano-Napoli, Ricciardi 1975]. Per un breve excursus sulla nascita e l'evoluzione degli studi di onomastica letteraria in Russia si vedano SVETLANA SKURIDINA, *U istokov literaturnoj onomastiki*, «Neofilologija», V (2019), 17, pp. 54-61; ANATOLIJ FOMIN, *Literaturnaja onomastika v Rossii: itogi i perspektivy*, «Voprosy onomastiki», I (2004), pp. 108-120.

⁴ Cfr. V. Nikonov, A. Superanskaja (red.), *Onomastika: sbornik statej*, Moskva, AN SSSR, Institut Jazykoznanija 1969.

⁵ Cfr. GALINA SILAEVA, *O sodëržanii ponjatija "literaturnyj antroponim"*, in AA.VV., *Russkaja onomastika*, Rjazan', Rjazanskij gosudarstvennyj universitet 1977, pp. 152-156; JURIJ KARPENKO, *Specifika ime-*

stati i tentativi di analisi del ruolo degli antroponimi nelle opere di Puškin, Dostoevskij, Tolstoj e altri autori russi.⁶ In questo contesto si è inoltre messo a punto un apparato terminologico e concettuale a sé stante; un esempio è costituito dal termine *onomapoëtika* introdotto da Èmmanuil Magazanik in *Onomapoëtika ili «govorjaščie imena»* (*Onomapoetica o i «nomi parlanti»*, 1978).⁷ Tuttavia, come rileva Nina Kauchtschischwili, gli studi russi sull'antroponimia letteraria, seppure abbastanza numerosi, consistono per lo più in indagini che prendono in esame la funzione dei nomi trattati singolarmente, avulsi dalla complessità dell'opera artistica.⁸ Del resto, come già notava il linguista e filologo Viktor Vinogradov, la denominazione dei personaggi letterari costituisce un campo d'indagine complesso e sfaccettato: «la questione della selezione di nomi, cognomi, soprannomi in narrativa, delle loro peculiarità strutturali nei diversi generi e stili, delle loro funzioni figurative e descrittive non può essere illustrata attraverso pochi esempi. Si tratta di un argomento assai ampio ed esteso di stilistica della narrativa».⁹

In altri termini, l'analisi e lo studio di un'opera letteraria implicano la comprensione dell'intero sistema dei nomi propri (o poetonimi),¹⁰ anche in considerazione del fatto che l'idea che il lettore si fa dei personaggi si

ni sobstvennogo v chudožestvennoj literature, «Onomastika», XXXI (1986), pp. 5-22; VASILIJ SUPRUN, *Onomastičeskoe pole russkogo jazyka i ego chudožestvenno-estetičeskij potencial*, Volgograd, Peremena 2000; MUZA KARPENKO, *Onomastika v chudožestvennoj literature*, in Superanskaja (otv. red.), *Onomastika. Problemy i metody*, Moskvja, INION AN SSSR 1976, pp. 169-188.

⁶ Si vedano ad esempio J. KARPENKO, *Puškinskij onomastikon "Povesti Belkina"*, «Russkoe jazykoznanie», II (1981), pp. 80-86; VSEVOLOD MICHAJLOV, *O roli sobstvennyh imën v literaturnom tvorčestve (na materiale antroponimov v romane A.S. Puškina "Evgenij Onegin")*, «Voprosy russkoj literatury», II (1976), 28, pp. 67-76; MOISEJ AL'TMAN, *Dostoevskij: po vecham imën*, Saratov, Saratovskij universitet 1975; ELENA ŠEJNINA, *O čem govoryat familii u Ostrovsckogo*, «Russkaja reč'», II (1983), pp. 24-28; VIKTORIJA VJAZOVSKAJA, *Onomastika romana N.S. Leskova "Soborjane"*, Voronež, Naučnaja kniga 2007.

⁷ Cfr. EMMANUIL MAGAZANIK, *Onomapoëtika, ili "govorjaščie imena" v literature*, Taškent, Fon 1978. La ricerca di una definizione condivisa della disciplina nel contesto russo, dove convivono proposte differenti ('poetica onomastica', 'poetica degli onimi', 'poetonimologia', 'antroponimia letteraria'), rappresenta un tema tuttora dibattuto; si veda al riguardo ANATOLIJ FOMIN, *Vsegda li literaturnaja onomastika toždestvenna poëtičeskoj onomastike?*, «Voprosy onomastiki», VII (2009), pp. 57-67.

⁸ Cfr. NINA KAUCHTSCHISCHWILI, *La funzione artistica dei nomi propri*, «eSamizdat», II/III (2004), p. 121.

⁹ VIKTOR VINOGRADOV, *Stilistika. Teorija poëtičeskoj reči*, Moskvja, izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1963, p. 38. Qui e successivamente la traduzione dal russo è nostra.

¹⁰ Lo slavista Karlheinz Hengst propone di adottare nel campo dell'onomastica letteraria i termini scientifici poetonimo, poetonimia e poetonomastica, cfr. KARLHEINZ HENGST, *Namen und Literatur – Theorie und Problematik*, «il Nome nel testo», VIII (2006), pp. 13-17, pp. 13-14, cit. in VOLKER KOHLHEIM, *Aspetti metodologici dell'onomastica letteraria*, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 447-454. Il discorso riguarda anche i toponimi; per un esempio relativo alla letteratura russa cfr. ALESSANDRA CATTANI, *I nomi parlanti delle città gogoliane e dei suoi abitanti: un cammino artistico tra carnevale e romanticismo grottesco*, «il Nome nel testo», XV (2013), pp. 43-53.

basa spesso proprio sul nome che li caratterizza, rivelatore del ruolo che questi svolgono all'interno delle vicende narrate come pure dell'atteggiamento dell'autore nei loro confronti. Le denominazioni dei protagonisti della vicenda infine, oltre ad assolvere una mera funzione di tipo nominativo-identificativo, forniscono un'ampia gamma di informazioni di carattere extra-linguistico associate ai temi trattati nell'opera in cui essi compaiono e al genere in cui quest'ultima si colloca, così come alla sua struttura compositiva, possedendo dunque anche una connotazione stilistica.¹¹

Uno dei procedimenti letterari messi in atto dall'autore per marcare i tratti principali delle figure alle quali ha dato vita è rappresentato dal nome parlante (*govorjaščaja familija*). Esempi di questo tipo di *nominatio* sono assai numerosi nella letteratura russa: basti ricordare le opere di Gogol' o di Čechov, scrittori che attribuiscono una precisa funzione parodico-satirica ai nomi dei loro personaggi.¹²

Nel presente contributo ci interesseremo di quest'ultima tipologia onomastica ampiamente rappresentata nelle pagine del romanzo *Il demone meshino* (*Melkij bes*) di Fëdor Sologub (pseudonimo di Fëdor Kuzmič Teternikov, 1865-1927), un'opera che a nostro avviso riunisce una serie di esempi particolarmente significativi di nomi parlanti atti a veicolare ben determinate caratterizzazioni di tipo espressivo-emotivo, ironico o satirico. Accanto a un uso più immediato di denominazioni di carattere allusivo, incontreremo nomi parlanti che possiedono un'accezione valutativa, altri che implicano rimandi intertestuali e altri ancora di tipo associativo – una sorta di 'neologismi onomastici' legati al folklore.

La stesura del *Demone meshino* ha inizio nel 1892 e copre l'arco di circa quindici anni (l'edizione definitiva in volume uscirà solo nel 1907), periodo durante il quale il romanzo viene rivisto e rielaborato. Opera chiave di Sologub, ha come tema centrale la figura del sadico insegnante di ginnasio Ardalion Borisyč Peredonov, che, accecato dalle false promesse dell'amante Varvara, vive nell'attesa di diventare ispettore scolastico distrettuale. Nel frattempo, arrogandosi sui suoi studenti un'autorità che ancora non gli è stata riconosciuta, trascorre gran parte del tempo libero facendo visita alle case degli alunni per convincere i genitori a punire i figli con la frusta, gioendo

¹¹ Cfr. USPENSKIJ, *Poetika kompozicii. Struktura chudožestvennogo teksta i tipologija kompozicionnoj formy*, Moskva, Iskusstvo 1970; ID., *Personologičeskie problemy v lingvističeskom aspekte*, in *Tezisy dokladov vo Vtoroj letnej škole po vtoričnym modelirujuščim sistemam*, Tartu 1966 (cit. in *ivi*, p. 35).

¹² Si vedano ad esempio IGOR PIUMETTI, *L'identificazione del simbolo: riflessioni sul Gabbiano di Čechov*, «il Nome nel testo», XXI (2019), pp. 199-209; FERRARI BRAVO, *Tesi sulla funzione del nome proprio nella scrittura gogoliana*, «Quaderni dell'Istituto di linguistica dell'Università di Urbino», I (1983), pp. 75-99.

alla vista delle loro sofferenze. Punto di svolta è l'arrivo di Saša Pyl'nikov, ragazzo androgino e timido, l'ultimo arrivato nella classe di Peredonov, che introduce nel romanzo il tema dell'amore – sia omosessuale, con l'attrazione esercitata dallo stesso Saša su Peredonov, sia eterosessuale, con la relazione tra il giovane studente e Ljudmila Rutilov. A partire da questo momento la trama si sdoppia e segue parallelamente la relazione tra Ljudmila e Saša e la sorte di Peredonov. Quest'ultimo, esasperato dalla vana attesa del posto di ispettore e in preda al delirio paranoico, comincia a essere perseguitato nelle sue allucinazioni da un demone non meglio identificato (*Nedotykomka*) e, divenuto pazzo, arriva, nel tragico epilogo, a uccidere l'amico Volodin.

L'importanza dell'aspetto semantico dei nomi emerge già dal titolo russo del romanzo: *Melkij bes*.¹³ L'aggettivo *melkij* sta a significare 'piccolo; fine', un attributo che tuttavia può anche riferirsi a una persona di poco valore (*melkij čelovek* significa 'l'uomo meschino'). Nella prima traduzione italiana di Corrado Alvaro del 1921 (*Il piccolo diavolo*, Milano, Quintieri) nel titolo figura l'aggettivo 'piccolo'; solo successivamente, con la traduzione di Lo Gatto del 1923 (*Il demone meschino*, Foligno, F. Campitelli), compare l'attributo 'meschino', una soluzione che verrà mantenuta anche nella traduzione effettuata nel 1965 da Pietro Zveteremich per Garzanti, così come nelle edizioni successive.¹⁴

Sin dal titolo il demone meschino¹⁵ si pone di fronte al lettore in modo interlocutorio: si tratta di una sorta di spirito maligno che perseguita Peredonov in forma allucinatoria oppure del protagonista stesso? La natura demoniaca di quest'ultimo è peraltro implicita già nel nome che gli viene

¹³ L'espressione *melkij bes* è presente nella lingua russa nel fraseologismo *rassypat'sja melkim besom* (letteralmente 'profondersi come un piccolo diavolo') col significato di mostrarsi accomodante e servizievole per ingraziarsi qualcuno. In questa accezione l'espressione si ritrova nell'*Evgenij Onegin* di Puškin e nella *Sera della vigilia di Ivan Kupala* di Gogol'. In una seconda accezione compare invece in *Skazka dlja detej* ('Fiaba per bambini', 1840) di Lermontov (*melkij bes iz samych nečinovnych*, 'un piccolo demonio dei più privi di rango'). Lo stesso titolo del romanzo, a opinione di M. Pavlova, sarebbe una citazione di questi versi, ripresi anche in un articolo di Sologub dal titolo *Demony poetov* ('I demoni dei poeti'), apparso su «Pereval» nel 1907, cfr. MARGARITA PAVLOVA, *Tvorčeskaja istorija romana "Melkij bes"*, in FĖDOR SOLOGUB, *Melkij bes*, M. Pavlova (izd. podg.), Sankt-Peterburg, Nauka 2004, p. 705.

¹⁴ Per una discussione dettagliata delle traduzioni italiane delle opere di Sologub si rimanda a MONICA FAVA, *Sologub v perevodach na ital'janskij jazyk*, Pavlova (sost.), *Fëdor Sologub. Biografija, tvorčestvo, interpretacii*, Sankt-Peterburg, Kosta 2010, pp. 441-448.

¹⁵ Alcuni studiosi sono dell'avviso che il testo chiave alla base del *Demone meschino* costituisca una ripresa della tradizione letteraria dei *Demoni* di Dostoevskij, cfr. ALEKSANDR SOBOLEV, "Melkij bes": k genezisu zaglavija, in *V čest' 70-letija prof. Ju.M. Lotmana*, Tartu, Ejdos 1992, pp. 175-179; BELLA ULANOVSKAJA, *Besy F.M. Dostoevskogo i Melkij bes F. Sologuba*, in *Dostoevskij i mirovaja kul'tura: Al'manach*, III (1994), pp. 141-155. Sul rapporto del romanzo di Sologub con la tradizione letteraria dell'Ottocento russo si veda LEA PIL'D, *Puškin v "Mel'kom bese" F. Sologuba*, in *Puškinskie čtenija v Tartu 2*, Tartu, Tartuskii universitet, Kafedra russkoj literatury 2000, pp. 306-321.

attribuito non tanto nella prima stesura del romanzo – si chiamava Pugaev, denominazione che risale al verbo russo *pugat'*, 'fare paura', 'incutere timore' –,¹⁶ quanto in quella definitiva: Peredonov è infatti un'invenzione lessicale che, come suggerisce Margarita Pavlova, potrebbe essere fatta derivare dal latino *perdo* ('distruggere, uccidere, guastare, rovinare, corrompere'), i cui diversi significati corrispondono nei fatti ai gesti distruttivi che caratterizzano i comportamenti del protagonista.¹⁷

All'interno della vicenda è possibile individuare, per quel che riguarda i personaggi, una duplice struttura triadica: da un lato, il triangolo formato da Peredonov, Varvara e Volodin; dall'altro quello composto dalle tre sorelle Rutilov (Ljudmila, Dar'ja, Valerija). Il primo gruppo è immagine della meschinità, appunto, e della ricerca di bassi e vili piaceri, mentre il secondo rappresenta un richiamo alle tre Grazie e propone l'immagine della bellezza e dell'arte, resa esplicita attraverso il patronimico comune alle tre sorelle Platonovna, un chiaro riferimento a Platone, ed evocata dalla predilezione di Ljudmila per la poesia e dalla passione di Dar'ja per il canto. Persino nella descrizione delle rispettive abitazioni Sologub costruisce immagini diametralmente opposte: Peredonov vive con Varvara in un appartamento in affitto che non esita a imbrattare e distruggere, insieme all'amante e agli amici, per puro divertimento, seguendo l'impulso distruttivo che lo contraddistingue in tutto il romanzo. Al contrario, la casa delle Rutilov è pulita, curata, ordinata, 'senza polvere', come nota la zia di Saša durante la sua visita alle sorelle.¹⁸ Se, come ricorda G. Nivat, «di Sologub Blok ha detto che sollevava una cortina per mostrarci, per un istante, "la mostruosità della vita", il caos»,¹⁹ le figure che compaiono nel romanzo appaiono simili a morti viventi, idea questa rafforzata dal fatto che il loro comportamento ricorda quello di creature meccaniche, di automi.

la natura spirituale mortifera [...] del mondo descritto è enfatizzata dal motivo del carattere meccanicistico e burattinesco dei protagonisti. Questo motivo è in parte preso in prestito dai romantici e utilizzato per sottolineare la mancanza di vita nei personaggi, la maggior parte dei quali assomigliano a burattini o fantocci. Se

¹⁶ PAVLOVA, *Tvorčeskaja istorija romana "Melkij bes"*, cit., p. 748.

¹⁷ Cfr. EAD., *Pisatel'-inspektor. Fëdor Sologub i F.K. Teternikov*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie 2007.

¹⁸ La polvere è immagine ricorrente nel romanzo, ad es. nel cognome di Saša, Pyl'nikov, che contiene la radice *pyl'* ('polvere'). È poi spesso presente nell'ambiente esterno: le strade della cittadina sono descritte come impolverate, e lo stesso demone Nedotykomka appare come un ammasso di polvere.

¹⁹ GEORGES NIVAT, *Il Simbolismo russo*, in *Storia della letteratura russa*, a c. di E. Etkind, G. Nivat, V. Strada, Torino, Einaudi 1989, p. 79.

possono provare sentimenti, sono solo quelli primitivi, il più delle volte derivanti da azioni fisiche.²⁰

La loro mancanza di umanità emerge anche dal nome dell'amante di Peredonov, Varvara ('barbara'): un 'classico' *redender Name* che rimanda alla bestialità delle caratteristiche fisiche celata dietro all'apparenza della bellezza femminile. Nella donna emerge la doppiezza che caratterizza tutte le figure che compaiono nel romanzo. Al suo corpo di ninfa fa riscontro l'espressione lussuriosa di un'ubriaca:

Sebbene vacillasse per la sbronza e il suo viso dovesse suscitare disgusto [...], Varvara aveva il corpo magnifico di una ninfa delicata a cui fosse stata attaccata, con un bieco incantesimo, la testa di una vecchia prostituta.²¹

Al significato veicolato dal nome della donna si affianca quello suggerito dall'interpretazione letterale di una battuta che Rutilov rivolge a Peredonov parlando di lei: l'espressione *ona tebja osedlaet*, tradotta in italiano con 'quella ti terrà in pugno',²² significa propriamente 'quella che ti cavalca'. Ora, secondo la credenza popolare russa le streghe cavalcano gli uomini.²³ Ne dà testimonianza Vladimir Dal' nel suo libro *Sulle credenze, le superstizioni e i pregiudizi del popolo russo* (1846), in cui annota alla voce *Ved'ma* ('strega'): «A volte la strega riesce a cavalcare un uomo, che, rapito dal fascino di lei, la porta su di sé con un mortaio e la porta in giro per il mondo finché non cade».²⁴ E come una vera strega, Varvara propone anche un patto a Peredonov: lo aiuterà a ottenere l'agognato posto di ispettore a condizione che lui la sposi.²⁵

²⁰ KSENIJA KUZNECOVA, ČESLAV GORBAČEVSKIJ, *Poëtika absurda v simbolistskom romane F. Sologuba "Melkij bes"*, «Jazyk. Kul'tura. Kommunikacii», I (2017), URL: <https://journals.susu.ru/lcc/article/view/586/681> (consultato il 20/01/2023).

²¹ SOLOGUB, *Peredonov. Il demone meschino*, trad. it. di S. Carli, Roma, Fazi 2019, p. 53. Il tema del doppio e della dualità nel romanzo di Sologub è già evidente nell'*incipit*, che introduce fin da subito la contrapposizione tra apparenza e realtà: «La messa della domenica era finita e i fedeli si stavano incamminando verso casa. Alcuni si erano trattenuti a conversare sul sagrato, dietro le bianche mura di pietra, sotto i tigli e gli aceri antichi. Tutti agghindati a festa, si guardavano cordiali, e si aveva l'impressione che in quella città la gente visse d'amore e d'accordo. Addirittura in allegria. Invece era soltanto un'impressione». Ivi, p. 9. A questo proposito si veda VIKTOR EROFEEV, «*Melkij bes" meždu realizmom i simbolizmom*, «Europa Orientalis», II (1992), 11, pp. 39-40.

²² SOLOGUB, *Peredonov. Il demone meschino*, cit., p. 45.

²³ Come nel *Vij gogoliano*.

²⁴ VLADIMIR DAL', *O pover'jach, sueverjach i predrassudkach russkogo naroda*, Sankt-Peterburg, Vita Nova 2018, p. 153. Il mortaio è un altro riferimento alla polvere. Tradizionalmente, la Baba Jaga vola all'interno di un mortaio, oggetto che richiama inevitabilmente l'idea dell'annullamento (polverizzazione, decomposizione) della materia.

²⁵ Il riferimento all'immagine della strega, a cui sono legate anche altre figure femminili della

Nel romanzo un altro caso di nome parlante particolarmente degno di nota è quello dell'amico di Peredonov, Pavel Vasil'evič Volodin. Se si considera che Pavel deriva dal latino *paulus*, 'piccolo', e Vasilij (denominazione che sta alla base del patronimico) risale al greco *basileus*, 're',²⁶ la combinazione di prenome e patronimico può essere interpretata come l'equivalente di 'piccolo re'. A ciò si aggiunge il significato suggerito dal cognome Volodin, derivato dalla forma diminutiva di Vladimir/ Volodimir, Volodja. Secondo Fasmer, il primo elemento dell'antroponimo (*vlad'*) sarebbe legato a *vlast'* ('potere'), mentre il secondo è presente anche nel gotico *-mers* ('grande') e nell'alto tedesco antico *māri* ('noto'). Volodin significherebbe quindi 'grande, noto per il suo potere'.²⁷ La forma onimica attribuita all'amico di Peredonov si pone ironicamente in contrasto con il personaggio, descritto come un sempliciotto. Questo aspetto caricaturale emerge quando Volodin stesso racconta di avere sognato di essere il re dei montoni: «Ero seduto come su un trono, con una corona d'oro, e davanti a me c'era l'erba, e sull'erba montoni, montoni ovunque [...] – “Un montone fa sogni da montone”, bofonchiò Peredonov, “Che grand'uomo: il re dei montoni”». ²⁸ Del resto, nel testo questo uomo goffo viene costantemente paragonato a un montone: «era sorprendentemente simile a un montone [...] giovane e stupido», «abbassando la testa come un montone»; «Volodin sgranò i suoi occhietti da montone». ²⁹ Questo dettaglio rimanda indirettamente e in forma implicita al legame tra Volodin e la figura biblica di Abele. Secondo le Scritture, Caino uccise suo fratello nello stesso modo in cui Abele uccideva gli animali sacrificali, tagliando loro la gola. Ecco perché il tragico destino di

vicenda (Veršina, Grušina), compare già nell'epigrafe anonima al romanzo per l'edizione del 1913 («Volevo bruciarla, quella strega malvagia»), citazione tratta da una poesia omonima dello stesso autore risalente al 1902. L'epigrafe introduce quindi alla dimensione grottesca e demoniaca della realtà descritta nell'opera, in cui ogni personaggio non è quello che sembra e può tramutarsi in qualcos'altro: Varvara in una strega, Volodin in un montone, il gatto in un possibile delatore che «avrebbe rivelato tutto». Anche la città è popolata da streghe, marionette, automi, e anche Peredonov ha l'aspetto di un «un cadavere mosso da forze esterne», quasi un «essere non vivo».

²⁶ NIKANDR PETROVSKIJ, *Slovar' russkich ličnyh imen*, 6-oe izdanie, Moskva, Astrel' 2000, p. 79.

²⁷ Cfr. MAKŠ FASMER, *Ėtimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, trad. di Oleg Trubačëv, Boris Larin (a c. di), vol. I, Progress, Moskva 1986, p. 326. Lo stesso significato viene riportato dal dizionario della lingua dialettale della regione di Vologda, in cui figura il verbo *volodovat'* con significato di 'possedere' o 'avere il potere di agire', cfr. *Vologodskoe slovečko: škol'nyj slovar' dialektnoj leksiki*, L. Ju. Zorina (red.), VGPU, Vologda 2011, p. 40. Nadežda Pustygina propone invece di ricondurre il cognome Volodin al russo dialettale *volodka* ('stelo, fuscello; persona dalla corporatura esile'), cfr. NADEŽDA PUSTYGINA, *Simvolika ognja v romane Fëdora Sologuba "Melkij bes"*, in *Biografija i tvorčestvo v russkoj kul'ture načala XX veka: Blokovskij sbornik IX. Pamjati D.E. Maksimova*, Zara Minc (otv. red.), Valerij Bezzubov (red.), Tartu, TGU 1989, p. 137.

²⁸ SOLOGUB, *Peredonov. Il demone meschino*, cit., p. 201.

²⁹ Ivi, pp. 19, 20.

Volodin, così come il modo in cui questo si sarebbe realizzato (Peredonov pugnala a morte l'amico), sono noti fin dagli esordi della vicenda. In questo caso la denominazione svolge una sorta di funzione 'predittiva'.³⁰

Un ultimo esempio di *redender Name* riguarda il demone Nedotykomka; termine inizialmente ricorrente come nome comune – ed è infatti annotato con l'iniziale minuscola –, solo in seguito diventa nome proprio. Il demone compare verso la metà del romanzo, nel dodicesimo capitolo, e viene descritto come una creatura dai contorni indefiniti (grigia, fumosa, talvolta azzurrognola, agile, svelta), che si manifesta anche attraverso effetti di tipo uditivo, evidentemente preponderanti negli accessi di follia di Peredonov: è capace di sibilare, tintinnare, ridere, squittire, strillare e ridacchiare, gemere, ruggire. La sua immagine è inoltre strettamente connessa con il fuoco: ha un corpo fumoso, gli occhi che brillano, e verso la fine del romanzo diventa fiammeggiante, a richiamare il serpente della demonologia slava.³¹ In questo modo si concretizza la congiunzione della figura del demone infuocato con il tema centrale della polvere nel macrocosmo di Sologub. Peredonov da parte sua ha la capacità, direttamente correlata alla sua follia, di scorgere la natura nascosta di oggetti e fenomeni: «O il suo sguardo si incantava su un punto lontano, oppure vagava in modo strano. Sembrava che scrutasse costantemente oltre gli oggetti; per questo ai suoi occhi essi si sdoppiavano, si annebbiavano, baluginavano». ³² Di conseguenza, la realtà che lo circonda gli appare popolata da una serie di creature del caos, «demoni della polvere»: un'immagine chiave della poetica sologubiana, in cui riecheggia il mito simbolista, titolo dell'omonimo componimento di Valerij Brjusov del 1899.³³ La crescente paranoia induce il protagonista a vedere fantasmi minacciosi ovunque, siano essi persone, animali o cose (scrive ad es. denunce contro le carte da gioco). Una delle sue ossessioni è quella di finire macinato in un mulino, come confessa a Varvara: «Ti conosco: non appena ci sposiamo tu mi denuncerai, così ti libererai di me. Prenderai la mia pensione e io verrò macinato nel mulino di Pietro e Paolo». ³⁴ Simbolicamente, l'immagine del mulino rimanda all'ancestrale paura della morte, al timore di tornare a

³⁰ Ivi, p. 283. Su Peredonov e Volodin come figure opposte, simboleggianti la lotta tra i principi primordiali dell'acqua e del fuoco, si veda PUSTYGINA, *Simvolika ognja v romane Fëdora Sologuba "Melkij bes"*, cit., pp. 133.

³¹ Nella mitologia slava il serpente di fuoco era uno spirito malvagio che, oltre alle sembianze umane, poteva assumere le forme di una matassa azzurrognola o di un arco infuocato, cfr. ELENA LEVKIEVSKAJA, *Mify russkogo naroda*, Moskva, Astrel' 2000, p. 442.

³² SOLOGUB, *Peredonov. Il demone meschino*, cit., p. 170.

³³ Cfr. TOMAS VENCLOVA, *K demonologii russkogo simbolizma*, in ID., *Sobesedniki na piru. Stat' i o russkoj literature*, Vil'nius, Baltos Lankos 1997, pp. 41-81.

³⁴ SOLOGUB, *Peredonov. Il demone meschino*, cit., p. 185. A San Pietroburgo la fortezza di Pietro e Paolo ospitava la prigione reale per criminali politici.

essere polvere, come Adamo prima della creazione. Non è un caso allora che lo studente appena arrivato in città, Saša Pyl'nikov, con quel suo nome 'polveroso', diventi per lui una vera ossessione.

Per quel che riguarda l'espressione *nedotykomka*, si tratta di una parola non attestata nei dizionari e che trova la propria origine nel folclore. Si ricollega al verbo *dotykat'* ('arrivare a toccare') e al sostantivo *dotyka* ('persona invadente'); l'aggiunta del prefisso negativo *ne-* fa sì che tale espressione designi una tipologia di persone eccessivamente permalose che non stanno agli scherzi e non sono inclini al contatto fisico. L'uso del termine è attestato in diverse regioni russe, tra le quali quella di Velikij Novgorod, dove Sologub insegnò, proprio come il protagonista del romanzo, tra il 1882 e il 1885. Nel *Dizionario degli idiomi popolari russi* è registrata sia la parola *nedotyka*, che per aggiunta del suffisso *-(om)ka* dà origine al diminutivo *nedotykomka* e che significa 'persona permalosa', sia la voce *nedotykomka* usata per indicare una 'persona goffa, dai riflessi spenti, poco pratica'.³⁵ In effetti il demone incarna qualità come banalità e mancanza di vitalità, uno dei tratti distintivi della città e dei suoi abitanti. Il termine è formato dalla coppia di prefissi *ne-* ('non, in-') e *do-* ('fino in fondo'), che insieme veicolano l'idea di qualcosa di non del tutto realizzato, segnalando una mancanza, mentre l'altra parte del composto, *-tykomka* (da *tykat'sja*, 'intrufolarsi', 'impicciarsi'), cui è stata aggiunta la desinenza del diminutivo mediante il suffisso *-(om)ka*, richiama l'idea di una piccola creatura malvagia che si annida ovunque. Nel 1907, in una recensione della prima edizione in volume del romanzo, il poeta Aleksandr Blok scriveva:

E così, lì in qualche pagina [...] appare una strana piccola creatura, chiamata Nedotykomka. La critica ne parla molto e in modo intelligente; Gornfel'd scrive che è un termine regionale, che nel dizionario significa qualcosa come permaloso. Ma in Sologub, come ammette Gornfel'd, significa qualcosa di completamente diverso. Corre sotto le sedie, ridacchia, appare sul pulpito della chiesa, fingendo di essere un cencio, un nastro, un ramo, un'insegna, una nuvola, un cagnolino...³⁶

Infine, al di là delle ovvie – e più volte sottolineate nella letteratura scientifica – implicazioni erotiche che questa immagine ha nel romanzo, un tema che non viene trattato in questa sede,³⁷ il nome proprio Nedotykomka

³⁵ FĖDOR SOROKOLETOV (gl. red.), *Slovar' russkich narodnych govorov*, t. 21, Leningrad, Nauka 1986, p. 34.

³⁶ ALEKSANDR BLOK, *Sobranie sočinenij: V 8 t.*, vol. 5, Moskva-Leningrad, Gozpolitizdat 1962, p. 128. Sull'origine del nome Nedotykomka si veda anche ELENA MAKARENKO, *Kto že eta nedotykomka?*, «Literatura: priloženie k gazete "Pervoe sentjabrja"», XX (2001), p. 4.

³⁷ Il tema erotico è presente fin dalle prime pagine, a partire dal riferimento di Falastov al legame

potrebbe essere interpretato non tanto come qualcuno che non arriva a toccare, bensì come colui che non viene toccato, che non è possibile afferrare, sulla base della connotazione che gli deriva dalla voce passiva costituita dal suffisso *-om-*, sul modello di *-tykomyj*.

Tutto ciò porta ancora una volta a riflettere sulla complessità della traduzione dei nomi parlanti. In proposito Vinogradov scriveva che questi «svolgono non solo una funzione di denominazione, ma anche una funzione stilistica espressivo-valutativa; pertanto, il trasferimento nella lingua di arrivo delle informazioni contenute in tali nomi dovrebbe differire dai principi di ricreazione dei nomi propri ordinari. Il traduttore deve trasmettere le informazioni semantiche ed emotive contenute nei nomi parlanti».³⁸ Nella soluzione di Pietro Zveteremich, traduttore di *Melkij bes* nel 1965, *Nedotykomka* è reso con 'l'Inafferrabile', in modo da veicolare il significato di un qualcosa che «si sottrae, sfugge».³⁹ Questa scelta è stata mantenuta anche nelle edizioni successive dell'opera.

In realtà il termine non è apparso per la prima volta nel *Demone meschino*: l'immagine di *Nedotykomka* compare in una poesia di Sologub del 1899, nella quale erano già presenti le principali caratteristiche che il demone assumerà nel romanzo, prima fra tutte il grigiore:

Недотыкомка серая
 Всё вокруг меня вьётся да вертится,—
 То не Лихо ль со мною очертится
 Во единый погибельный круг?

La Nedotykomka grigia
 Non fa che vorticarmi, turbinarmi in tondo,
 Non sarà forse il Maligno che si è con me cir-
 coscritto
 In un sol cerchio finale?

incestuoso tra Peredonov e Varvara, cugini di terzo grado, fino al sadismo che emerge nella relazione tra Ljudmila e Saša. A ciò si aggiungono le connotazioni erotiche delle punizioni corporali, ancora più esplicite nella prima stesura del romanzo, così come il tema dell'omosessualità, cfr. PAVLOVA, *Tvorčeskaja istorija romana "Melkij bes"*, cit., p. 749. A tale proposito è significativo rilevare che Saša è un nome epiceno, cioè un nome che ha un'unica forma per il maschile e il femminile.

³⁸ VINOGRADOV, *Vvedenie v perevodovedenie*, Moskva, IOSO RAO 2001, p. 162. Sulla complessità della traduzione interlinguistica e interculturale dei nomi propri letterari ha scritto Laura Salmon, tra i primi studiosi in Italia ad affrontare la questione, cfr. LAURA SALMON, *La traduzione dei nomi propri nei testi fittizi. Teorie e strategie in ottica multidisciplinare*, «il Nome nel testo», VIII (2006), pp. 77-91.

³⁹ SOLOGUB, *Il demone meschino*, Milano, Garzanti 1965, p. 129. Rispetto a questa proposta, la traduttrice, Silvia Carli, nell'edizione del 2019, volge il genere al femminile ('la Inafferrabile'), uniformandosi così all'originale russo: il demone *Nedotykomka* è femminile, così come sono femminili in Sologub le ricorrenti figure portatrici di un principio demoniaco (le streghe e le *rusalki* del folklore slavo spesso riprese dai simbolisti russi), fatto verosimilmente non slegato anche dall'elemento autobiografico, cfr. PAVLOVA, *Pisatel'-Inspektor*, cit., pp. 15 e sgg.

Недотыкомка серая
Истомила коварной улыбкою,
Истомила присядкою зыбкою, —
Помоги мне, таинственный друг!

La Nedotykomka grigia
Mi ha spossato con il suo sorriso sinistro,
Mi ha spossato con la sua pljaska vacillante,
Vienimi in aiuto, o mio conforto segreto!

Недотыкомку серую
Отгони ты волшебными чарами,
Или наотмашь, что ли, ударами,
Или словом заветным каким.

La Nedotykomka grigia
Scacciala tu con sortilegi incantati,
O magari con una sventola, delle percosse,
O con qualche parola arcana.

Недотыкомку серую
Хоть со мной умертви ты, ехидную,
Чтоб она хоть в тоску панихидную
Не ругалась над прахом моим.

La Nedotykomka grigia,
La vipera, falla morire con me,
Almeno nell'angoscia funebre
Non imprecherà sulle mie ceneri.

1 октября 1899 года⁴⁰

1 ottobre 1899

Se nei versi Sologub utilizzava Nedotykomka affiancandole unicamente l'aggettivo 'grigia', nel romanzo a questo primo e fondamentale attributo se ne aggiungono altri. Inizialmente si tratta di termini sempre connessi al grigiore e all'immagine della polvere – *dymnaja*, *sinevataja*, *grjaznaja*, *pyl'naja* ('fumosa, azzurrognola, sporca, polverosa'); in seguito la Nedotykomka diventa rossa e dorata («L'Inafferrabile gli appariva ora insanguinata, ora infuocata»); e infine, alla festa in maschera, si trasforma in una ramazza che sventola tra la folla («Si è fatta gialla, quella canaglia»),⁴¹ incitando Peredonov ad accendere un fiammifero e «scagliare lei, l'Inafferrabile di fiamma, su quei muri sbiaditi e lerci [...] L'Inafferrabile infuocata si arrampicò sulla tenda come un lesto serpente, strillando felice e sommessamente».⁴²

Le caratteristiche di Nedotykomka emergevano chiaramente già nelle indicazioni preliminari del testo teatrale tratto dal romanzo, in cui Sologub faceva capire che il demone esisteva solo nella mente del protagonista.⁴³ Tuttavia, nel suo studio sulla commistione di realismo e simbolismo nel *Demone meschino*, Erofeev sottolinea come, nonostante solo Peredonov veda il demone, ciò non significa che questo sia soltanto una sua produzione

⁴⁰ SOLOGUB, *Melkij bes*, cit., p. 800. La traduzione italiana riportata è ripresa da MARIA CANDIDA GHIDINI, *Prefazione*, in ID., *Il demone meschino*, Milano, Garzanti 2008, p. XXIII.

⁴¹ SOLOGUB, *Peredonov. Il demone meschino*, cit., p. 248.

⁴² *Ivi*, pp. 270-271.

⁴³ Cfr. ID., *Melkij bes*, cit., p. 247.

allucinatoria.⁴⁴ Piuttosto, Nedotykomka, perno dell'impianto simbolico del romanzo, assurge a emblema del caos che pervade la realtà (la provincia russa), del male che si cela nell'uomo, e non soltanto nella figura del protagonista. Come scriveva Aleksandr Blok, «Peredonov è ognuno di noi. [...] In noi tutti vi è il peredonovismo».⁴⁵

Nell'impossibilità di prendere in considerazione tutti gli aspetti relativi al potenziale evocativo dei nomi parlanti nel romanzo di Sologub, ci limiteremo a sottolineare, in chiusura, come anche mediante l'onomastica l'autore introduca nel testo una molteplicità di livelli semantici che ne arricchiscono il significato.⁴⁶ Così nel *Demone meschino*, opera che si colloca nella migliore tradizione gogoliana, l'elemento fantastico, supportato dal significato dei nomi, si dilata in una dimensione metafisica più ampia, che penetra il velo dell'apparenza per svelare la natura autentica della realtà.

Biodata: Giorgia Rimondi è ricercatrice in Slavistica all'Università per Stranieri di Siena, dove insegna Storia della cultura russa e Lingua e traduzione russa. Membro della commissione loseviana dell'Accademia russa delle Scienze, collabora con il Centro di lingua e cultura russa A.F. Losev di Mosca. Si interessa di filosofia russa degli anni Venti, dei rapporti tra filosofia e letteratura, di didattica della lingua russa.

giorgia.rimondi@unistrasi.it

⁴⁴ EROFEEV, "Melkij bes" *meždu realizmom i simbolizmom*, cit., p. 45.

⁴⁵ SOLOGUB, *Melkij bes*, cit., p. 763.

⁴⁶ Per un'analisi della prima produzione di Sologub si veda LINDA TORRESIN, *Il nome dell'io e il nome dell'altro. I racconti di Sologub e l'identità simbolista*, in *Nomina sunt...? L'onomastica tra ermeneutica, storia della lingua e comparatistica*, a c. di M.P. Arpioni, A. Ceschin, G. Tomazzoli, Venezia, Edizioni Ca' Foscari 2016, pp. 159-170.

ALDA ROSSEBASTIANO

L'IDENTITÀ TRADITA DEL BARONE VON LEUTRUM,
DALL'EPOPEA ALLA CANZONE

Abstract: The heroic figure and actions of Baron von Leutrum, renowned for his role in the siege of Cuneo, are immortalized in a popular ballad that emerged in the eighteenth century and spread throughout Piedmont in multiple versions. Through an analysis of this repertoire, we can trace the evolution of the Piedmontese adaptation of the German surname, considering the historical, cultural, and linguistic changes that occurred in the subsequent century. The study of onomastic variations reveals not only shifts in the linguistic expression but also a change in perspective regarding the character. Over time, the portrayal of Baron von Leutrum moves away from myth and becomes grounded in human reality. Despite this transition, the admiration and honor he earned on the battlefield remain intact, ensuring his enduring legacy.

Keywords: *Baron Litron*, folk ballad, Piedmont

Nell'incessante lotta tra memoria e oblio solo gli eroi riescono a superare i limiti imposti dal tempo e i loro nomi, celebrati dai poeti, continuano ad ispirare le generazioni successive.

Anche la poesia, però, può fare vittime illustri: è questo il caso del barone Karl Sigmund Friedrich Wilhelm von Leutrum, comandante generale dell'esercito sabauda, che nel 1744 salvò Cuneo dall'assedio delle truppe franco-spagnole. L'episodio, insieme a molti altri che documentano il suo coraggio e la sua abilità strategica, gli valse la stima della popolazione, trasmessa ai posteri da una ballata pubblicata nei *Canti popolari del Piemonte* da Costantino Nigra,¹ che la raccolse dalla voce di un «sonatore mendico delle montagne di Cuneo»² verso la metà dell'Ottocento.

L'intera composizione risulta un inno alla correttezza, alla fermezza, alla lealtà, al coraggio del feroce comandante sabauda, tedesco di nascita, dal nome decisamente ostico per i Piemontesi che inevitabilmente lo adeguarono,

¹ COSTANTINO NIGRA, *Canzoni popolari del Piemonte. Baron Lodrone (Leutrum)*, «Rivista Contemporanea», VIII, 20 (gennaio 1860), f. 74, pp. 52-61. Il canto, interpretato da Gipo Farassino in molte occasioni, compare nella raccolta *Le cansòn d'Pòrta Pila n. 3* (IPM 1963). Recentemente è stato ripreso da Francesco Guccini nell'album *Canzoni da intorto* (BMG 2022).

² Ivi, p. 59.

non senza difficoltà, alla loro lingua. Su questo nome e sul suo adattamento – *Barun Litrun* secondo la grafia che propone il parlato piemontese con le norme della lingua italiana nelle edizioni più recenti,³ *Baron Litron* invece secondo la grafia tradizionale piemontese utilizzata da Nigra – si gioca la fortuna popolare del personaggio, che in alcune delle molteplici versioni della canzone cambierà parzialmente fisionomia ed identità.⁴

La scelta operata da Nigra del testo del «mendico delle montagne di Cuneo» alla base dell'edizione del 1860 lo segnala come la versione presumibilmente più prossima alla creazione originale, composta «nell'anno stesso della morte di Leutrum, cioè nel 1755, o poco dopo».⁵ Conferma l'ipotesi la melodia che denuncia i caratteri del Settecento inoltrato, come risulta da recenti studi.⁶

L'opera nasce dunque nell'area che fu teatro della vicenda, in tempi prossimi agli avvenimenti narrati, diffondendosi poi nella regione con modifiche scarse del nome adattato, ma parecchie significative varianti di contenuto che, complice l'evoluzione dei tempi, consentiranno una diversa lettura onomastica.

L'intento celebrativo dell'illustre personaggio alla base della ballata non lascia dubbi sull'interpretazione da dare al nome/soprannome *Litron*, che in partenza è sicuramente l'adattamento del suo nome di famiglia.



Fig. 1. Distribuzione del nome sul territorio⁷

³ NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, a c. di F. Castelli, E. Jona e A. Lovatto, prima ed. Torino, Einaudi 2009; nuova ed. Vicenza, Neri Pozza 2020.

⁴ Le versioni a noi note e qui utilizzate sono sette, sei delle quali pubblicate da Nigra, una, a nostro avviso la più tardiva, reperibile in rete.

⁵ NIGRA, *Canzoni popolari...*, cit., p. 55.

⁶ STEFANO BALDI, rec. a NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, nuova ed. a c. di Franco Castelli, Emilio Jona, Alberto Lovatto, Vicenza, Neri Pozza, 2020, «Studi Piemontesi», L (2021), 1, p. 304.

⁷ Le carte tematiche qui presentate sono state elaborate con ToP-GIS, implementato e gestito da Elena Papa. Cfr. EAD., *GIS e toponomastica: un approccio complementare*, in M. Ilescu, H.M. Siller-Runggaldier, P. Danler (a c. di), *Actes du XXVe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Innsbruck, 3-8 septembre 2007, De Gruyter, Berlin-New York 2010, pp. 355-364.

Considerata la distribuzione sul territorio, le varianti del nome – che oscilla tra *Litron/un*, *Lüttron/un*, *Letron/un* – non rappresentano altro che l'interferenza del parlato locale con passaggio ipercorrettivo di *i* ad *ü* là dove, come nel Monferrato e in alcuni dialetti liguri al confine con il Piemonte, si presenta resa di *ü* > *i*,⁸ e, nell'ultimo caso, l'influenza del francese in area valdese.

Nel contempo l'insistenza della distribuzione territoriale della forma *Litron/un*, che interessa anche testi con notevoli varianti di contenuto, ne segnala l'autenticità, indicandola come quella presumibilmente presente nell'originale.

La forma, nettamente dialettale, non potrà essere utilizzata da Costantino Nigra, che per la sua traduzione in italiano sceglierà *Lodrone*.

Se sostanzialmente stabile risulta l'adattamento piemontese del nome tedesco, non altrettanto si può dire del contenuto dei testi presumibilmente successivi.

Nel percorso durato decenni attraverso il territorio regionale, la ballata, portata anche lontano da Cuneo da cantori che si esibivano nei mercati, con la progressiva perdita della memoria viva delle grandi imprese belliche che l'avevano generata, si propaga con aggiunte e modifiche capaci di incidere sulla rappresentazione della figura del protagonista mediante le sue stesse parole. Il *Baron Litron* nel canto aggiornato dei narratori più tardivi viene fatto scendere 'volontariamente' dall'altare della perfezione per mostrarsi in tutta la sua umanità. Il conseguente degrado della figura crea le basi per un'interpretazione alternativa del nome.

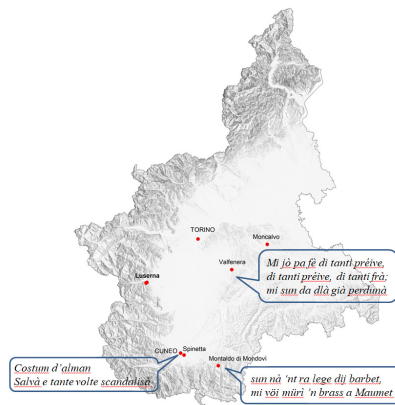


Fig. 2. Varianti testuali

⁸ GERARD ROHLFS, *Grammatica storica dell'italiano e dei suoi dialetti. Fonetica*, Torino, Einaudi 1966, § 36.

Se consideriamo il quadro delle varianti narrative in prospettiva spaziale, emerge un'aggiunta importante nel testo di Valfenera (AT), località distante circa ottanta km da Cuneo.

Quello che nel testo più diffuso era il netto ma rispettoso rifiuto, giustificato da ragioni di coerenza ideologica e convinzione religiosa, del battesimo cattolico proposto dal re, diventa qui una sprezzante risposta anticlericale (*mi jo pa fè di tanti prèive, di tanti prèive, di tanti frà*).⁹ Non solo: Litron rincarà la dose e diventa provocatorio rifiutando anche la confessione (*mi sun da dlà già perdunà*).¹⁰ Il nobile barone, dritto come una spada e fiero anche in punto di morte, assume le vesti di un pericoloso ribelle.

Il dato suggerisce, tra l'altro, una collocazione tardiva di questa versione, in quanto la circolazione sarebbe stata piuttosto difficile al tempo del bigotto re *Carlin* (Carlo Emanuele III) per il quale la religione del comandante in capo del suo esercito era stata sempre un problema.

L'impronta protestante è evidente e si comprende considerando che Valfenera si trova ad una sessantina di km dalla valdese Luserna.

Un'altra aggiunta piuttosto curiosa compare nel testo di Montaldo di Mondovì, località ad una quarantina di km da Cuneo, che guarda però verso il mare, verso la *Roà Marenca*, dalla quale da sempre provenivano i predoni Saraceni diretti verso le valli piemontesi.¹¹ La confusione popolare sul piano religioso che porta la stesura originale ad opporre *barbet* e cristiani (*o bun barbet o bun cristian*),¹² sistematicamente ripresa nella quasi totalità dei testi, qui va oltre, assimilando addirittura valdesi e musulmani (*sun nà nt ra lege dij barbet, mi vöi müri 'n brass a Maumet*).¹³

Anche in questo caso Litron viene collocato nella schiera dei nemici.

Gli interventi più significativi compaiono però nella versione di Spinetta, frazione di Cuneo, probabilmente la più tardiva, come lascia trasparire la lingua.

L'ambiente di circolazione rimanda di nuovo all'area di Montaldo, data la citazione di *Sant'Ambreus*, l'antichissimo Romitorio di Sant'Ambrogio, esistente già verso l'anno Mille.

⁹ Cfr. p. 633 dell'edizione di Castelli, Jona e Lovatto del 2009, alla quale attingo anche per le altre citazioni qui di seguito riportate.

¹⁰ Ivi, p. 635.

¹¹ Ne è testimonianza la presenza della Grotta dei Saraceni ad Ormea, località non distante da Montaldo (in dialetto *bólma di sarasci*; cfr. ELENA PAPA, ALDA ROSSEBASTIANO, *ToP-GIS: applicazioni GIS allo studio della toponomastica in Piemonte*, in *Toponimia e cartografia*, a c. di X. Sousa Fernández, Santiago de Compostela, Instituto da Lingua Galega 2010, pp. 181-214, p. 192).

¹² NIGRA, *Canti popolari...*, cit., 2009, p. 632.

¹³ Ivi, p. 634.

In questo testo il barone raccoglie l'eredità della reputazione equivoca generata dalla sua vita di *bon vivant* e libertino impenitente, che aveva fatto parlare di sé la rigida Cuneo sabauda.

Nel ritratto qui tracciato dal protagonista stesso emergono anche quelle caratteristiche che il popolo di Cuneo ben conosceva e che in fondo condannava solo in apparenza e per formalità: Litron non solo si dichiara protestante deciso a restare tale (*fede 'd barbèt*),¹⁴ ma rivendica anche il diritto di vivere alla tedesca (*costum d'alman*),¹⁵ con ciò facendo probabilmente riferimento alle sue fondamentali passioni, rappresentate da Bacco, tabacco e Venere. La tradizione lo riconosce, infatti, come grande estimatore del corposo barbera e della buona tavola, accanito fumatore di pipa, sensibile fino a tarda età al fascino delle belle donne con conseguenze note attraverso una serie di figli naturali. Ammette di avere scandalizzato la città che aveva salvato, ma non pare dolersene troppo (*Costa sità che mi l'hai salvà, e tante volte scandalisà. Veuj pa ch'a'm buta na lustra eterna, l'è mej sotreme 'nt la val Luserna*).¹⁶

Ricondotto così nella terra degli esseri umani il coraggioso disinvolto barone non perde la stima del popolo (le caratteristiche positive si mantengono), ma, sfumata un poco la memoria delle sue brillanti imprese belliche nell'inesorabile nebbia dell'oblio, può essere guardato con altri occhi, senza la riverenza della celebrazione: si apre così la strada a suggestioni linguistiche e onomastiche precedentemente impensabili.

Per questo però fu necessario attendere l'epoca napoleonica e l'inserimento del Piemonte nell'*Empire de France* con tutte le innovazioni conseguenti, tra cui la modifica delle unità di misura dei liquidi, che a Torino si segnala a partire dal 1806,¹⁷ ma si concretizza effettivamente negli anni successivi.

Questo cambiamento cancella la *pinta*, da cui deriva in Piemonte il *pinton*,¹⁸ nell'italiano regionale *pintone*, corrispondente al doppio litro o bottiglione, per lasciare il posto al dialettale *liter* 'litro', che in forma accresciuta, non testimoniata dai dizionari, per analogia diventa *litron*, sostenuto tra

¹⁴ Cfr. la versione reperibile in rete (https://it.wikipedia.org/wiki/Baròn_Litrôn), strofa 9.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Cfr. strofe 9,10.

¹⁷ Cfr., ad esempio, ANTONIO MARIA VASSALLI EANDI, *Saggio del nuovo sistema metrico col rapporto delle nuove misure alle antiche misure francesi ed a quelle del Piemonte*, Torino, presso fratelli Pomba Mercanti Libraj 1806. Il cambiamento fu recepito con difficoltà, tanto che nel 1845 dovette intervenire Carlo Alberto promulgando un editto con cui stabiliva la data d'inizio dell'applicazione del nuovo sistema: 1° gennaio 1850.

¹⁸ VITTORIO DI SANT'ALBINO, *Gran dizionario piemontese-italiano*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese 1859.

l'altro dal francese *litron*,¹⁹ esattamente coincidente con l'originario adattamento del nome di famiglia tedesco.

La coincidenza rende quasi inevitabile il travisamento semantico su cui può giocare la fantasia popolare, sollecitata dalla ben nota propensione del personaggio alle abbondanti bevute.

Così l'aristocratico *barone von Leutrum*, fedele ai suoi giuramenti, non ricattabile né con denari né con onorificenze, pronto ad affrontare il giudizio divino senza la mediazione di preti e frati, in quanto sicuro di avere già ottenuto il perdono dei peccati che riconosce e non nasconde, diventa nella tradizione popolare tardiva un allegro gaudente onesto e dignitoso che ha condiviso con i suoi soldati la voglia di vivere.

Il degrado interpretativo c'è, ma resta bonario e lascia trasparire un sentimento fondamentalmente affettuoso che non altera la memoria corretta della realtà e non occulta il sostanziale e persistente rispetto della comunità.²⁰

La riconosciuta buona fama del personaggio trova riscontro ancora mezzo secolo dopo nello *Stato nominativo*²¹ della città di Torino relativo all'anno 1809, stampato nel 1826,²² dove al numero 915 viene registrato *Leutrun Antonio*, nato presumibilmente il 3 ottobre, uno dei 129 esposti il cui cognome inizia con L.

La scelta del cognome attribuito è significativa in quanto conseguenza della norma introdotta da Napoleone che non solo impone l'uso del cognome per i trovatelli, ma suggerisce anche, tra l'altro, di orientarsi verso riferimenti che rimandino a personaggi illustri che hanno segnato la storia.

Il cognome, correttamente trascritto salvo una minima variante in sede finale che, forse per influenza dialettale, vede *n* in luogo di *m*, è quello del condottiero, evidentemente considerato storicamente degno di menzione, quindi adatto ad essere attribuito ai trovatelli che al momento non sono più 'figli di nessuno', ma sono diventati «*enfants naturels de la patrie*».²³

Sarà dunque la scelta di un ignoto, umile scrivano della *Maternità* di Torino a collocare a distanza di decenni il coraggioso e fiero barone al posto che gli spetta nella schiera degli eroi, offrendogli come meritato omaggio alla

¹⁹ Cfr. v. *litron* in *TLFi, Trésor de la langue française informatisé* (<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>). In Francia il *litre* viene utilizzato fin dal 1795 (legge del 18 *germinal*, a. III). Cfr. *TLFi*, s.v. *litre*.

²⁰ La città di Cuneo ha intitolato al personaggio una via del centro storico, nell'area della Madonna dell'Olmo, citata nella ballata: Via Carlo Sigismondo Federico Guglielmo Leutrum.

²¹ Così veniva denominato l'elenco dei giovani convocati per la chiamata alla leva.

²² *Stato nominativo ed alfabetico dei nati nell'anno 1809 nella città e nel territorio di Torino*, Torino, Botta 1826.

²³ Cfr. il *Décret portant que les enfants trouvés porteront le nom d'Enfants naturels de la patrie*, recepito dalla *Convention nationale*, 5 luglio 1793. Per ulteriori dettagli rimando ad un mio saggio: *L'onomastica dei trovatelli a Torino nella prima metà dell'Ottocento*, «*Rivista Italiana di Onomastica*», XXII (2016), 2, pp. 525-574.

coerenza e all'integrità di pensiero, oltre che alle sue capacità strategiche, quella «lustra eterna» che *re Carlin* intendeva garantirgli in cambio di una conversione per anni contrattata e sempre orgogliosamente rifiutata.

Biodata: Alda Rossebastiano è professore onorario dell'Università di Torino, dove è stata titolare della cattedra di *Storia della lingua italiana*. Nel medesimo Ateneo ha inoltre assunto la docenza di *Filologia romanza* e *Cultura e patrimonio storico-linguistico del Piemonte*. Come professore straordinario ha insegnato *Filologia iberoromanza* all'Università di Bari e come incaricato *Dialettologia* all'Università della Valle d'Aosta. Ha organizzato e diretto due Master biennali di *Cultura regionale del Piemonte* nell'America Latina (Università di Córdoba in Argentina e di Vitória in Brasile) e attualmente insegna nel Master MITAL2 (*Didattica dell'italiano L.2*) attivato presso l'Ateneo torinese. Si occupa di onomastica (toponomastica e antroponomia), dizionari plurilingui, lessico (in particolare forestierismi), relazioni di viaggio.

alda.rossebastiano@unito.it

IRENE RUMINE

SUGLI ANTROPONIMI
NELLA VITA DI ALBERTO PISANI DI CARLO DOSSI

Abstract: The contribution aims to provide an initial investigation into onomastics in the literary work of Carlo Dossi, an original representative of the nonconformism of the Scapigliatura movement. Carlo Dossi, born as Alberto Carlo Felice Pisani Dossi, is the pseudonym used by the writer. After noting Dossi's interest in onomastics in his diary writing (*Note azzurre*) and essays (*La fortuna dei nomi*), the analysis focuses on anthroponyms in the second of his "quasi-autobiographical" novels, of which he is the author, narrator, and protagonist. This novel, titled *Vita di Alberto Pisani*, was published in 1870. Particular attention is given to the names and surnames of the protagonist, compared to those of the writer. Additionally, the study examines nicknames, pseudonyms, and sobriquets used by the protagonist, as well as significant surnames and nicknames of secondary characters. The duality between the "real self" and the "fictional self", as well as the use of dialect in naming some minor characters, lead to the conclusion that Dossi's expressionism, which characterizes his style and language, is reflected in his onomastic choices in *Alberto Pisani*. This expressionism arises from his search for a renewed language that often produces a caricatural effect.

Keywords: *Vita di Alberto Pisani*, *Note azzurre*, *La fortuna dei nomi*, anthroponyms, autobiography

Premessa

Autore prolifico in ambito narrativo e saggistico e innovatore della scrittura dell'io, Carlo Dossi rivolge grande attenzione agli aspetti dell'onomastica, intessendo una fitta trama di giochi linguistici non solo con gli onimi dei personaggi dei suoi romanzi, ma anche con il proprio, nome d'arte estratto da quello anagrafico, Alberto Carlo Felice Pisani Dossi. Si ritiene perciò interessante offrire una prima indagine onomastica nella produzione dello scrittore scapigliato, soffermandosi su alcuni dei più significativi antroponimi presenti nel secondo dei romanzi pseudo-autobiografici, di cui egli è autore, narratore e protagonista, e che è pubblicato nel 1870 con il titolo di *Vita di Alberto Pisani*.¹

¹ Per la *Vita di Alberto Pisani* si fa qui riferimento all'edizione critica di *Carlo Dossi. Opere*, a c. di D. Isella, Milano, Adelphi 1995.

L'attenzione dossiana per l'onomastica

Nell'attuale bibliografia su Dossi, fra gli studi che si concentrano sui caratteri linguistici e stilistici, manca un'indagine approfondita e sistematica dell'onomastica nelle opere dello scrittore.²

Un certo interesse di Dossi per i nomi emerge, innanzitutto, nelle *Note azzurre*, quello zibaldone di 5794 note composte dall'autore per tutto il corso della vita, di tono spesso spregiudicato, e contenenti aforismi, osservazioni sulla vita intellettuale e politica del tempo, giudizi letterari, bozze di racconti progettati ma rimasti incompiuti, osservazioni metalinguistiche e molto altro ancora.³ Nel 'libro azzurro' l'attenzione di Dossi si rivolge, in particolare, agli antroponomi.⁴ Varie note riguardano nomi propri e cognomi, classici e moderni, naturali e letterari: dall'elenco di nomi di donna, nella nota 3198,⁵ all'appunto su «Grondegardo e Tigridina – nomi propri non infrequenti a Rimini», nella nota 4603,⁶ alla considerazione sulla fisionomia dei nomi greci e romani, nella nota 5299, in relazione ai quali si rileva

² Il dato risulta confermato dal *Repertorio bibliografico dell'onomastica letteraria in Italia (2020-2021)* di LEONARDO TERRUSI, «il Nome nel testo», XXIV (2022), pp. 265-271. Si veda anche, dello stesso autore, il *Repertorio bibliografico dell'onomastica letteraria in Italia (2016-2017)*, «il Nome nel testo», XX (2018), pp. 411-447, a p. 438, e *L'onomastica letteraria in Italia dal 2006 al 2015. Repertorio e bilancio critico-bibliografico*, Pisa, ETS («Nominatio») 2016 (in part. la tabella a p. 98, dove il nome di Dossi compare una sola volta).

³ La prima pubblicazione delle *Note azzurre*, composte fra il 1870 circa e il 1907, risale all'iniziativa della vedova dello scrittore, Carlotta Borsani, nel 1912, ma si tratta di un'edizione parziale da cui sono espunte, per motivi di opportunità, le note più velenose e sconvenienti. Nel presente saggio si fa riferimento all'edizione integrale delle *Note azzurre*, a c. di Isella, Milano, Adelphi 2019 (prima ed., 2010). In essa sono recuperate le dodici note irriverenti dell'edizione Ricciardi del 1955 (la «*princeps fantasma*» curata da Isella e non pubblicata), censurate nelle edizioni adelphiane del 1964 e del 1988, ed è aggiunto un saggio di Niccolò Reverdini, pronipote del Dossi, che ne ricostruisce la tortuosa vicenda editoriale.

⁴ Non mancano, tuttavia, nelle *Note azzurre* appunti sui toponimi, in particolare sui nomi delle strade, come le vie di Roma e di Milano, che si leggono ivi, n. 147, p. 13, e n. 2321, p. 175. Moltissimi sono, inoltre, i riferimenti toponomastici nella *Vita di Alberto Pisani*, dove i luoghi menzionati sono ora città e borghi italiani (Praverde, Montalto, Murano, Roma, Milano, Pavia, Silvano, Firenze), vie, contrade e altri luoghi dell'adolescenza dello scrittore (il liceo Rovani, l'istituto privato Rosmini, piazzetta santa Polonia, osteria «*Il cannone*», contrada San Rocco, Duomo, via del *Pensionnat Anglais Catholique*, borgo Porta Fiorita, via Moresca); stati e regni (Francia, regno d'Italia, Giappone, Prussia); città e cittadine francesi (Chateau-Mauvèrt, Beaumont, Roche-Surville, Parigi, Nizza e l'allora tedesca Stråsburg), inglesi (Londra, Manchester), austriache (Vienna); altri continenti (America, Oceania, Asia, Africa); luoghi africani (Suez, mar Rosso), asiatici (Bengala, Ceilà, Singapore, Sciang-hai, Nagasaki, Yokoama, stretto di Kanagava, Yeddo), americani (New York, New Orleans); e, perfino, luoghi biblici (*Monte Tabor*, Gèrico, Cana, Betlemme) e classici (Partenone, Pandrosio).

⁵ Ivi, n. 3198, pp. 356-357.

⁶ Ivi, n. 4603, p. 620.

«[c]ome nel nome risuoni l'eco della condizione dell'arte». ⁷ Sulla fisionomia dei nomi Dossi ritorna anche nella nota 5727:

Anche i nomi hanno la loro fisionomia, ed anche dalla loro scelta si capisce il gusto, il tatto dei loro autori, sia letterari sia naturali. Testimonio Manzoni che trovò così appropriati nomi per i personaggi del suo romanzo (Renzo Tramaglino e Lucia Mondella), testimonia l'attuale nostro Re che trovò sì male quello della sua seconda figliola, Mafalda, che ricorda il nome di Marcofaldia e simili. ⁸

Le considerazioni onomastiche di Dossi, rintracciate nelle *Note*, investono anche le proprie opere, progettate o compiute. Nella nota 2867, ad esempio, si fa riferimento ai *Ritratti di famiglia*, romanzo diviso in due libri che, nel progetto dell'autore, avrebbe avuto lo scopo di illustrare «l'ambiente di vita nel quale furono alcuni dal cognome Pisani», ⁹ appartenenti genericamente o specificamente alla famiglia dello scrittore. La prima parte del romanzo, infatti, come si spiega nella nota 5030, avrebbe dovuto comprendere «tutti coloro che, di nome Pisani o Dossi, furono celebri», ¹⁰ per discendenza nobiliare, imprese storiche, fama artistica o scientifica, quali «Pietro da Pisa, lettore di Carlomagno», «Tomaso Pisani», astrologo di Filippo il Bello, e lo scultore «Nicola Pisano». ¹¹ La seconda parte dei *Ritratti*, invece, sarebbe stata dedicata agli ònimi dei propri consanguinei, sui quali Dossi si sofferma in numerose altre note. ¹²

⁷ Ivi, n. 5299, p. 842.

⁸ Ivi, n. 5727, p. 985. A proposito del romanzo di Manzoni, in una nota precedente Dossi scrive: «I Promessi sposi» sono la pietra di paragone d'ogni romanzo che leggo» (ivi, n. 2497, p. 236).

⁹ Ivi, n. 2867, pp. 321-322.

¹⁰ Ivi, n. 5030, pp. 753-754, che prosegue, con toni irriverenti: «Di alcuni indicare i "recapiti" che provano la mia discendenza. Degli altri, osservare che in quell'incrocio di adulteri ecc. che costituisce la storia di tutte le famiglie del mondo grandi e piccole, è più probabile che i nostri antichi parenti sieno quelli che non appajono sull'albero genealogico. E se guardiamo alla prima origine, siamo tutti parenti».

¹¹ A proposito dei personaggi celebri di nome Pisani, cfr. ivi, Indice analitico, p. 1130, s.v. *Pisani* (V. «Ritratti di famiglia»), e p. 1131, s.v. *Pisano Enrico*, – *Nicola*, – *Ottavio*.

¹² Un lungo elenco alfabetico dei nomi dei consanguinei menzionati dallo scrittore nelle *Note*, utile anche per ricostruirne la genealogia, si legge nello stesso Indice analitico, alle pp. 1130-1131, s.v. *Pisani Dossi* (famiglia), e comprende: Alberto, *Alberto (figlio di Guido)*, Amelia, Angioletta (*in Massa*) (*zia*), Antonio (*zio*), Carlo (*nonno*), Carlo (*trisavolo*), (Borsani) Carlotta, *Carlotta (zia)*, Carolina (*moglie di Gaetano*), Elena (*in Marozzi*) (*zia*), Elena (*figlia di C. D.*), Enrico (*prozio*), Franco (*figlio di C. D.*), Gaetano (*zio*), Gelasio (*bisnonno*), Giacinto (*fratello di Gelasio*), (Possenti) Gina (*moglie di Guido*), Giuseppe (*padre*), Guido (*fratello*), (Quinterio) Ida (*madre di C. D.*), *Ida Carlotta (figlia di Guido)*, Luigia (V. Milesi-Viscontini), Maria *in Della Porta*, (Hölly) M. Rosalia (*moglie di Gelasio*), Sisto (*prozio*), Teresa *in Rutta*. Il corsivo è del curatore e indica i nomi propri che integrano l'Indice analitico.

Ancora nelle *Note* si fa riferimento a un altro progetto letterario, che conferma il rilievo della ricerca onomastica in Dossi: «19° *Le note alle Lettere* (N. L.), che in certo modo, completando le lettere stesse, narreranno la vita del Dossi». Si tratta dell'incompiuto romanzo 'autobiografico' epistolare (contenente più di novecento testi), dal titolo speculare alla *Vita di Alberto Pisani* ed eminentemente parlante: *La vita di Carlo Dossi scritta da Alberto Pisani*.¹³

Fuori dal campo del 'libro azzurro', ulteriori e interessanti spunti per l'analisi delle concezioni onomastiche dello scrittore sono offerti da un breve scritto metalinguistico, *La fortuna dei nomi* (1885), compreso nel *Libro delle bizzarrìe*.¹⁴ Nel saggio Dossi affronta, con tono spesso ironico e paradossale, la questione della ricezione dei nomi propri nell'ambiente sociale, culturale e geografico del suo tempo, sotto forma di lettera firmata da uno zio immaginario – dal nome non casuale e dal cognome tipicamente lombardo, Carlo Maria Colombo – che dà consigli al nipote sulla scelta del nome per il nascituro.¹⁵ Lo scritto, che al contempo offre una testimonianza relativamente attendibile su tale questione, documenta la tendenza all'epoca di Dossi, almeno nella classe borghese, di scegliere nomi innovativi basati sulle mode (ad esempio, un 'nome da romanzo'), per un desiderio di affrancarsi dalla prassi tradizionale che avrebbe imposto invece di optare per il nome di un anziano parente.¹⁶ Uno dei primi suggerimenti dello zio Carlo è quello di evitare per il pronipote il suo stesso nome, perché non ci siano troppi omonimi nella discendenza («in famiglia è già il quarto») e, inoltre, perché tale nome è considerato troppo comune («la sia finita una volta con i Giuseppe, i Carlo, i Pietro, i Giovanni...»).¹⁷ Tra le raccomandazioni successive vi sono poi quella di non imporre un nome troppo «minuto», adatto a un

¹³ Cfr. *ivi*, n. 3496, pp. 373-375, a p. 374 (si veda anche *ivi*, Indice analitico, s.v. progetti letterari del Dossi, p. 1135). Di tale romanzo epistolare interrotto, e tuttora inedito, si conserva oggi il manoscritto in tre quaderni (*Tomo I, Tomo II e Volume 3*) presso l'Archivio privato della Famiglia Pisani Dossi Macchi di Cellere, nel comune milanese di Corbetta. Su di esso si veda lo studio di BENIAMINO DAL FABBRO, *Gli inediti di Dossi*, «Primato», III [1942], 2, pp. 31-34, che ha pubblicato il *Preambolo* e la lettera 144 del secondo tomo del manoscritto, e si veda poi l'edizione delle *Gocce d'incuboscuro*, a c. di F. Lioce, Roma, Salerno Editrice 2009, pp. 125-143, in cui sono pubblicate in appendice le lettere 34, 36, 38, 42, 43, 48, 50, 157, 233, 247, 258 del primo tomo e la lettera 161 del secondo. Sulla prefazione dell'*Epistolario*, costituente il *Preambolo alla vita di Carlo Dossi*, cfr., inoltre, ANTONIO SACCONI, «Il Dossi studierà il Dossi»: Il libro delle prefazioni di Carlo Dossi, in «Modern Language Notes», The Johns Hopkins University Press, January 1995, vol. 110, n. 1, Italian Issue, pp. 49-100.

¹⁴ Cfr. DOSSI, *La fortuna dei nomi*, in appendice alle *Opere*, a c. di Isella, cit., pp. 1168-1173.

¹⁵ Per queste osservazioni, cfr. FRANCESCO SESTITO, *La fortuna dei nomi: una testimonianza d'autore (Carlo Dossi) sulla ricezione dei nomi personali*, «il Nome nel testo», XVIII (2016), pp. 219-226. Sulla diffusione lombarda del cognome Colombo, cfr. ENZO CAFFARELLI, CARLA MARCATO, *I cognomi d'Italia. Dizionario storico ed etimologico*, Torino, UTET 2008, vol. I, s.v. *Colómbi, Colómbio*.

¹⁶ Cfr. SESTITO, *La fortuna dei nomi: una testimonianza d'autore...*, cit., p. 220.

¹⁷ Cfr. DOSSI, *La fortuna dei nomi*, cit., p. 1169.

infante più che a un adulto (come, ad esempio, *Zeffirina*, poiché «vediamo nel bimbo, non già un uomo futuro, ma un presente balocco»), o, viceversa, «un nome che non possa mai esser bimbo» (come *Ermengarda* o *Armida*).¹⁸ Si consiglia anche di astenersi dallo scegliere nomi dal significato trasparente che possano in seguito rivelarsi in contrasto con le caratteristiche di chi li porta (ad esempio, *Bianca*, *Bruno*, *Primo*, *Regina*); oppure nomi di personaggi storici o mitologici troppo famosi, e, ancora, abbinamenti nome-cognome bizzarri o inopportuni (lo zio immaginario menziona fra gli esempi proprio quello di *Cristoforo Colombo*); sono sconsigliati, infine, nomi dal significato scabroso o che possono dare adito a doppi sensi (tra i vari esempi citati, quelli di *Cornelio* e *Gervaso*).¹⁹ L'idea di fondo che i nomi siano in grado di veicolare immagini ben precise e che la loro accettabilità sia in gran parte determinata dalla loro frequenza d'uso è ribadita nella chiusa della lettera, dove lo zio afferma: «ora, tu vedi, o carissimo, quanto un nome influisca sulla vita e sulla morte di un uomo, per cui sarebbe prudente non affibbiarne alcuno, per ora, a tuo figlio, lasciando invece la scelta a lui stesso». ²⁰ Consigli a cui Dossi scrittore sembra non attenersi quando per i personaggi dei suoi romanzi sceglie nomi, cognomi e soprannomi che producono volutamente un effetto comico o straniante, come nel caso della *Vita di Alberto Pisani*, su cui qui ci si sofferma.

Gli antroponimi nella Vita di Alberto Pisani

La *Vita di Alberto Pisani*, che Dossi stesso definisce una delle sue «quasi-autobiografie»,²¹ racconta in quindici capitoli, frammentati al loro interno da quattordici brevi racconti che ne costituiscono il fulcro narrativo,²²

¹⁸ Ivi, p. 1170.

¹⁹ Ivi, pp. 1170-1173.

²⁰ Ivi, p. 1173. Cfr. SESTITO, *La fortuna dei nomi: una testimonianza d'autore...*, cit., p. 225.

²¹ *Prefazione generale ai 'Ritratti Umani'* (1885), in DOSSI, *Il libro delle prefazioni*, con uno schizzo bibliografico di Isella, Milano, Scheiwiller 1992, p. 93: «Una infatti delle mie due grosse spirituali correnti (delle secondarie non parlo) fu ed è quella di narrare le cose e gli uomini del tempo mio, non oso già dire come davvero sono, ma quali appajono a' miei occhi, forse affetti da itterizia morale. Simili descrizioni appartengono evidentemente alla storia – storia mia, ove si tratti di quelle quasi-autobiografie che sono l'*Altrieri* e l'*Alberto Pisani* e saranno i *Giorni di festa* e le *Ore di malinconia*».

²² Sebbene l'*Alberto Pisani*, diversamente da altri romanzi dossiani, non conosca ristampe, i raccontini di cui esso si compone sono rielaborati, dieci anni dopo, nell'antologia costituita dalle *Gocce d'inchiostro* (cfr. ISELLA, *Note ai testi*, in *Opere*, a c. di Isella, cit., pp. 1427-1429 e pp. 1433-1455). Sui legami tra le *Gocce d'inchiostro* e l'*Alberto Pisani*, cfr. *Note azzurre*, n. 2527 (pp. 245-246): «Progetto di un libro, dal titolo "Gocce d'inchiostro" in cui il Dossi raccoglierebbe tutte le sue briciole letterarie, avanzategli dai grossi pasti delle opere. Molte di queste briciole si trovano già sparse e nelle sue lettere, e nell'*Alberto Pisani*, ecc. e nella *Palestra Letteraria* ecc.».

l'adolescenza dello scrittore, proseguendo cronologicamente la narrazione degli anni infantili contenuta nell'*Altrieri*: «Il mio "Altrieri" è il romanzo del bimbo – l'"Alberto Pisani" il romanzo dell'adolescente – I "Ritratti umani" – quello del giovane. Manca ancor l'uomo ed il vecchio».²³ Significativa è, innanzitutto, la scelta dell'autore di scomporre il proprio nome e cognome per ricavarvi due pseudonimi, uno per il biografato, Alberto Pisani, e uno per il narratore, Carlo Dossi, nonché di denominare i personaggi della narrazione con nome e cognome.²⁴

Nomi e cognomi di famiglia del protagonista

Il titolo del romanzo contiene l'ònimo *Alberto Pisani* (primo nome e primo cognome dello scrittore), che identifica il soggetto della narrazione e, come prima 'soglia testuale',²⁵ fornisce immediate indicazioni sull'argomento biografico del romanzo. «Alberto Pisani» è presentato al capitolo IV, preposto dall'autore in apertura della narrazione: Alberto è un giovane aristocratico, di poco più di venti anni (Dossi ne ha ventuno quando escono le prime stampe dell'*Alberto Pisani*), intento a sfogliare i volumi della propria libreria, prima di soffermare l'attenzione sulla *Vita Nuova*, «inebriato» dalle immagini illusorie di un «amore perfetto», non reale. Se Dossi, come scrive Lucini, «s'ammalava d'ideale e di belle lettere italiane»,²⁶ similmente l'Alberto Pisani romanzesco matura la vocazione alla scrittura e all'innamoramento.²⁷ Alberto appare, dunque, come l'*alter ego* dello scrittore. Tuttavia, l'apparente coincidenza tra autobiografismo e finzionalità è presto smentita dalla narrazione in terza persona e dai continui giochi di «allusività antifrastica» messi in atto dall'autore e rivolti al protagonista: «Tornando a noi, cioè a dire ad Alberto».²⁸ Finché, a quasi metà del romanzo, il narratore interviene a marcare la distinzione dal protagonista, avvertendo che il 'patto

²³ *Note azzurre*, n. 1693, p. 106. Cfr. anche DOSSI, *Il libro delle prefazioni*, cit., p. 126.

²⁴ Per un elenco degli antroponimi dei personaggi dell'*Alberto Pisani*, veri, verisimili o inventati, si rinvia all'Appendice al presente saggio.

²⁵ Cfr. GÉRARD GENETTE, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil 1987 (trad. it. *Soglie. I dintorni del testo*, a c. di C. M. Cederna, Torino, Einaudi 1989). Sugli ònimi dei titoli delle opere letterarie, cfr. LAURA SALMON, *Sui titoli come onimi e sugli onimi dei titoli: onomasiologia creativa e traduzione dei «marchionimi» letterari*, «il Nome nel testo», IX (2007), pp. 93-105.

²⁶ GIAN PIETRO LUCINI, *L'ora topica di Carlo Dossi. Saggio di critica integrale*, Milano, Lampi di Stampa 2003, rist. anast. dell'ed. Varese, A. Nicola & C. 1911, p. 32.

²⁷ Cfr. *Alberto Pisani*, cap. IV, p. 88: «Alberto credeva amore perfetto un fascio di desideri ardentissimi, di cui si fuggisse l'adempimento».

²⁸ Cfr. GIOVANNA ROSA, *Identità di una metropoli. La letteratura della Milano moderna*, Torino, Aragno 2004, pp. 71-85, citazione a p. 77.

autobiografico' stabilito con il lettore è finzionale:²⁹ «Un momento! un momento! Io, Carlo Dossi, ho quattro cosette da dire alle mie signore lettrici. Per voi, lettori uominacci, nulla: saltate».³⁰

Il limite tra la narrazione autobiografica e la finzionalità letteraria è ulteriormente assottigliato dalle associazioni onomastiche tra i familiari del protagonista e quelli dello scrittore. Per molti di quei personaggi, infatti, Dossi recupera i nomi dei propri familiari, ma senza mantenere la corrispondenza nel grado di parentela, come risulta da un confronto schematizzato nella tabella seguente.

<i>Nomi e cognomi di famiglia del protagonista dell'Alberto Pisani</i>	<i>Nomi e cognomi di famiglia dello scrittore Carlo Dossi</i>
Alberto Pisani	Alberto Carlo Felice Pisani Dossi
Arrighetta (madre)	Ida Quinterio (madre)
capitano Alberto Pisani (padre)	Giuseppe Maria Gelasio Pisani Dossi (padre)
don Gelasio Pisani (nonno paterno)	Carlo Pisani Dossi (nonno paterno)
donna Giacinta Pisani (nonna paterna)	Luigia Milesi (nonna paterna)
-	Felice Quinterio (nonno materno)
-	Gelasio Vincenzo Pisani Dossi (bisnonno paterno, padre di Carlo Pisani Dossi)
ciambellano Etelrèdi (bisnonno paterno, padre di donna Giacinta Pisani)	ciambellano Etelrèdi (bisnonno paterno, padre di donna Giacinta Pisani)
donna Francesca (bisnonna paterna, madre di donna Giacinta Pisani)	Elena Viscontini (bisnonna paterna, madre di Luigia Milesi)
-	Carlo Quinterio (bisnonno materno, padre di Felice Quinterio)
-	Carlo Pisani Dossi (trisonno paterno, padre di Gelasio Vincenzo Pisani Dossi)
-	Matilde Oleario di Bellagente (trisonna paterna, madre di Gelasio Vincenzo Pisani Dossi)
Contardo Pisani (prozio paterno)	Giacinto Pisani (prozio paterno, fratello di Gelasio Pisani)

²⁹ Come ha osservato SACCONI, «Il Dossi studierà il *Dossi*...», cit., p. 60, il Dossi è consapevole che «ogni scrittura di sé è una messinscena, cioè una 'verità rappresentata'», mostrando *ante tempore* di rifiutare la «definizione prescrittiva» di 'patto autobiografico' fornita da Philippe Lejeune negli anni '70 del Novecento (cfr. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil 1975). Lo stesso Sacconi si è soffermato, inoltre, sulla questione della moltiplicazione del soggetto narrante e sul suo rapporto con l'autore dell'*Alberto Pisani*, nel contributo «*Lettori miei; conterò intanto una storia*». *Dossi e la disseminazione dell'intrigo: in margine alla Vita di Alberto Pisani*, in G. Mazzacurati (a c. di), *Effetto Sterne*, Pisa, Nistri-Lischi 1990, pp. 264-293.

³⁰ *Alberto Pisani*, cap. VI, p. 137.

canonico Sisto (prozio paterno)	frate Sisto Pisani Dossi (prozio paterno, fratello di Carlo Pisani Dossi)
-	don Enrico Pisani Dossi (prozio paterno, fratello di Carlo Pisani Dossi)
-	Alberto Quinterio (zio materno)
-	Guido Carlo Felice Pisani Dossi (fratello)
-	Alberto Pisani (nipote, secondo figlio di Guido Pisani)

I familiari del personaggio di Alberto compaiono per la prima volta nel capitolo I (posposto al IV), che dà inizio al vero e proprio racconto biografico. La nascita del protagonista è annunciata dalle parole della nonna, «donna Giacinta», in dialogo con la nuora Arrighetta, incinta di «*Albertino*» e angosciata per le sorti del marito («Alberto»), che si trova a combattere nella battaglia di Novara.³¹ Se si confrontano i nomi dei tre familiari del protagonista con quelli della famiglia dello scrittore, si nota che nella genealogia di Dossi non è presente una nonna Giacinta (vi è, invece, un don Giacinto Pisani, fratello del bisnonno Gelasio),³² ma dagli appunti di Dossi si comprende che il personaggio di «donna Giacinta» prende spunto dalla nonna paterna dello scrittore, Luigia Milesi.³³ La finzione letteraria interviene anche nell'attribuzione del nome «Alberto» al padre del protagonista, dal momento che il padre dello scrittore si chiama in realtà Giuseppe Maria Gelasio Pisani Dossi, ingegnere di nobile famiglia, che muore quando Dossi ha ventiquattro anni.³⁴ Infine, il nome della madre del protagonista, «Arrighetta» (nella realtà, la madre dello scrittore è Ida Quinterio), rimanda al cognome dell'amico e dedicatario della *Vita di Alberto Pisani*, Cletto Arrighi, il principale esponente della Scapigliatura e, a sua volta, pseudonimo, formato per anagramma, di Carlo Righetti.

Nel romanzo, il nascituro protagonista avrà lo stesso nome del padre, un «ufficiale di Stato Maggiore» che viene ucciso durante la sconfitta del 1849, proprio mentre nasce, a Montalto, «Alberto Pisani».³⁵ L'episodio

³¹ Ivi, cap. I, p. 90: «Ricorda Alberto, ma non scordare *Albertino*...».

³² Cfr. *Note azzurre*, n. 2871, p. 328.

³³ Ivi, n. 2872, p. 332: «Fra gli aneddoti che essa [*scil.* nonna Luigia] mi raccontava della sua vita è quello della mano tagliata piena di anelli (Episodio della Rivoluzione dell'89) di cui ho usato nell'*Alberto Pisani* (Isolina)».

³⁴ Il padre dello scrittore, Giuseppe Maria Gelasio, figlio dell'avvocato Carlo Pisani Dossi (rivoluzionario e militare condannato per aver partecipato ai moti carbonari del 1821) e di Luigia Milesi, muore nel 1873 (cfr. *Note azzurre*, n. 3832, pp. 457-460).

³⁵ *Alberto Pisani*, cap. I, p. 92: «Egli nasceva, giallo come un limone, tinto dalla paura della sua mamma, e, a pena salpato, pianse: forse, perché sentiva di cominciare a morire, forse perché,

è ricordato da Dossi anche nelle *Note*: «Io naqui, fuggendo con mamma gli Austriaci pochi di dopo la rotta di Novara; naqui di 7 mesi, giallo per l'itterizia».³⁶ Nella famiglia dello scrittore, Alberto era già il nome dello zio materno, il fratello di Ida Quinterio Pisani, come ricaviamo, ancora, dalle *Note*,³⁷ e sarà quello del nipote dello scrittore, il secondo figlio di Guido:³⁸ tale nome è quindi assegnato agli appartenenti della famiglia, in osservanza a quella tradizione familiare e sociale di attribuire al nascituro il nome di un proprio ascendente.³⁹ La stessa considerazione vale per Carlo, secondo nome dello scrittore (nel testo del romanzo ha quell'unica occorrenza sopra richiamata, dove è preceduto dall'io autoriale e accompagnato dal cognome Dossi), anch'esso presente nell'albero genealogico dei conti Pisani Dossi e dei Quinterio: così, infatti, si chiamavano sia il nonno e un trisavolo paterni, che il bisnonno materno.⁴⁰ Tuttavia, la combinazione nome-cognome *Carlo Dossi* non ha i tratti nobiliari di *Alberto Pisani*, e se *Pisani* è cognome panitaliano, *Dossi* invece è prevalentemente lombardo.⁴¹

Nomignoli, soprannomi e pseudonimi del protagonista

A identificare il protagonista ricorrono, inoltre, fin dal capitolo I, i nomignoli «Albertino», «Berto» e «Bertino».⁴² Nel capitolo successivo, in cui si

miglia e miglia da lui, sull'orlo di un ruscelletto, giaceva intanto supino un uomo, toccato in fronte dal piombo, con le spalline strappate e le saccoccie rovescie».

³⁶ Cfr. *Note azzurre*, n. 2927, p. 335.

³⁷ Ivi, n. 3847, p. 466, n. 5008, p. 746, e n. 5504, p. 909.

³⁸ Ivi, n. 5230, p. 819, e *Opere*, a c. di Isella, cit., *Cronologia*, pp. LXXVII-XCI, a p. LXXVIII (tale Cronologia si fonda sulle carte dell'Archivio Pisani Dossi [APD] e sullo studio di ENRICO SERRA, *Alberto Pisani Dossi diplomatico con documenti inediti di P.D.*, Milano, Franco Angeli 1987).

³⁹ Si ricordino i consigli dell'immaginario zio Carlo al nipote, nel saggio di Dossi, *La fortuna dei nomi*, per cui cfr. SESTITO, *La fortuna dei nomi: una testimonianza d'autore...*, cit., p. 221. I tre nomi dello scrittore, Alberto, Carlo e Felice, ricorrenti nella discendenza dei Pisani Dossi, richiamano quelli di casa Savoia, e in particolare il re Carlo Alberto, che nel 1831 succede nel regno dello Stato sabaudo allo zio Carlo Felice (i nomi dei reali di Savoia si leggono nelle *Note azzurre*: «Carlo Alberto» nelle nn. 3848, 4596, 4627, 4899, 5391, e «Carlo Felice» nella n. 4627).

⁴⁰ Per i nomi della famiglia Pisani Dossi, cfr. ivi, Indice analitico, p. 1130. Il nome del nonno paterno compare, tra le altre note, ivi, n. 4068, p. 539, in cui Dossi riferisce: «A Pavia correva il proverbio "I Pisan, hin pu matt che san". A quanto so io [rasura nel ms.] D'altra parte Don Giuseppe (figlio dello stesso Don Carlo) che morì paralitico, ebbe a figlio un Alberto nel quale si manifestò la pazzia dell'ingegno, ed è già colto, a quanto egli sospetta, da paralisi cerebrale - [rasura nel ms.].» Il nome del bisnonno materno, Carlo Quinterio, si legge ivi, n. 5504, p. 909. Per i nomi della famiglia Quinterio, cfr. ivi, Indice analitico, p. 1137. Il nonno materno si chiamava invece Felice, terzo nome sia dell'autore che del fratello, Guido Carlo Felice (cfr. ivi, n. 3832, p. 457).

⁴¹ Cfr. CAFFARELLI, MARCATO, *I cognomi d'Italia...*, cit., vol. I, s.v. *Dossi*, e vol. II, s.v. *Pisani*.

⁴² Il soprannome «Albertino» ricorre cinque volte ed è detto una volta da donna Giacinta (cfr. *Alberto Pisani*, cap. I, p. 90), tre dal narratore (ivi, cap. I, p. 93, e cap. II, pp. 100 e 113) e, infine, da Giulia, la cuoca di casa Pisani (ivi, cap. II, p. 107). «Berto» ricorre quattro volte, detto dal narratore

parla dei suoi ‘mezzi amori’ giovanili, Alberto è chiamato da Giulia, la ex-cuoca di casa Pisani, con il soprannome di «*Florindo*», recuperato da una commedia di Goldoni.⁴³

Più interessante è il caso di «*Guido Etelrèdi*», pseudonimo letterario con il quale il protagonista firma il suo ‘libro immaginario’, composto negli otto mesi di permanenza nella casa del mago, che ha per titolo *Le due morali*. Il libro è costituito dai raccontini dell’*Alberto Pisani*, uno dei quali, *Insoddisfazione*, ha per protagonista proprio un giovane innamorato di nome Guido.⁴⁴ Prima di presentare al lettore alcuni scampoli del volume del protagonista Alberto, il narratore interviene con un’importante notazione sulla scrittura autobiografica:

Al diavolo le autobiografie! in esse, lui che si pinge è troppo occupato a porre in rilievo le sue virtù, i suoi nei, e, poniamo anche, i vizi, per dimostrarsi qual’è; in un romanzo, invece, egli si apre ingenuamente ad ogni frase. Ben sottinteso che chi si ha una pagina innanzi, abbia acuta vista, legga nelle *interlinee*, facoltà di pochissimi. Tra i quali, *oltre due* di cui mi tengo sicuro, vorrei altri molti de’ miei lettori. E, per metterli alla prova, ecco loro de’ scampoli dal volume di Alberto.⁴⁵

All’interno del gioco finzionale di Dossi, anche il nome Guido è carico di risonanze semantiche. Infatti, oltre a essere nella realtà il nome del fratello dello scrittore, è nella narrazione quello del marito di Claudia Sàlis, l’ideale destinataria del libro immaginario di Alberto e, come osservato da Isella, finzione letteraria della «donna che ha preso forma dal suo bisogno di amare»:⁴⁶ il conte Guido Sàlis è il rivale in amore del personaggio di Alberto. Quanto al cognome Etelrèdi, nell’*Alberto Pisani* è quello di famiglia della nonna Giacinta Pisani: un cognome di derivazione anglosassone (dal nome proprio Etelrèdo, circolante in età medievale) e ancora diffuso in

(cfr. *Alberto Pisani*, cap. I, p. 94, in due occorrenze, e p. 95, in due occorrenze). Infine, «Bertino» ricorre tre volte, detto dal narratore (cfr. *Alberto Pisani*, cap. I, p. 96) e da donna Giacinta (ivi, cap. I, *Il codino*, p. 97, e cap. II, p. 113).

⁴³ Florindo è il protagonista della commedia goldoniana *Il vero amico*: innamorato di Rosaura, la fidanzata di Lelio, del quale Florindo è amico e ospite, rinuncia all’amore di lei per l’amicizia che lo lega a Lelio. Nell’*Alberto Pisani*, «*Florindo*» è il soprannome attribuito ad Alberto nella messinscena con Giulia, la ex-cuoca di casa Pisani, ora al servizio della famiglia Balotta, che, vestendo i panni di *Colombina* (la cameriera di Lelio, nella commedia di Goldoni), riceve una lettera da Alberto perché la consegna alla «Balottina», uno dei suoi ‘mezzi-amori’ giovanili (cfr. *Alberto Pisani*, cap. II, pp. 107-108).

⁴⁴ I raccontini del cap. XI (*Prima e dopo*, *Insoddisfazione*, *La maestrina di inglese*, *La corba*, *Odio amoroso*) confluiscono tutti nelle *Gocce d’inchiostro*, insieme agli altri dell’*Alberto Pisani*, fatta eccezione per quello intitolato *Le due morali* (cfr. *Alberto Pisani*, cap. XII, pp. 216-217).

⁴⁵ *Alberto Pisani*, cap. XI, p. 182.

⁴⁶ *Opere*, a c. di Isella, cit., *Introduzione*, pp. XXI-LXIII, a p. LV.

Italia nell'Ottocento.⁴⁷ A proposito di Guido Etelrèdi, nel romanzo si dice solo che è «un nome di guerra», secondo le parole di Claudia.⁴⁸ Ma Guido Etelrèdi è già il protagonista bambino dell'*Altrieri*, il romanzo dell'infanzia di Dossi.⁴⁹

Cognomi e soprannomi dei personaggi minori

Accanto al nome del protagonista, degni di nota sono gli ònimi dei personaggi della 'cornice' narrativa del romanzo: il più delle volte, cognomi e soprannomi d'invenzione, forgiati su parole suggerite a Dossi dal dialetto.⁵⁰ Si possono ricordare quelli caricaturali di derivazione lombarda, specialmente milanese, che accentuano un aspetto fisico o caratteriale del personaggio a cui sono assegnati: «Balotta», il cognome del capitano, ad esempio, è nome proprio scherzoso che deriva dal lombardo *balòtta* 'barbogio'.⁵¹ È cognome lombardo anche Caldarini, compagno di banco di Alberto al liceo Rovani, che ricorda per assonanza il milanese *caldarin*, ossia il 'vaso da cucina di rame', e come diminutivo di *caldàr* 'caldaia' indica metaforicamente

⁴⁷ Etelredo (in inglese, *Ethelred*) è nome proprio portato da due re d'Inghilterra nei secoli nono e decimo. Un'attestazione settecentesca di Etelredi si trova, ad esempio, nelle *Prediche quaresimali* del padre Gasparo Ferrucci, Venezia, Zane 1730, *Predica Duodecima*, p. 142, in cui «gli Etelredi» figurano tra i vari nomi di famiglie reali («i Rachisii, i Carlomanni, gli Alessii, le Margarite, i Pipini»). La diffusione del cognome in Italia sembra confermata da un'attestazione in un contemporaneo di Dossi, Angelo Usiglio, nel volume *La donna. Racconti semplici*, Bruxelles, Società Belgica di Libreria 1838, Racconto VI, *Carolina*, pp. 211-246, che ha per protagonista «Carolina Etelredi».

⁴⁸ *Alberto Pisani*, cap. XIV, p. 235: «Esse mi domandarono poi, se sapevo alcunchè dell'autore del libro... *Guido Etelrèdi?* Tornai a dire di no. Qui la marchesa cristianamente notò, ch'egli era, scommetterebbe la testa, un libertino, un poco di buono... "*Guido Etelrèdi* però" disse la Salis "non è che un nome di guerra". Sulla diffusione del cognome Salis in Lombardia, cfr. CAFFARELLI, MARCATO, *I cognomi d'Italia...*, cit., vol. II, s.v. *Salis*, dove si legge: «In area settentrionale può trattarsi del cognome lombardo settentrionale *Salis* generalmente ricondotto a *salice*», con rinvio agli studi di REMO BRACCHI, *Cognomi in Valtellina*, «Bollettino della Società Storica Valtellinese», I-V (1983-1988), p. 36.

⁴⁹ Cfr. anche LUCINI, *L'ora topica di Carlo Dossi*, cit., p. 32, dove si parla di un *Alberto Pisani* «uscito da un Guido Etelredi suo avatar di *L'Altrieri*».

⁵⁰ In altri casi, i suggerimenti per i giochi linguistici di Dossi provengono dai dizionari, sia del dialetto, ad esempio il *Vocabolario milanese-italiano* di Francesco Cherubini, sia della lingua italiana, ad esempio il *Vocabolario usuale tascabile* di Antonio Bazzarini e il *Vocabolario della lingua italiana* di Giovanni Gherardini, per cui cfr. ISELLA, *La lingua e lo stile di Carlo Dossi*, Milano-Napoli, Ricciardi 1958.

⁵¹ Cfr. CHERUBINI, *Vocabolario milanese-italiano*, Milano, Imperial Regia Stamperia 1839-1843, 4 voll., più un volume postumo a c. di G. Villa, Milano, Società tipografica de' Classici italiani 1856, vol. I (1839), s.v. *balòtta*: «voce usata nelle frasi *Vecc balotta*. Vecchio barbogio [...] *Veggia balotta*. Vecchia barbogia». Cfr. anche ISELLA, *La lingua e lo stile di Carlo Dossi*, cit., pp. 30-31, che osserva: «nome proprio scherz. deriv. dal lomb. *vecc balott*, 'vecchio barbogio'. Sull'origine lombarda del cognome Balotta, cfr. CAFFARELLI, MARCATO, *I cognomi d'Italia...*, cit., vol. I, s.v. *Balòtta*, *Balòtti*. Sullo stesso lessema lombardo è elaborato, nel romanzo, il diminutivo «Balottina», con cui Giulia, la cuoca di casa Pisani, soprannomina la figlia del capitano (cfr. *Alberto Pisani*, cap. II, p. 108).

‘qualcuno che si riscalda facilmente’.⁵² Il signor Camoletti, l’avvocato di Leopoldo, rimanda nel cognome alla *càmola*, che nel dialetto milanese è il ‘baco’ o ‘tarlo’.⁵³ Tra i soprannomi lombardi, infine, «*il Tirazza*», menzionato nel racconto del matrimonio del marchese Andalò,⁵⁴ è probabilmente forgiato sul milanese *tiràss*, nel senso di ‘stiracchiare le braccia, in segno di noia e stanchezza’.⁵⁵

Osservazioni conclusive

Questa prima indagine sugli antroponimi nella *Vita di Alberto Pisani* conferma, innanzitutto, gli intrecci compositivi che legano fra loro i romanzi, nonché la scrittura narrativa con quella diaristica e saggistica di Dossi. L’espressionismo dossiano di cui parla Isella, «come tipico esempio della ricerca, tentata fra ottocento e novecento, di un rinnovato linguaggio», che nello scrittore pavese si risolve «in ricerca comica, in effetto caricaturale» e che è, inoltre, «il segno linguistico della fuga dal presente, del ripiegarsi su

⁵² Sul cognome Caldarini, che si incontra anche a Milano e nella provincia, cfr. CAFFARELLI, MARCATO, *I cognomi d'Italia...*, cit., vol. I, s.v. *Caldarini*. Per il rimando al milanese, cfr. CHERUBINI, *Vocabolario milanese-italiano*, cit., vol. I (1839), s.v. *caldâr* e s.v. *caldarón*.

⁵³ Cfr. *ivi*, s.v. *càmola*; ma v. anche s.v. *Camolèta*: «dicono nell’Alto Milanese la Càmolà di avi». Nell’*Alberto Pisani*, cap. XI, *Odio amoroso* II, p. 203, il signor Camoletti è così descritto: «Era egli una miseria di uomo, dal viso color formaggio-di-Olanda, con due occhiucci nerissimi, da faina; neri, i capelli cimati; nero, un pizzo da capra; nera, la cravattona (e non un *sintomo* di una camicia); nero, il vestito impiccato e le brache; sì che pareva ch’è’ uscisse da un calamajo in quel punto e gottasse l’inchiostro. Il corpicciolo di lui, inquieto, le palpignenti palpèbre, le mani che non requiavano mai, dicevano chiaro il carattere suo, rabattino e margniffo. Quando parlava, colui che avèssene udita solamente la voce, doveva pensare “oh pappagallo d’ingegno!” Ed era, quattro-parole-un-complimento-e-un-inchino». Si veda anche CAFFARELLI, MARCATO, *I cognomi d'Italia...*, cit., vol. I, s.v. *Camolèto*, cognome che si concentra a Torino e nella provincia. Tra i personaggi dell’*Alberto Pisani* che portano cognomi caricaturali si possono ricordare, inoltre, madama Ciriminaghi («vera madre abbadessa, sempre su ‘n poltronone, provvede allo spirituale, spaternostrando, snocciolando rosari, dicendo male del prossimo», *ivi*, cap. X, *Il lotto*, p. 178), in cui risuona l’assonanza con l’espressione ‘ci rimanga’, e i baroni *Del-Bue*, storpiatura di Del-Bò, tipico cognome pavese (cfr. *ivi*, cap. VI, p. 135).

⁵⁴ *Ivi*, cap. XIII, p. 225: «E financo *il Tirazza*, che fa ridere sempre, come si pose a stonare, accrebbe il musone».

⁵⁵ Cfr. CHERUBINI, *Vocabolario milanese-italiano*, cit., vol. IV (1843), s.v. *tiràss*. Alla rassegna di nomi di derivazione lombarda nell’*Alberto Pisani* si può aggiungere «Togna», citata al cap. XIII, p. 226, che è il corrispettivo milanese di Antonia (cfr. CHERUBINI, *Vocabolario milanese-italiano*, cit., s.v. *Tògna*, dove si legge anche l’espressione *fà la togna*, che significa ‘fare qualcosa malvolentieri’). Ma *Togna* è anche un personaggio della *Cortigiana* di Pietro Aretino, atto IV, scena VIII, citata da Dossi nelle *Note azzurre*, n. 655, p. 41. Di area lombarda sono, inoltre, il cognome di una delle due vecchie e ricchissime padrone della portineria, la Pincirolì, che «è piccolina, è osso-e-buco, e pensa alla provvista temporale del cibo» (*Alberto Pisani*, cap. X, *Il lotto*, p. 178), e quello del cavaliere Pignacca, professore di Alberto al liceo Rovani, «un uomo di peso (né solo a stadera)» (*ivi*, cap. III, p. 116).

se stesso»,⁵⁶ sembra realizzarsi anche nella scelta degli antroponimi nell'*Alberto Pisani*, seguendo due direzioni principali. Da una parte, l'irrisolutezza verso le strutture tradizionali della lingua, ispirata al programma della Scapigliatura, ma spesa da Dossi in chiave umoristica, si manifesta anche nel ricorso al dialetto per la denominazione dei personaggi secondari con cognomi e soprannomi connotativi, spesso rielaborati sul dialetto conosciuto dallo scrittore e verificato nei vocabolari. D'altra parte, l'anticonformismo di Dossi, quale segnale di una più profonda irrisolutezza nei confronti della realtà, investe la scelta dei nomi del protagonista dell'*Alberto Pisani* e prende forma nello sdoppiamento tra 'io reale' e 'io fittizio' e nell'intreccio di eteronimi (Alberto Pisani, Carlo Dossi, Guido Etelrèdi) con cui l'autore dà vita a identità letterarie o biografie immaginarie, forse mai realmente vissute.

Appendice

Di seguito sono elencati i Nomi Propri di persona contenuti nella *Vita di Alberto Pisani*, con l'indicazione del personaggio (quando è identificabile) e il riferimento alla prima occorrenza testuale (capitolo, eventuale titolo del racconto, numero di pagina). L'ordine è alfabetico, secondo l'ònimo con cui il personaggio è introdotto nella narrazione, ma in certi casi si rinvia al nome o al cognome, per rendere più evidenti i legami onomastici tra i personaggi. Sono esclusi dall'elenco seguente i nomi degli autori e personaggi celebri (ad eccezione di «Tomaso Pisani», per l'omonimia con il cognome del protagonista) e delle opere letterarie contenenti ònimi nei titoli, citati nel romanzo. Il corsivo e il maiuscoletto sono del curatore.

A (amico): XIV, 234.

B (professore): XIV, 234.

Adelina: v. *Adelina Gentili*.

Adelina Gentili (beata dell'Ordine delle Cappuccine): X, 173.

Albertino (nomignolo del protagonista): I, 90.

Alberto (padre del protagonista): I, 90. Cfr. anche Pisani, capitano.

Alberto Pisani (protagonista): I, 92.

Alberto Pisani (protagonista): II, 111.

ALDIFREDI VITTORIA (baronessina, collegiale del P. A. C.): XI, *Odio amoroso* II, 205.

ANGIOLIERI INES: v. Ines.

Anna (suora del collegio della nonna Giacinta): I, *Isolina*, 99.

Antonietta (moglie di Giulio): XI, *Prima e dopo* I, 183.

⁵⁶ GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, recensione a ISELLA, *La lingua e lo stile di Carlo Dossi*, cit., «*Giornale storico della Letteratura Italiana*», CXXXVI (1959), pp. 671-674, a p. 672.

- Aurora (figlia di Pietro Morelli, maestra di inglese): XI, *La maestrina d'inglese* I. *Tanto per cominciare*, 189.
- Arrighetta (madre di Aberto): I, 90.
- Arrighi (Cletto): v. Cletto (Arrighi).
- Balotta: v. Marc'Aurelio Balotta.
- Balottina (soprannome della figlia del capitano Balotta): II, 108.
- Bareggi (Claudia): v. Claudia Bareggi.
- Bareggi (Pietro): v. Pietro Bareggi.
- Bàrnaba (becchino): XV, 238.
- Berto (nomignolo di Alberto): I, 94.
- Bertino (nomignolo di Alberto): I, 96.
- Bigia: VII, *La Provvidenza*, 147.
- Cajus Calpurnius Piso* (pseudonimo di Contardo Pisani): XIV, 233.
- Caldarini (compagno di banco di Alberto al liceo Rovani): III, 115.
- Camilla di-Negro (figlia della contessa di-Negro): II, 112.
- Camoletti, signor (avvocato di Leopoldo): XI, *Odio amoroso* II, 203.
- Carlo Dossi (autore): VI, 137.
- Carlomagno (soprannome del fratello della nonna Giacinta): I, *Il codino*, 96.
- Carlomagno, don (soprannome del fratello della nonna Giacinta): I, *Il codino*, 97.
- Cecco (beccaio): X, 181.
- Ciriminaghi, madama (vecchia portinaia): X, *Il lotto*, 178.
- Claudia Bareggi (figlia di un appaltatore di armata): VI, 137.
- Cletto (Arrighi): I, 94.
- Cletto Arrighi* (dedicatario del romanzo): dedica.
- Clotilde (suora del collegio di nonna Giacinta): I, *Isolina*, 99.
- Colombina* (soprannome di Giulia, ex cuoca di casa Pisani): II, 107.
- Contardo Pisani (prozio del protagonista): XIV, 233.
- Del-Bò (cognome di famiglia originario dei baroni): VI, 135.
- Del-Bue* (baroni): VI, 135.
- di-Negro (Camilla, figlia della contessa): v. Camilla di-Negro.
- di-Negro, contessa (madre di Camilla di-Negro): II, 113.
- Emilio Folperti (rivale di Leopoldo): XI, *Odio amoroso* V, 210.
- Dossi, Carlo (autore): v. Carlo Dossi.
- Enrico Fiorelli (amico di Alberto e suo compagno di classe al liceo Rovani): V, 135.
- Enrico *Giorgini* (giovane innamorato di Aurora): XI, *La maestrina di inglese* IV. *Chi può essere quello, che fà dieci scale per una lezione d'inglese*, 194.
- Enrico San-Giorgio di Ponte (vero cognome di Enrico Giorgini): XI, *La maestrina di inglese* VI. *Malus homo stultus est*, 197.
- Etelrèdi, famiglia (cognome di famiglia di Alberto Pisani): I, *Il codino*, 96.
- Etelrèdi, ciambellano (padre di donna Giacinta): XIV, 233.
- Florindo* (soprannome del protagonista): II, 108.
- Fiorelli: v. Enrico Fiorelli.
- Folperti: v. Emilio Folperti.
- Francesca, donna (madre di donna Giacinta): I, *Il codino*, 96.
- Franzoni (padre della sposa del marchese Andalò e sarto di Enrico Fiorelli): XIII, 224.
- Gabuzzi (ingegnere): II, 104.

- Garnier (ciabattino): I, *Isolina*, 99.
 Gelasio Pisani, don (nonno di Alberto): XIV, 232.
Gentili: v. *Adelina Gentili*.
 Giacinta, donna (nonna del protagonista): I, 90.
 Giacinta Pisani: v. Giacinta (donna).
 Giannetto Campana (compagno di classe di Alberto al liceo Rovani): III, 117.
 Gigia (soprannome della figlia del capitano Balotta): II, 108.
 Gigio: IV, 84.
 Giorgetto (compagno di classe di Alberto al liceo Rovani): III, 117.
 Giorgina Tibaldi (amica di Ines): XI, *Odio amoroso* IV, 208.
Giorgini: v. Enrico *Giorgini*.
 Giovanni (conoscente del protagonista): XII, 221.
 Gina Fabiani (zia di Claudia Sàlis): XIII, 227.
 Giulia (ex-cuoca di casa Pisani): II, 105.
 Giulia (ragazza di Martino): IX, *Il mago*, 161.
 Giulio (marito di Antonietta): XI, *Prima e dopo* I, 183.
 Giuseppe (conoscente del protagonista): XII, 221.
 Giuseppe (cocchiere): XIII, 226.
 Guido (giovane innamorato di una fanciulla): XI, *Insoddisfazione*, 187.
Guido Etelrèdi (pseudonimo del protagonista): XIV, 234.
 Guido Sàlis (conte, marito di Claudia): VII, *La Provvidenza*, 145.
 Ida (ragazza di diciotto anni malata): XI, *Una fanciulla che muore*, 201.
 Ines (sorella di Leopoldo Angiolieri): XI, *Odio amoroso* I, 202.
 Isolina La Roche (collegiale del collegio di nonna Giacinta): I, *Isolina*, 99.
 Leopoldo Angiolieri (conte): XI, *Odio amoroso* I, 202.
 Lisa Angiolelli (conoscente di Claudia Bareggi): VII, *La provvidenza*, 144.
 Lotteringo Andalò, marchese (amico di Enrico Fiorelli): VI, 136.
 Marc'Aurelio Balotta (*ex-capitano*): II, 108.
 Maria: v. Maria Stewart.
 MARIA STEWART (direttrice del P. A. C.): XI, *Odio amoroso* II, 205.
 Martino (mago): IX, *Il mago*, 161.
 Montagna (caporale): X, 180.
 Morelli (Pietro): v. Pietro Morelli.
 Nicola (cugino del padre del protagonista): XIV, 233.
 N. N.: VII, *La Provvidenza*, 147.
 Oleari (marchesa): XIV, 234.
 Orologi, contessa (allieva di Aurora): XI, *La maestrina di inglese* IV. *Chi può essere quello, che fa dieci scale per una lezione d'inglese*, 194.
 Ory (conte): III, 117.
 Paolina (personaggio di uno racconto del libro di Alberto): XI, *Prima e dopo* II, 185.
 Paolino (servo): V, 123.
 Peppino Milesi (compagno di classe di Alberto al liceo Rovani): III, 117.
 Pietro (conoscente della famiglia Etelrèdi): I, *Il codino*, 98.
 Pietro Bareggi (cugino di Claudia): VII, *La Provvidenza*, 144.
 Pietro Morelli (padre di Aurora): XI, *La maestrina di inglese* II. *Patria potestas*, 190.

- Pignacca, cavaliere (professore di Alberto al liceo Rovani): III, 116.
 Pina Racheli (maestra di àbaco e abici del protagonista): II, 105.
 Pincirolì (padrona della portineria): X, *Il lotto*, 178.
 Pisani (Alberto): v. Alberto Pisani.
 Pisani, capitano (padre del protagonista): IX, 163.
 Pisani, casa (famiglia del protagonista): II, 104.
 Pisani (Tomaso): v. Tomaso Pisani.
Piso (Cajus Calpurnius): v. *Cajus Calpurnius Piso*.
 Racheli (Pina): v. Pina Racheli.
 Racheli (maestra di inglese di Aurora): XI, *La maestrina di inglese* II. *Patria potestas*, 190.
 Rico Fiorelli (nomignolo di Enrico Fiorelli): III, 117.
 Romualdo, don (poeta): II, 102.
 San-Giorgio di Ponte: v. Enrico San-Giorgio di Ponte.
 Sisto, canonico (prozio paterno del protagonista): XIV, 233.
 Spiridione Badèrì (don): II, 111.
 Tamaròglio, cavalier (professore di lettere): V, 123.
 Tebaldi (compagno di banco di Alberto al liceo Rovani): III, 115.
Tirazza, il: XIII, 225.
 Togna: XIII, 226.
 Tomaso Pisani (astrologo): IX, 168.
 Tonio (garzone): IX, *Il mago*, 160.
 Tonio (tessitore): X, 181.
 Trestelle (marchesa): V, 126.
 Vanelli, signora (madre di Ida): XI, *Una fanciulla che muore*, 201.
 Vittoria: v. ALDIFREDI VITTORIA.

Biodata: Irene Rumine, laureata alla magistrale di Giurisprudenza e poi di Filologia moderna presso l'Università di Firenze, ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Filologia e Linguistica italiana e romanza all'Università di Genova con una tesi su locuzioni e proverbi nell'edizione Quarantana dei *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni. I suoi interessi scientifici si rivolgono, in particolare, alla fraseologia, studiata in prospettiva diacronica, e alla lessicografia dell'italiano e dei suoi dialetti. Ha lavorato alla redazione di voci del *TLIO* (Accademia della Crusca) e collabora tuttora con il *LEI* (Università di Saarbrücken). È cultrice della materia di Grammatica italiana all'Università di Genova e tutor didattico all'Università di Parma.

irene.rumine@edu.unige.it

LUIGI SASSO

FRAMMENTI D'IDENTITÀ.
I NOMI IN *ARACOELI* E IN ALTRE PAGINE DI ELSA MORANTE

Abstract: This article emphasizes the significance of Elsa Morante's onomastic choices and explores the relationship between names and characters in her novel *Aracoeli*, as well as in some of her other narrative works. It delves into the role of the narrator, the transformations and destinies of the protagonists, and the disruption of their identities, all of which are reflected in the names chosen for them within the dynamic of the text. Additionally, the article sheds light on Morante's conception of literature, particularly in her later years, and how she perceives the interplay between proper names and identity, capturing the elusive facets of our own selves.

Keywords: identity and storytelling, mirror, *Doppelgänger*, wound, glimmers, call by name

Voglio altri sogni, un'altra vita.
E. M., *Diario 1938*

Nella scrittura di Elsa Morante si avverte una forte fascinazione per il nome proprio.¹ Lo si percepisce non solo nella cura con cui i nomi vengono scelti, e in qualche caso trasformati, occultati o fatti risuonare dalla voce dei personaggi, ma anche nelle riflessioni a cui nell'ambito di una pagina danno vita, ai commenti che suscitano nel flusso verbale della voce narrante. È un fenomeno che può essere letto come parte essenziale di quella fiducia nella capacità della parola di evocare atmosfere magiche e mitiche, di generare

¹ La cosa non è sfuggita agli studiosi, che infatti si sono più volte occupati del problema onomastico nei testi della Morante. Ricordiamo in proposito almeno gli interventi di MANUELA NOCENTINI, *L'isola di Arturo, ovvero il naufragio del nome proprio*, in *Nome proprio e scrittura*, a c. di R. M. Di Donfrancesco, «Quaderni aretini», III (1990), pp. 43-56; ENZO CAFFARELLI, *Nomi d'angeli, d'uomini e d'animali nella Storia del romanziere Morante*, in *I nomi da Dante ai contemporanei*, Atti del IV Convegno Internazionale di Onomastica & Letteratura, a c. di B. Porcelli e D. Bremer, Viareggio-Lucca, Baroni 1999, pp. 125-145; MARIO BARENGHI, *Tutti i nomi di Usepe. Saggio sui personaggi della Storia di Elsa Morante*, «Studi novecenteschi», dicembre 2001, pp. 363-389; GIULIA DELL'AQUILA, *Note di onomastica nell'Isola di Arturo*, «il Nome nel testo», V (2003), pp. 177-188; MARCO BARDINI, *Tra toponimi e antroponimi: L'isola di Arturo "sulle carte geografiche"*, in *Studi di onomastica e letteratura offerti a Bruno Porcelli*, a c. di D. De Camilli, Pisa-Roma, Gruppo Editoriale Internazionale 2007, pp. 307-314; GIULIANA ZAGRA, *I nomi nascosti nella dedica de L'isola di Arturo*, «L'Ellisse», III (2008), pp. 153-160.

trame intertestuali, di restituire la realtà e l'enigma di una vita, che è elemento costitutivo, anzi vero e proprio asse portante della concezione morantiana della letteratura e di cui romanzi come *Menzogna e sortilegio* o *L'isola di Arturo* sono straordinari testimoni. In seguito, la scrittura della Morante conosce una svolta, e con essa prende spazio la percezione di un esaurimento del linguaggio che investe – lo registra soprattutto un testo come *La serata a Colono* – anche l'espressione poetica. Ma tale consapevolezza non cancella del tutto la convinzione che le parole possano vivere e ridare vita, possano riscoprire, nella letteratura, una loro autenticità. Una frase che si trova nell'ultimo romanzo, *Aracoeli*, pubblicato nel 1982, tre anni prima della morte della scrittrice, sembra dircelo con efficace sintesi. Leggiamo: «Nel secolo della degradazione, che noi viviamo, le parole sono ridotte a spoglie esanimi: restituire una parola alla sua vita primigenia si avvicina quasi, per l'atto miracoloso, alla resurrezione dei corpi».² Questa dinamica, tra coscienza del degrado e riscoperta del potere della parola, questo movimento oscillatorio, sempre sul filo della contraddizione, scandisce il ritmo delle pagine della Morante. È la testimonianza di una crisi e il tentativo, forse disperato, senza dubbio necessario, di superarla, di continuare a scrivere.

Sarà a questo punto opportuno analizzare alcune pagine – soprattutto quelle del romanzo più problematico e inquietante, cioè *Aracoeli* –, cercando di cogliere le suggestioni prodotte da un nome, di far emergere quei nuclei tematici che possano dirci in cosa consiste, per Elsa Morante, l'identità: quella di un individuo oppure quella, non meno rilevante, di un luogo. In altre parole, il legame tra la fisionomia più profonda della realtà e il nome potrà essere riconosciuto soltanto in maniera indiretta, soltanto se tradotto in una forma visibile, sensibilmente percepibile: in una breve sequenza di immagini nitidamente disegnate o anche soltanto suggerite. Quasi fossero i nomi e la loro relazione con l'identità a generare il testo anziché essere, dalla scrittura, solo marginalmente coinvolti.

Lo specchio

Per poter individuare la portata e il valore della prima immagine cui la questione del nome dà vita in *Aracoeli*, occorre fare un passo indietro, tornare alla prima impresa narrativa della Morante, che risale al 1948: *Menzogna e sortile-*

² ELSA MORANTE, *Aracoeli*, in *Opere*, vol. II, Milano, Mondadori 1990, p. 1339-1340. Questa stretta correlazione tra corpo e parola trova, nel romanzo, una sua formulazione onomastica nel nome della figlia della protagonista: Encarnación (cfr. CESARE GARBOLI, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi 1995, p. 113).

gio. Il romanzo si apre con un riferimento temporale: i due mesi trascorsi dalla morte di Rosaria, «la sola amica e protettrice», la madre adottiva di Elisa, cioè di colei che narra la storia e che porta un nome che è quasi l'ombra, il riflesso speculare del nome della scrittrice.³ Elisa consuma i suoi giorni stando in casa da sola: «Da varie settimane, dunque, vivo rinchiusa qua dentro, senza vedere alcun viso umano, fuor di quello della portinaia, incaricata di recarmi le spese; e del mio, riflesso nei molti specchi della mia dimora».⁴

Il rapporto con la propria immagine assume subito un aspetto inquietante: «Talora, mentre m'aggio per le stanze, in ozio, il mio riflesso mi si fa incontro a tradimento; io sussulto, al vedere una forma muoversi in queste funebri acque solitarie, e poi, quando mi riconosco, resto immobile a fissar me stessa, come se mirassi una medusa».⁵ Sensazione spiazzante, che suscita attesa e perplessità. Tanto da indurre la narratrice a chiedersi: «Chi è questa donna? Chi è questa Elisa?», presentando dunque il suo nome, ma facendolo in forma interrogativa, esitante, alterata dal dubbio. Fino al punto di desiderare di non essere più se stessa, di mostrarsi con un altro volto, con una differente identità: «Non di rado, come solevo già da bambina, torco la vista dal vetro, nella speranza di vedervi rispecchiata, appena lo riguardi, una tutt'altra me stessa...».⁶ In *Menzogna e sortilegio* l'immagine riflessa solleva interrogativi che investono la voce che racconta, la incrinano (mettendo in dubbio la sua affidabilità), la sdoppiano (c'è Elisa che narra facendo appello al bisbiglio insistente dei morti per ricostruire le vicende degli antenati; c'è Elisa protagonista di parte della storia narrata, quella che ha visto e ascoltato, che ha vissuto in prima persona). Solo nel tessuto delle parole con cui alla fine risulterà imbastito il racconto sarà possibile, per lei, riconoscersi.

Lo specchio compare anche in diverse pagine di *Aracoeli* e finisce per occupare un posto non secondario nel romanzo: non è soltanto il luogo in

³ Soffermandosi su questa somiglianza onomastica, CARLO SGORLON (*Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano, Mursia 1972) si limita a definirla una «civetteria narcisistica» (p. 45). Ma c'è indubbiamente qualcosa di più, e di diverso, come ha fatto notare MARCO BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, Pisa, Nistri-Lischi 1999, che individua in Elisa «il doppio speculare» della Morante: «Un doppio, antitetico e hoffmanniano; uno di quei doppi, per l'appunto, che escono improvvisamente dagli specchi; un *fantastico doppio* a cui la scrittrice affida il non lieve incarico di sopravvivere per e nell'eternità; un doppio innocente, leggero, capace di compiere, magari, il "salto" paradossale, e, naturalmente, in tutto e per tutto diverso da lei, E.M., colpevole, pesante, destinata alla morte» (p. 287). La prossimità onomastica Elisa-Elsa va dunque letta come il segno ambiguo e paradossale che misura la distanza tra autore e personaggio, come il tentativo, da parte della scrittrice, di mettere a fuoco, di definire la propria postura rispetto alla materia narrata.

⁴ MORANTE, *Menzogna e sortilegio*, in *Opere I*, Milano, Mondadori 1988, p. 9.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ivi*, p. 10.

cui cerchiamo la traccia, la conferma, della nostra identità, ma diventa un tema, una struttura, un modo di guardare le cose che frantuma, tra simulacri e riflessi, il profilo dei personaggi, le coordinate temporali, i piani della narrazione. Tutto si muove, all'interno delle pagine di *Aracoeli*, in questa duplice, se non addirittura molteplice, dimensione.

La voce narrante, Manuele, il protagonista della storia, sta compiendo, nei giorni che vedono la fine del Generalissimo Franco, il viaggio che lo porterà in Spagna sulle tracce della figura materna, dei luoghi e delle zone d'ombra che hanno segnato le origini della vita di lei. Sui due cognomi – identici quasi fossero l'uno il riflesso dell'altro – della madre, sul suo nome ruota tutto l'incipit del romanzo: «Mia madre era andalusa. Per caso, i suoi genitori portavano, di nascita, l'uno e l'altra, il medesimo cognome MUÑOZ: così che lei, secondo l'uso spagnolo, portava il doppio cognome Muñoz Muñoz. Di suo nome di battesimo, si chiamava Aracoeli».⁷ Ora la madre è sepolta, da più di trent'anni, nel cimitero del Verano, a Roma. Il romanzo è la storia di due esistenze, quella della madre e quella del figlio, del loro rapporto, di un amore che nel corso degli anni si trasforma sempre di più in una gabbia. Tutto parte da un nome, Aracoeli, dal quale si diramano differenti possibili interpretazioni. Vi si può cogliere un riferimento alla basilica romana di Santa Maria in Aracoeli⁸ e di conseguenza percepire nel nome la scansione etimologica (*ara-coeli*, altare del cielo) o inseguire qualche vicenda biografica.⁹ Sicuramente doveva trattarsi di un nome, per Elsa Morante, nel quale si rendevano udibili diversi echi e suggestioni, come conferma il fatto che la scrittrice lo avesse scelto per uno dei personaggi del romanzo intitolato *Senza i conforti della religione*, progetto a cui aveva iniziato a lavorare nel dicembre del 1958, per poi abbandonarlo nel 1961.¹⁰

Ma in *Aracoeli* il narratore si sofferma, riguardo al nome, soprattutto sulla sua stranezza: «Nei primi anni della mia convivenza con lei, questo

⁷ MORANTE, *Aracoeli*, cit., p. 1039.

⁸ Nel nome della chiesa si può leggere un riferimento alla leggenda, riportata nel cap. 11 dei *Mirabilia Urbis Romae*, secondo cui l'imperatore Ottaviano avrebbe avuto la visione di una bellissima vergine in cielo sopra un altare, con un bambino tra le braccia, e avrebbe udito una voce che pronunciava queste parole: «Haec ara filii Dei est»; nel luogo della visione sarebbe sorta la chiesa. Una versione, con qualche variante, si trova nella *Legenda Aurea* (VI, 2.I.3) di Iacopo da Varazze, poi ripresa da Boccaccio nel *Filocolo* (V, 54).

⁹ CONCETTA D'ANGELI, *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carocci 2003, pp. 74-75, propone, tra le varie ipotesi, un possibile riferimento al nome (Araceli, con una significativa differenza grafica) della sorella della filosofa María Zambrano. Elsa Morante conobbe le due donne, fuggite dalla Spagna dopo l'ascesa di Franco, durante il loro periodo di permanenza a Roma dal 1954 al 1964.

¹⁰ Si veda in proposito la *Cronologia* di C. Cecchi e C. Garboli in MORANTE, *Opere*, vol. I, cit., pp. LXVII-LXVIII.

suo nome, s'intende, mi suonava del tutto naturale. Però quando, io e lei, fummo portati in mezzo al mondo, mi avvidi che esso la distingueva, nella città, fra le altre donne. Difatti le nostre conoscenti si chiamavano Anna, Paola o Luisa, ovvero, in qualche caso, Raimonda, Patrizia, Perla o Camilla. "Aracoeli!" esclamavano le signore, "che bel nome! Che nome strano!"¹¹

È una diversità che vale quanto un segno del destino. Lo comprende bene Manuele, le cui parole trasformano da subito quel nome nella cornice di una specchiera, nel perimetro entro il quale cercare un'ombra, un frammento di ciò che si è stati: «Ma pure, via via, con l'età adulta, quel nome Aracoeli si è scritto nel mio ricordo quale un segno di diversità, un titolo unico: in cui mia madre rimane separata e rinchiusa, come dentro una cornice tortile e massiccia, dipinta d'oro».¹² Dentro uno specchio non vediamo soltanto l'incrinarsi di un io, ma in esso sprofondano le luci del passato e forse quelle del futuro: tale almeno è la convinzione, a detta del narratore, di alcuni negromanti. E non a caso dentro la cornice riaffiorano figure come ombre, ricordate o soltanto sognate. La madre e, nella sua primissima infanzia, il figlio, attaccato al seno di lei. Una scena che nella mente del narratore si presenterà, in maniera indelebile, nel corso di tutta la sua vita.

La storia di *Aracoeli*, la storia di Manuele è la storia di un impossibile ritorno, la ricerca di un luogo irraggiungibile. Ciò che lo specchio suggerisce, come il filo di una trama, come una musica, filtra e s'insinua in diversi snodi del racconto. E i nomi sottolineano questi passaggi. Il narratore è giunto all'aeroporto di Madrid, s'imbarca sull'aereo per Almería, già riesce a intravedere, con l'immaginazione, la fine del suo viaggio. E il nome della sua destinazione, che dovrebbe apparirgli solo come una sequenza di lettere, gli restituisce di nuovo la forma di uno specchio, il senso oscuro della propria vita: «Dalla tasca del sedile, di fronte a me, sporge un opuscolo di propaganda turistica dal titolo COSTA DEL SOL. Il testo è in lingua inglese. E qua imparo che *almeria* in arabo significa specchio. Questo mi appare un nuovo segno del destino, chiaro simbolo della specchiera da cui sempre mi riaffiora, viva e presente, Aracoeli».¹³ Più avanti, quando Manuele si avvicina alla meta del suo peregrinare, il gioco di riflessi azionato dai nomi non solo raddoppia le inquietudini, le esitazioni intorno alla propria identità, ma coinvolge tutto il racconto della sua vita e di conseguenza, inevitabilmente, la costruzione della vicenda. Niente si sottrae più, nemmeno la grammatica delle costellazioni, a un sospetto di irrealtà,¹⁴ al dubbio che ciò che stiamo vivendo sia soltanto

¹¹ MORANTE, *Aracoeli*, cit., p. 1048.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ivi*, p. 1087.

¹⁴ È un brivido che non risparmia la conformazione della volta celeste: «Io, da ragazzo, certe

un'ombra o il riverbero, ingannevole, di un'altra vita: «Chi sa in quale altra mia biografia, già una volta mi sono avviato in questa direzione, preceduto da questi due vecchi, simili a uccelli nel loro profilo semitico. Può darsi che quell'altra mia biografia sia soltanto immaginaria, un riflesso effimero di questa; ma anche è possibile che questa odierna, invece, sia solo un riflesso dell'altra: la vera. Si danno, nel campo della luce, simili giochi di specchi».¹⁵

Questa insistita presenza dello specchio porta con sé una conseguenza: quella di ridurre a dimensione inconsistente, allo spessore di un fantasma, tutto ciò con cui entra in contatto, di consumare in sogno e in illusione, in sostanza chimerica, la materia stessa del racconto: El almendral, il mandorleto, la località delle origini materne e meta ultima del viaggio; la vita fin dai suoi primi giorni trascorsa da Manuele con la madre a Roma nel quartiere di Montesacro (da lui, nei suoi tentativi infantili, storpiato in Totetaco); il ricordo stesso di lei. I luoghi, i volti, i loro nomi, diventano polvere, realtà di cui resta fortemente in dubbio l'esistenza. O meglio, gli specchi e quei nomi, che prendono forma come immagini riflesse, divengono gli spazi vuoti in cui le vicende narrate si insinuano e si dissolvono: «Così che alla fine i tempi e i luoghi della mia clandestinità mi si allontanarono, rivolando all'indietro, in direzione dei firmamenti prenatali. E stanotte io dubito dell'esistenza reale di Totetaco, così come di quella di Almendral. Forse, la mia prima Aracoeli dello specchio e di Totetaco non è esistita mai».¹⁶

La ferita

Quanta importanza, nell'ottica della Morante, possa acquistare, a definire un'identità, il chiamare e l'essere chiamato per nome, ci viene ricordato, nella forma questa volta di un'assenza, da una delle pagine più celebri della sua narrativa. Il riferimento è alla presentazione del personaggio di Arturo, nel romanzo che lo vede protagonista, proprio là dove ci viene ricordata

notte, ero in dubbio sulla reale esistenza delle tante miriadi di stelle che ci appaiono in cielo. Secondo me, forse esisteva solo un'unica stella creata in principio; e moltiplicata all'infinito, per i nostri sguardi terrestri, da un gioco di specchi illusorio» (Ivi, p. 1213).

¹⁵ Ivi, pp. 1212-1213. La sensazione di percorrere una strada parallela e nel contempo di essere un'ombra, un qualcuno, o un nessuno, che ricerca se stesso si avverte anche nel dialogo immaginario con lo zio, un dialogo che riguarda il destino di Aracoeli, il senso, ancora una volta, del viaggio. E che non può evitare di fare i conti con la somiglianza dei nomi: «Perché mi chiami Manuel?», protesta il narratore, «Io sono Manuele». Ma tocca allo zio chiarire in cosa consista la vera differenza tra i due: «In italiano, Manuel fa Manuele. Ma tu, con chi discorri?! Io non porto nessun nome, e non mi trovo qua né là né da nessuna parte. Io sono morto, e tu sei pazzo, perché parli da solo. Non lo vedi, che tutti ti guardano e ridacchiano?» (p. 1251).

¹⁶ Ivi, p. 1178.

l'origine, leggendaria, fiabesca, del suo nome: «Uno dei miei primi vantì era stato il mio nome. Avevo presto imparato (fu lui, mi sembra, il primo a informarmene), che Arturo è una stella: la luce più rapida e radiosa della figura di Boote, nel cielo boreale! E che inoltre questo nome fu portato pure da un re dell'antichità, comandante a una schiera di fedeli: i quali erano tutti eroi, come il loro re stesso, e dal loro re trattati alla pari, come fratelli. Purtroppo, venni poi a sapere che questo celebre Arturo re di Bretagna non era storia certa, soltanto leggenda; e dunque, lo lasciai da parte per altri re più storici (secondo me, le leggende erano cose puerili)».¹⁷

Il punto decisivo non è il pur importante passo che abbiamo appena sentito, ma piuttosto il seguente: «Ma un altro motivo, tuttavia, bastava lo stesso a dare, per me, un valore araldico al nome Arturo: e cioè, che a destinarmi questo nome (pur ignorandone, credo, i simboli titolati), era stata, così seppi, mia madre. La quale, in se stessa, non era altro che una femminella analfabeta; ma più che una sovrana, per me. Di lei, in realtà, io ho sempre saputo poco, quasi niente: giacché essa è morta, all'età di nemmeno diciotto anni, nel momento stesso che io, suo primogenito, nascevo. E la sola immagine sua ch'io abbia mai conosciuta è stata un suo ritratto su cartolina. Figurina stinta, mediocre, e quasi larvale; ma adorazione fantastica di tutta la mia fanciullezza».¹⁸

Nella pagina della Morante la luce di Arturo non ha solo un'origine regale e astrale: è tutto quanto, quel nome luminoso, sopravvive della opaca figura materna. È un suono denso di allusioni, echi, significati, premonizioni, ma che il protagonista non ha mai ascoltato dalla voce di sua madre. Da lei, di cui non ci viene detto nemmeno il nome, da quella voce Arturo non è mai stato chiamato. C'è nel proprio nome il segno di una nostalgia, di una memoria lacerata, prima ancora che la raffigurazione di un regale, celeste destino: «Dunque ci si può immaginare», commenta non a caso più avanti il protagonista, «quale voce deliziosa avrebbe avuto lei, chiamando Arturo».¹⁹ È tutta qui, in questo vuoto, in questa ferita, in un'assenza incolmabile la verità scritta nel nome di Arturo.

Siamo in presenza, lo si sarà compreso, non di un elemento secondario, ma di una questione vitale della scrittura della Morante. Anzi, di un vero e proprio risvolto ossessivo, come se lì, in quel nome privato del timbro, della vibrazione della voce materna, si celasse tutto il segreto di un'identità. Se ne possono trovare non poche conferme. La ferita provocata dal non aver mai ascoltato il proprio nome dalla voce materna trova un suo contrappunto nell'impossibilità di Arturo di pronunciare il nome di Nunziata, della

¹⁷ MORANTE, *L'isola di Arturo*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 953.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ivi*, p. 1000.

matrigna, che viene chiamata, in un primo momento, con dei sostitutivi, addirittura con un semplice fischio. Quando il padre invita Arturo a chiamare Nunziata con il suo nome, il ragazzo commenta: «Invece io, non solo quel giorno, ma anche in seguito, evitai di chiamarla pure col suo nome. Per rivolgermi a lei, o richiamare la sua attenzione, le dicevo: *senti, di tu*, o magari fischiavo. Ma quella parola: *Nunziata, Nunziatella*, non avevo voglia di pronunciarla».²⁰ Successivamente Arturo si rivolgerà a lei con una forma onomastica spezzata, che non si ricompone nemmeno nello spazio della memoria, all'atto della scrittura: «A proposito, mi accorgo qua d'una cosa: che non soltanto, io non sapevo chiamarla per nome quando le parlavo; ma anche adesso raccontando di lei (il motivo, lo ignoro), non so indicarla col nome. C'è una difficoltà misteriosa, che mi proibisce queste sillabe così semplici: *Nunziata, Nunziatella*. E dunque, dovrò seguitare anche qua a chiamarla *ella*, o *essa*, o *lei*, o *la sposa*, o *la matrigna*. Se poi, per il bello stile, qualche volta fosse necessario nominarla, potrò forse, al posto del suo nome intero, mettere *N.*, o magari anche *Nunz.* (Quest'ultimo suono mi piace abbastanza; fa pensare a un animale mezzo selvatico e mezzo domestico: per esempio una gatta, una capra)».²¹

Il rapporto tra Arturo e la matrigna, del resto, trova proprio nel nome, nel modo in cui la donna si rivolge al ragazzo, un fondamentale movimento narrativo. Scambiando i ruoli, ci accorgiamo come la ferita provocata dal non aver mai sentito pronunciare il proprio nome dalla madre porti Arturo a sottolineare la prima volta di Nunziatella: «La sposa mi richiamò: – Artú! – mi disse, – chi sa che ore sono, adesso? E così, fu questa la prima volta che essa mi chiamava per nome».²² E l'ultimo legame, che finalmente, poco prima della definitiva partenza di Arturo dall'isola, si scioglie, sta tutto nel suo nome, prima gridato disperatamente dalla matrigna («Ma di lì a poco, fra

²⁰ Ivi, p. 1033.

²¹ Ivi, p. 1090. Pronuncerà il suo nome soltanto in occasione del *bacio fatale*, una svolta narrativa sulla quale chi racconta avrà modo, non a caso, di ritornare: «Un'altra cosa, invece, non mi si faceva dimenticare: e cioè che in quell'unica occasione, per la prima volta, io avevo chiamato N. per nome (in luogo di dirle al solito: *ehi, tu*, o simili). A motivo di non so quale decreto immaginario, questa cosa aveva per me il sapore di un'infrazione: quest'unica cosa! E ora tale sapore, spesso, ritornava a tentarmi. Non so quante volte nella giornata, pur senza pensare a lei, mi sorprendevo a ripetere a voce bassa: *Nunziata, Nunziatella*; col gusto di una leggerezza deliziosa ma temeraria, quasi confidassi un segreto a un compagno traditore. Oppure tracciavo col dito quel nome su un vetro, o sulla rena; e subito poi lo scancellavo, come un malfattore fa con le tracce che possono accusarlo. Ma d'improvviso, il rumore delle onde, il fischio dei vapori, tutti suoni dell'isola e del cielo, parevano gridare insieme: *Nunziata! Nunziatella!* Sembrava una rivoluzione immensa, inebriante, contro il famoso divieto (in verità inventato da me stesso), che da sempre mi negava quel nome. E, insieme, una denuncia altissima della mia infrazione, tale che quasi mi travolgeva» (p. 1241).

²² Ivi, p. 1068.

questo fracasso udii avvicinarsi nel vento la medesima voce che al momento della mia fuga m'aveva inseguito fin nell'androne; e che seguitava a gridare, rotta dalla corsa e dall'affanno: – Ar-tuuuro! Art-tuuú!»²³), e poi ridotto a un bisbiglio appena percettibile, come se quel suono destinato a morire fosse il vero congedo di Arturo da una parte di sé: «Ancora per un poco la udii che si aggirava sulla spiaggia, seguitando a ripetere “Artú”, ma, adesso, piano, in una specie di balbettio sconsolato. Alla fine quella misera voce s'alontanò lungo la via del ritorno, verso il paese, e la spiaggia tornò vuota».²⁴

In *Aracoeli* si ha l'impressione di assistere a una sintesi dei motivi che si sono richiamati, anche se l'esito in questo caso sarà per certi versi opposto. Siamo di fronte a un passaggio che procede dalle origini regali del nome del bimbo alla sua riformulazione e reinterpretazione nel soffio della voce materna. Un atto di nomina che appare quasi il risvolto parodico di quello di Arturo, e che pertanto, individuando un nesso tra i due personaggi e i loro nomi, fa ora vacillare un'altra identità, quella stessa del testo.

Nato il 4 novembre, giorno della vittoria sull'Austria del 1918, proprio in omaggio al sovrano, al bambino vengono imposti, secondo la volontà del padre, i nomi di Vittorio Emanuele: «Aracoeli si compiacque fieramente all'idea che il proprio maschietto nascituro si sarebbe chiamato “come el rey”».²⁵ Ma in bocca alla madre il nome presto evoca altri volti, altri fantasmi. «E arrossì addirittura di contentezza allo scoprire che *Emanuele* era uguale a *Manuel*, ossia che era il nome stesso di suo fratello».²⁶ Un nome destinato a non conservare troppo a lungo la sua forma anagrafica, perché storpiato, riplasmato, trasformato, come l'identità del protagonista, in un impasto sonoro oppure in una riproposizione, nella voce della madre, della forma vezzeggiativa spagnola (*Manuelito*) con cui veniva identificato lo zio, destinato a restare ucciso nel corso della guerra civile: «Così, io venni iscritto all'anagrafe, e battezzato, Vittorio Emanuele Maria (quest'ultima aggiunta, dedicata alla Madonna, fu desiderio personale di Aracoeli). Sul principio, per imitazione della mia parlata, capitava che mi appellassero Toio Mamèle. Ma in séguito, sull'esempio di mia madre, tutti si abituarono a

²³ Ivi, p. 1349.

²⁴ Ivi, pp. 1350-1351.

²⁵ MORANTE, *Aracoeli*, cit., p. 1205.

²⁶ *Ibid.* Di Manuele non conosciamo il cognome, che il narratore non riporta, così dice, «per coscienza della mia indegnità» (p. 1082). Questo spazio vuoto, ancora più vistoso se confrontato col doppio cognome con cui viene presentata la madre, enfatizza, caricandolo di maggior spessore e significato, il nome di battesimo del protagonista.

chiamarmi Manuele o Manuelino. A volte, per distrazione, Aracoeli diceva: Manuelito».²⁷

L'amore che Aracoeli prova per il figlio, per il suo Manuelino, è intensificato proprio da questa somiglianza, tale al punto da turbare lo stesso narratore, da farlo dubitare della propria identità. C'è un passo significativo in proposito: «il titolo mio d'onore da lei più vantato era di somigliare a suo fratello Manuel. Essa non si saziava di riscontrare in ogni mio tratto questa somiglianza, acclamandola con sorpresa sempre nuova, come se ogni volta tornasse a scoprirla. Da piccolo, essa attestava, il suo hermanito aveva un viso gemello al mio, da confonderci l'uno con l'altro; e davvero io finivo, a momenti, per confondere l'altro in me stesso, tanto più che il caso ci accoppiava anche nel nome».²⁸

I nomi, insomma, si aprono a più prospettive, vengono modificati, interpretati, pronunciati in modo differente da ogni singola voce, e ogni voce a sua volta ci racconta qualcosa del personaggio al quale appartiene. È una trama di relazioni quella che, infine, emerge. Ed è la regola a cui spesso obbedisce, lo si è visto anche nel caso di Arturo, l'onomastica della Morante.

Manuele – e lo stesso vale per Encarnación, la figlia secondogenita di Aracoeli – ci rivela ancora un'altra cosa: come un nome possa diventare il segnale in grado di portare alla luce il vuoto di una assenza. Dopo la morte del fratello e della bambina, Aracoeli non pronuncerà più i loro nomi. Sarà quel silenzio a rendere sensibile la cicatrice di una profonda ferita.

Barlumi

Il viaggio di Manuele, compiuto o forse soltanto sognato, lo condurrà al luogo di origine della madre, a El Almendral, al mandorleto, che a dispetto del suo nome non indica un giardino, tanto meno quello dell'Eden, ma una pietraia deserta. Lo descrive così, la voce che narra: «Ne parte un sentiero scosceso, a saliscendi, che da un lato si affaccia su un baratro di pietrame e macigni, si direbbe una enorme frana della sierra soprastante. Per un tratto, su questo lato, come pure su quello opposto in alto, mi accompagna il solito deserto calcareo del colore di sangue rappreso. [...] Pochi passi più avanti, sulla mia sinistra, c'è una targa scritta a mano, con una vernice stinta, ma leggibile: *El Almendral*».²⁹

Il viaggio del protagonista alla ricerca di se stesso si rivelerà un'esperienza

²⁷ Ivi, p. 1205.

²⁸ Ivi, p. 1190.

²⁹ Ivi, p. 1428.

fallimentare. I nomi a volte possono anche ingannare, nasconderci la realtà delle cose. E poi spegnersi, dopo un ultimo bagliore. O ridursi in una forma spezzata, semi-cancellata, come la firma apposta da Aracoeli al suo biglietto d'addio: ARAC, quasi a rendere immediatamente visibile, stralciando ogni riferimento celeste, il suo precipitare in un abisso. La forma lacerata del nome è l'esito di un processo di metamorfosi: quella che si manifesta dopo la morte di *Carina*, il nome dato in famiglia a Encarnación. Vale dunque la pena di ripercorrere sommariamente le tappe dell'evoluzione del personaggio e dei nomi che accompagnano il suo destino.

Ad Aracoeli, dopo la morte della bimba, viene consigliato di trascorrere un periodo fuori città, in un ambiente favorevole alla sua riabilitazione. Rientra dopo alcune settimane, ma a questo punto le cose non sono più come prima. Ha inizio un processo di trasformazione («Tutte le sue fibre animali, dopo il suo ritorno dalla campagna, vibravano nel fervore della sua violenta e strana rifioritura»³⁰). Il suo fisico muta: non è più gracile come quello di una bambina, ma assume forme che comunicano «un senso di abbandono e di languore»: il ventre diventa di «un turgidezza pigra», le guance rivelano «una pasta piuttosto densa e granulosa».³¹ Come se nel suo corpo avanzasse «un'invasione smisurata, di cui nessun orecchio poteva avvertire il fragore».³² Dinnanzi ai nostri occhi si modella un'altra Aracoeli, e tale appare anche al figlio, che registra con sorpresa e inquietudine quel fluido modificarsi della fisionomia: «Il mio inguaribile amore per lei subiva, adesso, una fascinazione nuova e difficile. Mi succedeva di starle davanti senza quasi riconoscerla; e di guardarla con occhi stupito e malcerto, ma sempre soggiogato dalle sue trasmutazioni».³³ Sono cambiamenti che rendono quasi inafferrabile la sua identità, fino a straniarla «in una forma incognita, senza baci né carezze, smemorata e ignorante di tutto: ridotta a oggetto di una qualche violazione cieca da parte del caso, e minata da una lebbra della natura».³⁴

È un'altra presenza che prende vita nel corpo della madre: una figura animalesca, ignota e perturbante. Così perlomeno è percepita dalla sensibilità di Manuele fanciullo: «E un oscuro allarme quasi ne suggeriva la sagoma, sinuosa, rintanata negli angoli a spiarci, o vagante col suo passo inquieto e molle fra i nostri piedi. Sembrava addirittura di avvistare la sua pelle maculata, e il suo muso vorace che si affacciava di sotto i mobili».³⁵ A quest'altra Aracoeli,

³⁰ Ivi, p. 1332.

³¹ Ivi, pp. 1332-1333.

³² Ivi, p. 1333.

³³ Ivi, p. 1334.

³⁴ Ivi, pp. 1334-1335.

³⁵ Ivi, p. 1335.

a questa sua forma enigmatica e oscura, non è nemmeno più possibile dare un nome: «E io, sebbene inetto a percepirla, pure in qualche modo – forse attraverso i pori – ne avvertivo la specie indistinta, quale un'intrusione ferina, innominata, che magicamente (a intervalli sempre meno radi) s'incorporava in Aracoeli».³⁶ Della contesa tra queste due Aracoeli al piccolo Manuele sfugge inevitabilmente il senso: non accetta la diagnosi che gli viene fornita, non trova risposta alle sue domande nemmeno a distanza di anni, ora che racconta: «quali forze impossibili, allora, dovette invocare mia madre, nei suoi poveri tentativi di sopraffarsi. E quali tumulti e frane (invisibili a tutti, e a lei per prima) dovettero prorompere, allora, nel buio fitto del suo corpo».³⁷

Ora cambiano, in Aracoeli, anche i comportamenti, i gesti, le pose. Che si fanno di una sensualità esasperata: «Quando mio padre si trovava in casa, Aracoeli non sopportava neppure il minimo distacco da lui. Se appena lui si allontanava un poco, presto si udiva la voce di lei chiamarlo attraverso le stanze, dalla loro camera in fondo».³⁸ La voce, la sua grana, il modo in cui lei pronuncia il nome del marito segnalano l'avvenuta metamorfosi, lo sprofondare, lentamente, dentro un vuoto senza fondo: «E c'era, in quel suo richiamo, una querela snervante, ulcerata, insieme a una promessa di delizia irresistibile. "Eugenio! Eugenio!". La voce di mia madre era mutata. Il suo noto sapore a me familiare da sempre (*intriso di miele e di saliva*) le si fondeva adesso, dalla gola, in un impasto più denso, vischioso e quasi sporco».³⁹ Proprio pronunciando il nome del marito la tanto preannunciata metamorfosi si concretizza in un dato oggettivo, in un corpo sonoro. Non manca di sottolinearlo il narratore: «Forse, la nuova scena che ora mi torna innanzi era cominciata con quel richiamo: "Eugenio! Eugenio!"; né so dire, anche stavolta, come io l'abbia sorpresa, né dove di preciso».⁴⁰ Da quel timbro quasi irriconoscibile si sviluppa una nuova fase del racconto, diventa possibile leggersi il primo segnale di un processo di degradazione che conduce Aracoeli a incontri sempre più frequenti ed effimeri con altri uomini. La strada che la porterà ad abbandonare la famiglia, a prostituirsi e a trasferirsi in una casa di appuntamenti è ormai tracciata. A siglare questo decisivo momento della narrazione, lo si è anticipato, è il nome di lei che, come un corpo spezzato, firma il biglietto d'addio per il marito. Alle sillabe del nome di Aracoeli gridate da Eugenio nel tentativo disperato di trattenerla, di ricondurla a sé, fa da contrasto il silenzio di quel frammento di firma,

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Ivi, p. 1340.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Ivi, p. 1341.

la luce spenta, l'immagine fredda e speculare di un'identità ferita, ormai non più ricomponibile. «A terra, c'era rimasta la sua camicia da notte; e, buttato là vicino, mi si fece subito notare un pezzo di carta a quadretti, spiegazzato e umidiccio, scritto a matita. Ricordo con vivezza la firma, rimasta a mezzo: ARAC, e sbilenchi verso il basso, i caratteri della scrittura, d'infantilismo primario, ancora da semianalfabeta».⁴¹

C'è ancora una pagina, nella storia che stiamo raccontando, anche se non riguarda nomi che si frantumano o che, in un certo senso, sbiadiscono. Concerne piuttosto l'immagine dei personaggi, e dunque pur sempre la loro identità. Quella della voce narrante, di Manuele, in primo luogo. Il quale, dopo la morte di Aracoeli, incontra i personaggi che hanno segnato la sua vita nello spazio aperto dall'immaginazione. Tutto si gioca in questo intervallo, nel distacco da quanto di solito chiamiamo realtà: «Mi bastava immaginarlo, e non ero più solo», dice Manuele a proposito del suo «sosia fantastico», di Manuel, al punto da non vedere più «le Statue Parlanti, né i compagni di classe, e nemmeno il mio proprio io».⁴² Ma un cambiamento ancora più profondo riguarda gli altri due personaggi. Così il nome di Manuel finirà per trasformarsi nel segno in cui l'identità, anziché riconoscersi, si perde, o forse si sdoppia in un'altra, con quella si confonde: «Come da sempre – a Totetaco, ai Quartieri Alti – io tornavo a vederlo nei suoi noti costumi di espada, di guerrigliero, di comunista. Ma poi, lasciando da parte i suoi costumi, quali fattezze potevo dargli? Quali occhi? quali guance? quali riccioli? quali *altri* riccioli? Come di regola, questo Manuel, a guardarlo, era un'Aracoeli vestita da maschio».⁴³

Sembra dunque trovare il suo punto di approdo il percorso che la Morante sviluppa, nel suo ultimo romanzo, intorno alla questione dell'identità. I nomi, lungo questo itinerario, svolgono un ruolo significativo. Non funzionano, se presi in sé e per sé, come finestre, aperte o semichiusate, sul carattere, l'aspetto fisico e nemmeno, a guardare bene, il destino dei personaggi, ma tessono trame e relazioni, creano un gioco di riflessi che investe le differenti realtà individuali – comprese quella di un luogo o del testo stesso – e che finisce per mettere in discussione la fisionomia e la stabilità dell'io. L'identità, nella Morante, si presenta come una condizione senza aggettivi o specifiche indicazioni (non è politica, religiosa, sociale, né d'altro genere): è piuttosto una dimensione enigmatica, latente; una zona d'ombra, un luogo che nessun

⁴¹ Ivi, p. 1384.

⁴² Ivi, p. 1420.

⁴³ Ivi, p. 1421.

gesto, nessuna parola può sfiorare. Forse può riuscirci soltanto un nome, soprattutto quando prende la forma di un sussurro, di un grumo appena riconoscibile di sillabe. C'è una scena, se risaliamo al romanzo del 1974, *La Storia*, che racconta in maniera esemplare tutto questo. Nelle poche parole che ne leggeremo sembra prendere corpo una manciata di domande: il nome è davvero legato all'identità della persona? E fino a che punto? A quale profondità? O forse il nome è solo la nostra maschera sociale, l'abito, la pelle che ci distingue agli occhi degli altri? La risposta è affidata al passo in cui Ida scorge a terra, colpito dal suo *grande male*, il figlioletto Useppe. La crisi sembra ormai quasi passata, il colore della vita a poco a poco riemerge sul viso del piccolo. Allora Ida prova a chiamarlo, a dire appena il suo nome, sottovoce. «E Useppe», scrive la Morante, «quasi calmato dal mormorio del proprio nome, ebbe un grande sospiro e si rilasciò in tutto il corpo. Anche i suoi tratti si riposarono nella faccetta illesa, formando, con gli occhi ancora chiusi, un sorrisetto incantato di guarigione; e allora quietamente, simili a un miracolo, i due occhi gli si riaprirono più belli di ieri, come lavati in un bagno celeste». ⁴⁴

Chiamare, qui, significa far riaffiorare una coscienza offuscata dal male, se non del tutto cancellata: è un atto terapeutico, un gesto che ricuce i frammenti sfigurati del soggetto. Forse davvero nel nome si nasconde un residuo – l'ultimo barlume – di quello che siamo.

Biodata: Luigi Sasso ha insegnato italiano e storia presso gli istituti di istruzione superiore. Nel 1980 ha pubblicato sulla rivista *Studi sul Boccaccio* (XII) il suo primo saggio di onomastica letteraria: *L'«interpretatio nominis» in Boccaccio*. Ha inoltre curato l'edizione di alcune opere di autori della letteratura italiana: Vittorio Imbriani (*Mastr'Impicca, Dio ne scampi dagli Orsenigo*), Paolo Valera (*Milano sconosciuta*), Giovanni Boccaccio (*Trattatello in laude di Dante*), Carlo Dossi (*L'altrieri, Vita di Alberto Pisani*). Ha scritto diversi libri di critica letteraria: *Antonio Porta* (Firenze, La Nuova Italia 1980), *Il sogno del pavone* (Pavia, Liber 1995), *Fuori dal paradiso* (Novi Ligure, Joker 2005), *Vocazioni* (Novi Ligure, Joker 2017), alcuni dei quali dedicati all'onomastica letteraria: *Il nome nella letteratura* (Genova, Marietti 1990), *Nomi di cenere* (Pisa, Edizioni Ets 2003), *Tutti i nomi del mondo* (Novi Ligure, Joker 2013). Suoi testi sono presenti anche sul sito *La dimora del tempo sospeso* (www.rebstein.wordpress.com); tra questi ricordiamo gli appunti critici di *Schedario e Il quaderno dei nomi*.

luigisasso1954@gmail.com

⁴⁴ MORANTE, *La Storia*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 800.

GRANT W. SMITH

NAMES AND SOURCES FOR *ROMEO & JULIET*

Abstract: In his comedies Shakespeare changed most or all the names found in his plot sources, substituting instead names borrowed as analogs from other literature, names taken from common usage, and/or names he coined to describe appearances, actions, or attitudes of his characters. In his histories and tragedies, by contrast, Shakespeare most often relied heavily on the names he found in his plot sources. *Romeo & Juliet* illustrates the usual pattern of Shakespeare's tragedies insofar as he used all the names included in his plot source, a narrative poem by Arthur Brooke entitled *The Tragical Historye of Romeus and Juliet* (1562), which was one of many versions. Thus, his use of names in *Romeo & Juliet* confirms his heavy reliance on his principal source plot. However, Shakespeare also added many names in his distinctive version of the story. He also varied the actions of the characters named and even the forms of a few names. Thus, a complete analysis of *Romeo & Juliet* names helps to illustrate Shakespeare's linguistic creativity, his relative independence from his plot source, and why we generally consider his version of this popular story to be the definitive version.

Keywords: tragedies' naming patterns, coined names, borrowed names, generics, names in common use, forms of address

1. Introduction

Romeo and Juliet was Shakespeare's adaptation of a popular story about tragic love that existed in many sources in both Europe and England. Shakespeare's use of names shows his heavy reliance on Arthur Brooke's long narrative poem (3020 lines) entitled *The Tragical Historye of Romeus and Juliet* published in 1562 (in Bullough 1957, 269-363). He uses all of the names used by Brooke but 1) changes the spelling of one title character, 2) adds two principal names, 3) significantly expands the number of common names and generics, and 4) emphasizes the etymological meanings of names to pursue his unique thematic development of the characters.

Brooke's poem was itself a retelling of a story from *Le Nouvelle del Bandello* (1554) and a French translation of Bandello in 1559 by Pierre Boiastuaud, which a bit later was again translated into English by William Painter in his *Palace of Pleasure* (1567). A similar and earlier version had appeared in a collection of stories by Luigi da Porto (c. 1530). Geoffrey Bullough

summarizes these early versions of the story and reprints Brooke's poem in its entirety (Bullough 1957, 269-363).

Brooke's poem blames the lovers for «thralling themselves to dishonest desire, neglecting the authority and advise of parents and friends» (Bullough 1957, 284) and repeatedly cites «Fortunes turning wheele» (323) as the causes of their sad tragedy. Shakespeare's references to «Fortune» as a goddess are far fewer than Brooke's; misfortune results instead from specific human actions and bad timing. In short, Shakespeare shifts the blame away from the lovers' passion and to «the continuance of their parents' rage» («The Prologue», 10). Their love is tragic because it shows a social problem.

2. Names of the title characters

As Bullough notes (271), Bandello used the names *Romeo* and *Julietta*, which Brooke altered to *Romeus* and *Juliet*. Shakespeare's reversion to *Romeo* suggests his preference for an Italian form of the name over the formal and rough sounding Latin masculine nominative, *-us*. It might also be argued that the name *Romeo* suggests Shakespeare's familiarity with Bandello and/or with the Italian language, perhaps reinforcing his indebtedness to Bandello for the plot of *Much Ado About Nothing*. Also, Painter uses the spelling *Rhomeo*. It is also simpler to argue that the ending *-o* is more euphonic and thereby decorous as an object of Juliet's love and/or easier to rhyme in English, as suggested by Weis (2012, 120).

Shakespeare retains Brooke's use of *Juliet* for the heroine, even though the diminutive *Julietta* might strengthen the theme of youth and inexperience. The thematic use of the diminutive is clear in the second scene of *Measure for Measure*. Mistress Overdone and Claudio both use *Julietta* suggesting the youth and innocence of the character otherwise referred to as Juliet in all other instances within that play (the suffix *-etta* meaning 'little' in Italian). On the other hand, *The Two Gentlemen of Verona* offers a counter example; it is a much earlier play, and Shakespeare is linguistically conservative, consistently using the form *Julia*, derived from an old Roman family name, for the young girl devoted to Proteus. Sixteenth century literature often associated the name in various forms with romantic love and with a newly pubescent girl besotted with her first love.

Although he does not use the diminutive suffix with the name, Shakespeare still emphasizes the associated values of youth, inexperience, and idealism in his character by changing her specified age. Painter's translation of the Bandello version says that Juliet is 18, and Brooke says that she is 16. Thus, Shakespeare emphasizes her youth even more by reducing her

age still further, i.e., to less than 14: «On Lammas Eve at night shall she be fourteen: That shall she, marry; I remember it well» (1.3.21-22). His reduction of her age might also be a deliberate enhancement of her social status (because of more arranged marriages among the aristocracy), but it more clearly emphasizes her initial and total incognizance of romantic interests. To her, marriage is no more than «an honor that I dream not of» (1.3.66). Thus, Shakespeare's phrasing makes Juliet's first feeling of true love all the more intense and thematically central because she feels it only when she first sees Romeo.

3. *Names borrowed from Brooke with classical analogs or etymological meanings*

Brooke often refers to classical deities, but he makes little effort to exploit the classical or etymological meanings of names. For example, he refers to Mercutio only briefly as a coldhearted ladies' man at the ball, «courteous of his speche» (Bullough 1957, 292) but with icy hands. His cold hand contrasts with Romeo's warm hand. Brooke makes no mention whatsoever of Mercutio's ingenuity or wit, of his friendship with Romeo, of his kinship to the prince, or of his fight with Tybalt.

Shakespeare, however, seizes on the name Mercutio to develop one of the most complex and imaginative characters in all his plays. His use of the name clearly suggests an allusion to the Roman god Mercury, the son of Maia and Jupiter, messenger of the gods, noted for his cleverness and quickness, and viewed as a mediator between divine and human wisdom. In Ovid's *Metamorphoses*, for example, he is tasked by Jupiter to free the beautiful Io, who has been turned into a heifer by Juno and guarded by Argus, a monster with a hundred eyes. To free her, Mercury poses as a shepherd «playing tunes upon his pipe of reeds» (Ovid 204, 1.938). Argus welcomes Mercury's company, who «whiles away the hours, chattering/ of this and that – and playing on his pipes» (946-947). Mercutio's description of Queen Mab as the bringer of dreams is also lyrical chatter; it echoes the wording of Ovid's description of the god. Romeo objects, «Peace, peace, Mercutio, peace!/ Thou talk'st of nothing» (1.4.95-96). Ovid's story ends with Argus falling totally asleep, after which Mercury cuts off his head and frees Io, object of Jupiter's love. Romeo finds Mercutio's talk about dreams similarly ominous: «my mind misgives/ Some consequence, yet hanging in the stars/ Shall bitterly begin his fearful date» (1.5.106-108). Romeo's forebodings prove true for both himself and Mercutio, illustrating Shakespeare's eager use of mythological parallels in his development of characters.

Shakespeare also develops the name Escalus by exploiting its etymological meaning for thematic depth and breadth. Brooke introduces the name briefly as the prince, who «alone dyd raigne» (Bullough 1957, 286) in Verona, but there is no brawl as we see at the beginning of *Romeo & Juliet* and no condemnation of fighting. Thus, Brooke's use of the name might be a simple «Latin version of Della Scala [...] a family which ruled Verona from 1260 to 1389», as Davis and Frankforter suggest (2004, 156). Shakespeare mentions the name only in a stage direction but emphasizes the judicial role of the character with his first appearance. Escalus tells the fighters to «hear the sentence of your moved prince» (1.1.87) and orders Capulet and Montague to come before him in «old Freetown, our common judgment place» (1.1.101).

Thus, Shakespeare appears to emphasize a Latin derivation of the name (accessible to most students in Elizabethan grammar schools) that refers to the image of justice as a set of uneven scales. It projects a philosophical and ironic view of disproportionate justice that adumbrates the entire play. For example, Shakespeare enhances the ironic point of view by interposing Mercutio's death as a motive for Romeo's revenge and for his banishment by Escalus. In Brooke's version, Mercutio has no role in the fighting. For Brooke, Romeus's only motive in killing Tybalt is self-defense. However, in *Romeo & Juliet*, Mercutio is kinsman to Escalus, whose own blood, therefore, «for your rude brawls doth lie a-bleeding» (3.1.188). Romeo is, in fact, responsible for Mercutio's death, and so Escalus has a personal reason for banishing Romeo that transcends the simple rationale of self-defense. He also sentences Romeo to less than death promised earlier to those who «disturb our streets again» (1.1.94). Presumably, the sentence is less than death because Romeo avenged the death of the Prince's kin. The nuances show that the feud hurts the whole community, not just the individuals involved.

Shakespeare's philosophical view of justice is also clear if we compare Escalus's actions at the end of the story. Brooke describes the prince as a judge who sentences others exactly as they deserve: «The nurse of Juliet, is banisht in her age,/ Because that from the parentes she dyd hyde the marriage» and «Thapothecary, high is hanged by the throte» (Bullough 1957, 362). These judgments constitute a simplistic resolution to the story. In *Romeo & Juliet*, Escalus casts blame on the human condition, even «I, for winking at your discords too,/ Have lost a brace of kinsmen. All are punished» (5.3.294-295). The name thereby refers to an ironic sense of justice by which everyone's errors become the instruments of tragedy.

The name Paris potentially alludes to one of the most prominent characters in classical literature, namely the Trojan prince who stole Helen,

presumably the world's most beautiful woman, from her husband, the Greek king, Menelaus, and thereby precipitated the 'Trojan War.' According to legend, Paris was the son of Priam and Hecuba, king and queen of Troy. However, in Hecuba's pregnancy, Æsacus prophesied that the child would cause the downfall of Troy. To avoid the prophecy, the infant was abandoned on Mt. Ida but was rescued and raised by a herdsman. As a remarkably handsome young teenager, he was chosen by three goddesses, Hera, Athena, and Aphrodite, to judge their relative beauty. That event, often referred to as «The Judgment of Paris», has been the subject of many works of art. Each goddess offered Paris bribes, and he chose Aphrodite because she promised to provide him with the world's most beautiful woman.

When Paris competed with surprising success in Troy's athletic games, he was recognized and welcomed as a lost member of the royal family. When living as a herdsman, Paris had married Oenone, but when he visited Sparta on a diplomatic mission, he seduced (some accounts say 'raped') Helen and took her back to Troy, abandoning Oenone. The Greeks then besieged Troy to retrieve Helen, as described in *The Iliad* and in various poems referred to collectively as the «Epic Cycle». Homer consistently portrays Paris as an eager lover but reluctant warrior. Later in the Trojan War, Paris kills Achilles with a poisoned arrow and is soon wounded in turn by the Greek archer, Philoctetes. Paris returns to Oenone for a treatment only she can give, but she spurns him because of his faithlessness.

In *Romeus and Juliet*, Brooke mentions only two attributes of Paris similar to the classical characterizations, his beauty and nobility – i.e., «the few-ters of his face» and «an Earle he had to syre» (Bullough 1957, 334). Also, Brooke refers to Paris briefly and only twice: firstly, when Capilet solicits the interests of the young gentlemen of Verona in marrying his daughter, and secondly, when Capilet asks Paris to show up on Wednesday to wed Juliet. Thus, Brooke's use of the name is clearly a classical allusion, but the character is not at all developed with thoughts or feelings.

Shakespeare, by contrast, seizes upon many of the classical allusions of the name and develops the character in ways consistent with those allusions. The Nurse, for example, talks about the beauty of Paris: «O, he's a lovely gentleman!/
Romeo's a dishclout to him» (3.5.220-221). Capulet brags that he has recruited a groom «of noble parentage,
Of fair demesnes, youthful,
and nobly lined,
Stuffed, as they say, with honorable parts» (3.5.181-183). Of course, the mythological Paris was himself socially ambitious, but Friar Lawrence calls out the opportunism of Juliet's parents: «The most you sought was her promotion» (4.5.71). Shakespeare emphasizes the self-indulgence and superficiality of Paris, much as he does with a character of

the same name in *Troilus and Cressida*, where Paris selfishly chooses the company of Helen and sensual pleasures over battle.

In his first appearance in *Romeo & Juliet*, Paris eagerly seeks Capulet's permission to marry Juliet: «what say you to my suit?» (1.2.5), to which Capulet demurs. That is to say, Paris has initiated the proposal rather than Juliet's father, as Brooke has it. Later, Paris and Capulet discuss the timing of the marriage. Capulet teases him about his sexual interest: «Will you be ready? Do you like this haste?» (3.4.22), and Paris eagerly responds, «My lord, I would that Thursday were tomorrow» (3.4.29). Lady Capulet also hints at the libidinous joys of the proposed couple: «The County Paris, at Saint Peter's Church,/ Shall happily make thee there a joyful bride» (3.5.115-116). When he visits Friar Lawrence, Paris again speaks of his romantic eagerness and coarsely suggests to Juliet, «on Thursday early will I rouse thee» (4.1.42).

As depicted in *Romeo & Juliet*, Paris's nobility is, in fact, waxen. The Nurse seems to praise him as «a man of wax» (1.3.76), but she is unwittingly ironic because wax melts with heat or is easily erased as a writing tablet. The Friar, by contrast, excoriates the blubbing Romeo: «Fie, fie, thou shamest thy shape, thy love, thy wit... Thy noble shape is but a form of wax» (3.3.122-126). The waxen metaphor is reinforced by the manner of Paris's death. He scatters flowers in front of the Capulet tomb, a sentimental gesture that humanizes the character, but Shakespeare's invention of this scene focuses the denouement on the firmer, even fierce, commitment of Romeo's love. Romeo pleads with Paris, «tempt not a desp'rate man» (5.3.59), but Paris pompously insists, «I do defy thy conjuration/ And apprehend thee for a felon here» (68-69). They fight, Paris dies, and the dramatic focus is all the more narrowed to the determined and altruistic love of Romeo and Juliet.

Unlike Meruccio, Escalus, and Paris, the etymology of Tybalt is not classical but still thematically illustrative. Shakespeare uses the name to allude to an old cliché of «fighting like cats and dogs» (*Merriam-Webster.com Dictionary*, accessed 02/18/2022), which enhances the contentiousness between the Capulets and Montagues. At the beginning of the play, Sampson starts the opening brawl by calling an opposing servant, «A dog of the house of Montague» (1.1.7), associating the Montagues with dogs. Later, Mercutio taunts Tybalt as a «ratcatcher» (3.1.74), associating the Capulets with cats. Brooke sometimes spells the name as Tibalt, and other similar spellings appear in earlier sources (e.g., Tibaldo in *Bandello*) that likewise carry an allusion to cats (as noted by Davis Frankforter 2004, 494). Shakespeare uses this traditional association to typify Tybalt as the «Good King of Cats» (3.1.76). That is to say, he puns on the meanings of Tybert and Tibert, «a quasi-proper name for any cat» (*OED* II 1971, 3316) alluding to the cliché

and thereby amplifying the bitterness of the feud as the central cause of the tragedy.

4. *Other borrowings from Brooke*

Altogether, Brooke uses relatively few names. Besides those already mentioned, he also names fryer Lawrence, frier John, and Peter, described as a personal servant to Romeus. Shakespeare uses the names of the two friars in much the same way as Brooke does, i.e., with little thematic elaboration. Thus, they illustrate Shakespeare's relative reliance on Brooke's poem. In both versions of the story, Friar Lawrence is a pivotal character, and, as noted by Davis and Frankforter (2004, 276), Friar Lawrence also appears briefly in *Two Gentlemen of Verona*, which might suggest Shakespeare's familiarity with Brooke's poem even before writing the earlier play.

However, Shakespeare makes a distinctive change with the name Peter. In Brooke's poem, Peter is Romeus' servant, who fetches a rope ladder and, later, an iron bar to open the gate of the tomb. In *Romeo & Juliet*, Peter is the illiterate servant of Capulet, who asks Romeo to read the guest list for the masked ball (1.2). It is a scene invented by Shakespeare for comic purposes, and Will Kempe played the role, as we can see in the speech prefixes of the first quarto. Peter also appears in a second comic scene in which he insults the musicians who have come to play for a wedding but find that Juliet has apparently died. Peter insults them with names coined from musical terms – Simon Catling, Hugh Rebeck, and James Soundpost – but these coinages make him appear foolish, and the musicians dismiss him as «a pestilent knave» (4.5.140). The name Peter appears in the second quarto (1599) after Kempe left *The Chamberlain's Men*, and so Shakespeare probably did not use the name as a borrowing but as a common name casually substituted for the «Clown» (as Kempe was often labeled) in these comic scenes.

For Romeo's servant at the end of the play, Shakespeare uses the name Balthasar. It is a coinage rather than a borrowing. With varied spellings, the name was traditionally associated with one of the three wise men, specifically a young African. Shakespeare uses it for trusted servants in four plays (*The Comedy of Errors*, *Much Ado About Nothing*, *The Merchant of Venice* and *Romeo & Juliet*). Thematic associations are speculative, but *The Chamberlain's Men* hired Black musicians who may have been occasionally assigned bit parts or used as extras on stage. Thus, this name may have been a simple nickname for a common hireling.

5. *Other coinages*

Shakespeare often enriches his thematic development by adding coinages, common names, and generics. Among the coinages, Potpan is the most obvious. It is a simple *lexical equivalent*, perhaps a nickname used by the «Servingman» (1.5.1) to describe a more menial Capulet servant who clears away the dishes and works in the kitchen. The name suggests his low status, and his snarky response to his supervisor, the Servingman, would have pleased many apprentices in Shakespeare's audience. Shakespeare also enhances the humor of the scene by adding common names of other servants – i.e., Susan Grindstone (who sharpens knives?), Nell, and Anthony.

However, Benvolio is the most important coinage in *Romeo & Juliet* and provides a clear example of how the imaginative process might have sometimes worked. Brooke's story begins with Romeus wasting away his days and nights moaning for the love of a scornful woman. In response, «His kindred and al[l]yes do wonder what he ayles» (Bullough 1957, 99). Then «the trustiest of his feeres» (Bullough 1957, 101), fearing for Romeus's health, rebukes him and persuades him to swear «a solemne othe» (145) to «resort where Ladies wont to meete» (148), thereby to judge if other ladies are not more beautiful and accepting than the one who scorns him. According to Brooke, the advice of this well-intentioned friend is dramatically ironic in the simplest sense. It is meant to save Romeus, but it leads him instead to the banquet «fyrst in Capels house» (290). There he finds a different love that, in fact, leads to his death. As Brooke explains, «False Fortune cast for him [...] a myschiefe newe to brewe» (290). Shakespeare seized upon Brooke's plainly stated irony and named this trusty companion *Benvolio*. It is an etymological coinage meaning 'well-intentioned' in Italian. Thus, the name heightens the thematic irony of Brooke's phrasing, suggesting even more that our fates may lie beyond our best intentions.

Shakespeare also coins the name Rosaline (1.2.70) for the scornful young lady causing Romeo's initial melancholy. He also uses this name in *Love's Labour's Lost* for the object of Berowne's infatuation, and it is also the etymological twin of *Rosalind*, the principal character of *As You Like It*. Spenser made the name famous in *The Shepherd's Calendar*. It has Germanic origins with a Latin etymology meaning 'pretty rose' and is commonly associated with femininity. In *Rosalind's* first appearance in *As You Like It*, Celia calls her, «my sweet Rose, my dear Rose, be merry» (1.2.23). When Romeo goes to Capulet's masked ball, he expects to see Rosaline there but, instead, falls in love at-first-sight with Juliet. Rosaline never actually appears, and Benvolio, who prompted Romeo's fateful venture to the masked ball, fades from any subsequent action.

6. *Generics and names in common use*

Brooke uses just two generics, the loquacious «nurse» and the impoverished «Apothecary», while making scattered references to «kyndred» and «feeres» (meaning ‘companions’, *OED* 1, 978). Shakespeare follows Brooke in the use of these references, but adds irony in the phrasing of the Nurse (e.g., praising Paris as «a man of wax», noted above). Another important generic is Shakespeare’s use of a «Chorus» to express his distinctive thematic view, i.e., shifting blame more to the «parents’ strife» (Prologue 1) than to the lovers and actually extolling the lovers’ passion and danger, «Temp’ring extremities with extreme sweet» (Prologue 2). He also enriches most scenes with additional generics to fill the stage, inject humor, and lend verisimilitude – e.g., attendants, citizens, pages, guests, gentlewomen, officers, guards, watchmen, and musicians (as noted above).

Shakespeare also added common names for similar effects. For example, Sampson, Gregory, and Abram are Servingmen who start the brawl with which the play begins and which emphasizes the contentiousness of the two houses as the central cause of the tragedy. *Sampson* was a common name at the time, but it also alludes to the Hebrew strongman in the Book of Judges. Sampson is apparently the biggest man on stage and the most belligerent. After biting his thumb at Abram, he asks Gregory, «Is the Law on our side» (1.1.45). The answer is «No, » but Sampson draws his sword, and the brawl begins as Tybalt lustily joins the fray. The futility of Benvolio’s efforts to stop the fighting shows the seriousness of the feud and the threat it will pose to the lovers. Common names also enhance other scenes, such as Susan Grindstone, Nell, and Anthony in the kitchen scene (noted above).

7. *Forms of address*

As a type of reference, Brooke and Shakespeare both rely on forms of address in a way common for the time, i.e., by using the family name in referring to the contentious houses of Capilet and Montagew. Brooke also uses the family name and specifies their relationship to Juliet in referring to her parents. That is to say, he uses the name, «Capilet», for Juliet’s father and the generic «her mother» or «his wife» in referring to Juliet’s mother. Shakespeare uses the Capulet name in much the same way. Brooke also refers to Romeus’ father by the family name of Montagew (sometimes Montague) but omits any reference to his mother. Shakespeare gives «Montague’s Wife» a speaking role and uses her as an additional voice for peace,

«Thou shalt not stir one foot to seek a foe» (1.1.79). He thereby strengthens thematic blame on the feud rather than on the lovers.

Shakespeare also adds a brief scene with «cousin Capulet», a common form of address, to illustrate an important ancillary theme of emerging youth and demographic displacement. Juliet's father urges his «good cousin Capulet» (1.5.30) to sit down because «you and I are past our dancing days» (31). The father and «cousin» debate how long it has been since they were «in a mask» (33) themselves. The «cousin» proves that it has been over thirty years, which Juliet's father can hardly believe: «Will you tell me that?» (40). Juliet was obviously sired a bit late in her father's romantic life, and he is reluctant to acknowledge her maturation and independence. In a preceding scene he asks Paris to «Let two more summers wither in their pride/ Ere we may think her ripe to be a bride» (1.2.10-11). Shakespeare's point is that Juliet is, in fact, ready to awaken romantically and that youthful passion will inevitably lend the lovers the power to overcome the «extremities» (Chorus 2.14) posed by «their parents' rage» (Chorus 1, 10).

8. *Summary*

Shakespeare's thematic interests differ fundamentally from what we find in Arthur Brooke's long narrative poem, *The Tragicall Historie of Romeus and Juliet*, on which Shakespeare relied heavily as a plot source and from which he borrowed all the names Brooke used. However, Shakespeare shifts blame away from the presumably *unhonest desire* of the lovers and to «their parents' strife» (Chorus 1, 8) and the cultural context. He reverts the name of the title character to Romeo making it more euphonious and attractive as the object of Juliet's love. He adds many common names and generics and especially the names of Rosaline and Benvolio as pivots in the direction of Romeo's interests. Most importantly, however, Shakespeare emphasizes the classical and etymological meanings of names (e.g., Mercutio) to pursue his development of distinctive themes and characters.

References

- G. Bullough (ed.), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, Vol. 1, New York, Columbia University Press 1957.
- J. MADISON DAVIS, DANIEL A. FRANKFORTER, *The Shakespeare Name Dictionary*, New York, Routledge 2004.

- Merriam-Webster.com Dictionary*, s.v. «fight like cats and dogs», accessed February 18, 2022, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/fight%20like%20cats%20and%20dogs>.
- OED. *Abbreviations for the Compact Edition of the Oxford English Dictionary*, 2 Vols. New York: Oxford University Press, 1971.
- OVID, *Ovid: Metamorphoses*, Trans. Charles Martin, New York, W. W. Norton 2004.
- WILLIAM SHAKESPEARE, *William Shakespeare: The Complete Works*, Gen. eds. Stephen Orgel and A. R. Braunmuller, New York, Penguin Books 2002.
- R. Weis (ed.), *Romeo and Juliet*, New York, Bloomsbury, The Arden Shakespeare 2012.

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

FABIO VASARRI

LE DERNIER OLIVIER: LE SYSTÈME ONOMASTIQUE
DANS *DOMINIQUE* DE FROMENTIN

Abstract: Eugène Fromentin's novel *Dominique* (1862) upholds the French tradition of the psychological novel during the era of realism. Roland Barthes interpreted the epicene name-title as a reflection of the protagonist's gender and identity ambiguity. However, a thorough analysis of the novel's onomastic system reveals its broader implications, which can greatly contribute to an overall interpretation. The various strategies employed, such as the use of epicene names, antonomasia, paronomasia, and anonymity, demonstrate Fromentin's poetics of naming and its connection to a modern crisis of identity.

Keywords: Eugène Fromentin, epicene name, antonomasia, paronomasia, anonymity

Annonçant à sa manière les rêveries proustiennes sur les noms de pays, le héros éponyme de *Dominique* affirme au début de son récit rétrospectif: «il y a des noms, des noms de lieux surtout, que je n'ai jamais pu prononcer de sang-froid: le nom des Trembles est de ce nombre».¹ Ces trembles, peupliers agités par le vent, désignent par synecdoque la propriété familiale vers laquelle Dominique fait retour définitivement pour se consacrer à sa gestion et reprendre son rôle de seigneur du lieu. Quelques commentaires critiques peuvent confirmer le rôle des noms propres, de lieux et surtout de personnes, dans ce roman introspectif d'Eugène Fromentin, qui scelle en 1862 une production romantique très riche.² Rappelons les deux cas principaux, qui ont mis en évidence des données décisives pour son interprétation.

Au début du XX^e siècle, l'abbé Gabriel Pailhès, biographe de Madame de Duras, reconnaît dans *Édouard* (1825) de la duchesse amie de Chateaubriand le modèle de *Dominique*, en s'appuyant sur les analogies, parfois frappantes, de quelques passages des deux romans. À la fin de son article,

¹ EUGÈNE FROMENTIN, *Dominique*, in Id., *Œuvres complètes*, éd. de G. Sagnes, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade») 1984, p. 402. Toutes les citations du roman seront tirées de cette édition critique et localisées entre parenthèses dans mon texte; pour cette étude, j'ai souvent retenu le commentaire éclairant de Pierre Barbéris dans son édition du roman (Paris, GF-Flammarion 1987).

² Sur *Dominique* considéré comme terminus du roman personnel romantique, voir JOACHIM MERLANT, *Le roman personnel de Rousseau à Fromentin*, Paris, Hachette 1905 et, plus récemment, VÉRONIQUE DUFIEF-SANCHEZ, *Philosophie du roman personnel de Chateaubriand à Fromentin (1802-1863)*, Genève, Droz 2010.

Pailhès avance que le nom de la femme aimée par Dominique, Madeleine de Nièvres, s'inspire de celui de l'héroïne de Claire de Duras, Natalie de Nevers.³ Or «Nevers» – j'y reviendrai – évoque l'adverbe anglais *never*. Cette allusion paronymique renverrait en définitive à l'amour impossible qui marque les deux ouvrages.

Bien plus tard, en 1971, Roland Barthes écrit une préface pour une édition italienne de *Dominique*, publiée chez Einaudi. Barthes s'interroge sur la fascination étrange d'un roman qu'il juge fastidieusement bien-pensant, passéiste et pudibond. Or, le prénom-titre lui semble illustrer d'une manière incontestable l'indétermination du genre - voire de l'identité - du protagoniste de ce «roman sans sexe». Un prénom-titre dépourvu de patronyme, selon la tradition des René et des Adolphe, et surtout un prénom épïcène, masculin et féminin à la fois.⁴

Tout d'abord, ces remarques peuvent suggérer l'enracinement de Fromentin dans certains sous-genres romantiques, au-delà de la dérivation macroscopique du roman personnel ou intime à la *Werther*.⁵ Le parallèle avec Claire de Duras nous amène à nous interroger sur le rapport avec le motif de l'impuissance dans le roman de la Restauration, tandis que le prénom épïcène suggère le lien avec l'androgynisme romantique, qui marque surtout la littérature de la monarchie de Juillet. D'ailleurs, d'autres aspects du système onomastique de *Dominique* nous invitent à une analyse plus étendue et détaillée, en particulier des noms de personne. À l'exception de «Nièvres», toponyme et patronyme à la fois, les lieux ont en effet des dénominations fictives (Villeneuve, Ormesson etc.) qui paraissent opaques ou peu fructueuses par rapport aux anthroponymes.⁶ «Les Trembles» peuvent évoquer évidemment les tremblements, donc les incertitudes ou les faiblesses du héros. Quoi qu'il en soit, dans les noms de famille de la petite aristocratie provinciale, bien représentée dans le roman, patronymes et toponymes peuvent coïncider. Il s'agira donc d'examiner surtout

³ G. [Gabriel] PAILHÈS, *Le modèle de Dominique*, «Revue bleue», XI, 13 mars 1909, pp. 330-338 et 20 mars 1909, pp. 358-362. Voir aussi JACQUES VIER, *Pour l'étude du Dominique de Fromentin*, Paris, Minard 1959, pp. 14-16.

⁴ ROLAND BARTHES, *Fromentin: Dominique*, in ID., *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil 1972, pp. 156-169, en part. p. 163: «*Dominique* est un roman sans sexe (la logique du signifiant dit que cette absence s'inscrit déjà dans le flottement du nom qui donne son titre au livre)».

⁵ Mis à part le roman de Goethe, les modèles déclarés par Fromentin sont *Volupté* de Sainte-Beuve et *Le Lys dans la vallée* de Balzac (cf. p. xxviii, p. 439 et n. 1, pp. 869-870). Sur l'influence du roman de Sainte-Beuve dans *Dominique* voir PATRICK LABARTHE, *Sainte-Beuve, une poétique de l'intime*, Genève, Droz 2018, pp. 69-87.

⁶ Rappelons aussi la fascination assez attendue du nom de Paris chez le médecin de province (p. 378).

les acteurs principaux: Dominique de Bray, son ami Olivier d'Orsel, son précepteur Augustin, Madeleine de Nièvres, née d'Orsel, sa sœur Julie et la mystérieuse Mme de Bray, épouse du protagoniste, qui n'a ni prénom ni identité précise. Je voudrais par là ajouter quelques suggestions pour l'interprétation du texte et montrer le rôle de ce système onomastique assez articulé dans la poésie de l'auteur.

Dans le monde francophone actuel, Dominique est peut-être, avec Claude, le prénom épïcène le plus perçu en tant que tel, comme en témoigne l'exemple récent du roman d'Amélie Nothomb, *Les prénoms épïcènes*, qui déclare cette thématique dès son titre et qui est axé sur un couple formé par un Claude et une Dominique.⁷ Dans le corpus littéraire de l'androgynie romantique, le prénom le plus fréquent est en revanche Camille, qui apparaît chez Latouche (*Fragoletta*), Balzac (*Béatrix*), Lamartine (*Graziella*) et même dans les mémoires de l'hermaphrodite Herculine Barbin. De son côté, George Sand, protectrice de Fromentin et dédicataire de *Dominique*, a recours à un prénom homophone, épïcène sur le plan phonique, dans *Gabriel*.⁸ Nous ne disposons pas de références directes de l'auteur à ces textes, mais il est assez probable qu'il en a tenu compte. Son attitude est en tout cas originale, moins par le choix d'un prénom qui n'est pas exploité dans la production de l'androgynie romantique, qu'en raison du caractère abstrait et existentiel du genre neutre de son personnage.

En effet, l'androgynie de Dominique, qui évolue d'une passion idéalisée vers une liaison physique éphémère pour aboutir au mariage et à la paternité, ne concerne pas à proprement parler l'ambiguïté sexuelle. Preuve en est que Fromentin n'a pas recours aux désignateurs pouvant se référer aux deux genres tels que «créature», «être», «enfant» ou «personne», souvent utilisés pour les androgynes romantiques. Dominique est plutôt marqué par l'asexualité et par le neutre. Il insiste dès l'incipit du roman sur son néant: «je ne suis plus rien». Face au modèle masculin incarné par son rival M. de Nièvres, Dominique est un neutre: «sa situation de mari [...] m'apprenait encore une fois que Madeleine était sa femme et que je n'étais rien» (494). Loin de signifier la plénitude de l'androgynie idéal, la qualité fondamentale que véhicule son

⁷ Qui plus est, le couple donne à sa fille le nom d'Épicène, en hommage à la pièce de Ben Jonson *Epicene, or the Silent Woman* (1609); voir AMÉLIE NOTHOMB, *Les prénoms épïcènes* (2018), Paris, LGF («Le Livre de Poche») 2020, pp. 37-38. «Dominique» est connu aussi en tant que pseudonyme intime de Stendhal, et il a été adopté par Proust à ses débuts; voir JACQUES MONGE, *Un précurseur de Proust: Fromentin et la mémoire affective*, «Revue d'histoire littéraire de la France», LXI (1961), 4, pp. 564-588, p. 584.

⁸ Pour une analyse de ce corpus dans une perspective onomastique voir mon ouvrage *Nominativo plurale*, Padova, CLEUP 1995. Sur le cas d'Herculine Barbin, voir PIERO RICCI, *Herculine Barbin: risonanze del nome proprio*, «il Nome nel testo», XVIII (2016), pp. 255-258.

prénom épïcène est de l'ordre du vide et de l'absence, et il est frappant que la *res* à laquelle le *nomen* renvoie soit exprimée à plusieurs reprises dans le roman par le pronom indéfini «rien», qui dérive de ce mot latin.⁹

Ce manque réapparaît sur le plan de la création littéraire. Dominique a en effet publié des volumes bientôt oubliés et il se présente comme un écrivain raté (à nouveau: «je n'étais rien», 391). Loin d'assurer une affirmation de soi, l'écriture en vient à constituer une inaction stérile et peu virile, qui débilite le sujet.¹⁰

Dans le cadre du roman (chapitres I-II et XVIII), Dominique est mari, père, maire et gentilhomme de campagne; il a abandonné toute velléité de sa jeunesse et vit retiré: son «rien» est cette médiocrité. Son choix est judicieux mais il illustre le naufrage des aspirations romantiques et le compromis avec la civilisation industrielle et bourgeoise. Dominique survit parce qu'il sait s'adapter aux changements historiques, économiques et sociaux, mais il garde intact le goût de ses idéaux passés. Cette ambiguïté fait le charme du roman: George Sand insista en vain pour que Fromentin accentue ce qu'elle considérait comme le côté optimiste du récit, c'est-à-dire l'intégration totale dans la famille et dans la société (1512-1514). D'ailleurs, le paradigme onomastique du protagoniste reflète bien son évolution sociale: si Dominique est «Dominique» tout court sur le plan de la confession intime, pour les autres, étrangers ou subalternes, il est tour à tour «M. Dominique», «M. le maire», «M. de Bray» ou tout simplement «de Bray». Ces variations dans la désignation correspondent à autant de nuances socio-linguistiques qui soulignent le rôle public du héros, et qui attestent son accès à la masculinité après l'indétermination initiale.¹¹

Auparavant, la masculinité insuffisante de Dominique se manifeste ostensiblement dans son rapport avec sa bien-aimée. Dominique laisse échapper

⁹ Sur les rapports entre le nom et la chose, voir les remarques de LEONARDO TERRUSI, *I nomi non importanti*, Pisa, ETS 2012, pp. 9 et 20-21. Il est vrai qu'en français «rien» peut être utilisé dans son acception étymologique de «quelque chose», mais son emploi dans *Dominique* est généralement négatif, à l'exception possible de l'euphorie momentanée de Dominique se sentant aimé par Madeleine («Un homme est tout ou n'est rien [...] Le plus petit devient le plus grand; le plus misérable peut faire envie!», p. 535).

¹⁰ «Je m'enfouissais le soir dans des cabinets de lecture où des misérables, condamnés à mourir de faim, écrivaient, la fièvre dans les yeux, des livres qui ne devaient ni les illustrer, ni les enrichir. Je devinais là des impuissances et des misères physiques et morales dont le voisinage était loin de me fortifier» (p. 464).

¹¹ Voir sur cet aspect le dossier Dominique: *la fin du romantisme?*, «Romantisme», XXIII (1979), en particulier les remarques d'YVES ANSEL, *Les effacements du récit*, pp. 100-101, de GISELE VALENCY-SLAKTA, *Sémiologie de la notabilité*, pp. 109-112 et de PIERRE BARBÉRIS, *La politique de l'âme*, p. 119. Quant à l'origine possible du patronyme, dans son édition (p. 393, n. 1) Guy Sagnes propose Jan de Bray, peintre hollandais du XVII^e siècle.

Madeleine avant qu'elle n'épouse un autre homme, se condamnant par là à l'amour impossible. Dans cette perspective, le parallèle avec *Édouard* est plausible, même si chez Claire de Duras il s'agit d'un obstacle différent (disparité sociale des amants). Les deux héros incarnent une masculinité affaiblie qui de la sphère intime s'étend, chez Fromentin, à la dimension historique et politique, illustrant la crise de l'aristocratie, en particulier de province, dans la France post-révolutionnaire. Le spectre de l'impuissance, récurrent dans les romans de Claire de Duras, hante aussi *Dominique*, où il acquiert ces connotations privées et publiques. Dans le manuscrit, c'était même un trait héréditaire, puisque Dominique y était doté d'un père misanthrope, présenté d'une manière éloquente tant sur le plan de la défaillance que sur le plan onomastique: «l'homme qui portait mon nom était un égoïste et un impuissant».¹² Formulée dès cet avant-texte, la «mortelle impuissance» de Dominique en vient à constituer un véritable *leitmotiv* de son récit rétrospectif.¹³ D'après le modèle de *René*, l'impuissance de Dominique n'est pas congénitale; paradoxalement, elle dérive d'une incapacité à diriger ses énergies, qui sont réelles et non négligeables, vers une réalisation quelconque:

Enfin j'avais promis à Madeleine d'essayer mes forces, et ce serment, je voulais le tenir, ne fût-ce que pour lui prouver ce qu'il y avait en moi de puissance sans emploi, et pour qu'elle pût bien mesurer la durée et l'énergie d'une ambition qui n'était au fond que de l'amour converti (538).

L'ambition de s'imposer dans la littérature ou dans la dimension publique n'est qu'une sublimation de sa passion frustrée. La «puissance» de Dominique ne trouve pas d'issue et reste «sans emploi»: le résultat est nul sur tous les fronts.

L'impuissance culturelle du gentilhomme dans la société post-révolutionnaire est redoublée dans le roman à travers l'ami d'enfance du protagoniste, Olivier d'Orsel, qui amplifie la portée de cet aspect. On sait que ce personnage, basé sur un modèle réel très remanié (Léon Mouliade), représente le dandy ennuyé et improductif.¹⁴ Son patronyme, d'ailleurs, peut évoquer un

¹² P. 369, var. *b*. L'anonymat du père ne permet pas de vérifier si l'homonymie concerne le nom de famille ou le prénom.

¹³ La citation est tirée d'une lettre inédite de 1874, citée dans la note 2 de la p. 369. Pour d'autres occurrences explicites de l'impuissance dans le texte du roman voir pp. 446, 498, 521 et 537.

¹⁴ Sur Léon Mouliade, outre les notes de l'édition de Guy Sagnes (pp. 1409-1411), voir VIER, *Pour l'étude...*, cit., pp. 19-20 et la biographie de BARBARA WRIGHT, *Eugène Fromentin: a Life in Art and Letters*, Bern-Bruxelles-New York, Peter Lang 2000, trad. fr. *Beaux-Arts et Belles Lettres: la vie d'Eugène Fromentin*, Paris, Champion 2006.

dandy célèbre, Alfred d'Orsay, sans doute bisexuel et donc impliqué à son tour dans l'androgynie.¹⁵ Mais c'est surtout le prénom qui suscite une hypothèse féconde. Olivier avait été en effet, dans le roman des années 1820, le babilan, l'impuissant par antonomase. Il s'agit de l'affaire d'Olivier, qui concerne Claire de Duras et ses imitateurs Henri de Latouche, Stendhal et Astolphe de Custine.¹⁶ Il est peu probable que Fromentin ait connu en profondeur le roman alors inédit de la duchesse, *Olivier ou le Secret*; mais il pouvait vraisemblablement être au courant de cette affaire, d'autant plus que, nous l'avons vu, il devait connaître Édouard de la même autrice. Or, la tentation est forte d'attribuer à ce cas d'antonomase littéraire le choix du prénom de d'Orsel.¹⁷ Les motivations possibles ne manquent pas. De nouveau, il n'est pas question d'ambiguïté sexuelle, puisqu'Olivier est un collectionneur d'aventures féminines, hostile au mariage et assez cynique. Il s'agirait plutôt d'une carence affective, d'une incapacité d'aimer. Le texte souligne à plusieurs reprises les «impuissances» (395, 528) dans ce domaine d'Olivier, qui se sent complètement étranger au couple. Au chapitre XIV, il expose sa critique virulente de l'institution matrimoniale à un Dominique qui essaie faiblement de la réfuter (527-531).¹⁸ Si Olivier d'Orsel envisage de se marier, c'est uniquement dans la perspective, typique de sa classe, du prestige social. Ce qui l'attire est précisément l'espoir de lier un nom illustre au sien, abstraction faite des avantages économiques: «un nom qui forme une alliance agréable avec le mien, quelle que soit d'ailleurs la fortune»

¹⁵ Pour l'origine du patronyme, Sagnes (p. 393, n. 1) suggère de son côté le peintre Victor Orsel (1795-1850). On peut se demander si Radiguet s'est souvenu de ce nom pour le patronyme du comte Anne (autre prénom épïcène) dans *Le Bal du comte d'Orgel*, en opérant des transpositions subtiles du roman de Fromentin; pour une trace de sa lecture voir l'ébauche *Un pauvre homme* (1923), «qui commence vraiment où finit Dominique [*sic*]», in RAYMOND RADIGUET, *Œuvres complètes*, éd. de C. Radiguet, J. Cendres, Paris, Stock 1993, pp. 843-844.

¹⁶ Sur cette affaire voir entre autres le dossier de Marie-Bénédict Diethelm dans son édition de CLAIRE DE DURAS, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard 2023 et ANDREW J. COUNTER, *The Amorous Restoration: Love, Sex and Politics in Early Nineteenth-Century France*, Oxford, Oxford University Press 2016, pp. 142-173. L'antonomase qui fait du nom d'Olivier un synonyme d'«impuissant» est attestée par la lettre célèbre de Stendhal à Mérimée du 23 décembre 1826: «J'ai pris le nom d'Olivier [...] à cause du défi. J'y tiens parce que ce nom seul fait *exposition*» (STENDHAL, *Armance*, éd. d'A. Hoog, Paris, Gallimard 1975, p. 267). Finalement, Stendhal a nommé le héros d'*Armance* Octave.

¹⁷ Sur l'antonomase sous un angle surtout linguistique voir BERNARD MEYER, JEAN DANIEL BAILLYN, *Autour de l'antonomase du nom propre*, «Poétique», XLVI (1981), pp. 183-199, SARAH LEROY, *De l'identification à la catégorisation. L'antonomase du nom propre en français*, Louvain-Paris-Dudley, Peeters 2004 et GENEVIÈVE HENROT SOSTERO, *Originalité, notoriété, exemplarité, antonomase. Pragmatique du nom propre dans la Recherche*, in *Originalités proustiennes*, dir. Ph. Chardin, Paris, Kimé 2010, pp. 133-148.

¹⁸ Le débat qui oppose la vision libertine et la vision idéale et morale du couple fait songer à une discussion analogue entre l'Olivier de Latouche et son ami César; cf. [HENRI DE LATOUCHE], *Olivier*, deuxième édition, Paris, Urbain Canel 1826, pp. 49-55.

(529). Olivier pousse donc à l'extrême la conception inaffektive et extériorisée de la conjugalité, typique de l'Ancien Régime, et il place le mirage du «nom» avant les intérêts matériels.

Dans le manuscrit, Olivier se réfugie dans un couvent après sa tentative de suicide, ce qui renforce le lien thématique avec les romans de la Restauration.¹⁹ Pour l'Olivier de Latouche et l'Aloys de Custine, les vœux religieux sont la conséquence explicite de leur incapacité à jouer le rôle marital, tandis que dans le cas d'Orsel, ce développement, vite abandonné, correspond moins à une conversion inopinée qu'à un besoin confus de recueillement.

Sur un plan plus général, l'ami de Dominique illustre une impuissance existentielle liée au déclin du romantisme et en l'occurrence du dandysme. Olivier refuse l'inceste symbolique (il ne veut pas épouser sa cousine Julie, qui l'aime, 527) et rate son suicide. De cette manière, il montre le caractère impraticable, sous le Second Empire, de deux traits fondateurs du héros (et de l'éros) romantique.

L'Olivier de Claire de Duras et Octave de Malivert dans *Armance* de Stendhal aiment leurs cousines respectives et finissent par se tuer. Le suicide manqué apparaît aussi dans *Valentine* de George Sand, mais dans un contexte qui rappelle moins la situation d'Olivier que celle de Dominique: Bénédict se tire un coup de pistolet pendant la nuit de noces de Valentine, il est blessé et défiguré mais il survit, tandis que le héros de Fromentin, dans les mêmes circonstances, domine sa tentation suicidaire (452-453).²⁰ La pulsion suicidaire est plus forte chez Olivier, mais l'échec de son geste souligne son incapacité à réaliser jusqu'au bout ses convictions et son refus de l'intégration sociale. Le dénouement de l'histoire d'Olivier annonce aussi ostensiblement celui d'*À rebours* de Huysmans: comme cela arrive à des Esseintes, le médecin ordonne à Olivier d'abandonner sa retraite malsaine dans les marécages d'Orsel et d'aller vivre dans un climat plus doux. Olivier s'était en effet retiré, comme Dominique, dans ses terres, en renonçant à son tour à ses velléités d'une vie brillante et en sombrant dans l'ennui. Qui plus est, la région vague où se situent les propriétés des deux amis est marécageuse, et l'isolement dans un espace entouré de marais symbolisant manifestement une stagnation existentielle est constante dans le roman décadent.²¹

¹⁹ Voir les variantes et les notes des pages 396-397.

²⁰ GEORGE SAND, *Valentine* (1832), chap. XXIII, in EAD., *Romans 1830*, Paris, Presses de la Cité 1991, pp. 304-306. Sur la réaction négative de la romancière face à la tentative de suicide d'Olivier voir la note de Sagnes (p. 396, n. 1).

²¹ Cf. JEAN-PIERRE BERTRAND, MICHEL BIRON, JACQUES DUBOIS, JEANNINE PAQUE, *Le Roman célibataire d'À rebours à Paludes*, Paris, Corti 1996.

Entre reprises du roman personnel de la Restauration et annonces de la sensibilité fin-de-siècle, la figure d'Olivier d'Orsel n'est pas du tout secondaire. Celui qui apparaît comme le dernier exemplaire d'une lignée de héros impuissants est aussi à sa manière l'embryon du dandy décadent.²² Son histoire d'homme raté et condamné à survivre illustre la liquidation de l'impuissance romantique, tragique et héroïque. Dans ce sens, il faut prendre à la lettre son mot d'adieu à Dominique: «J'ai tué Olivier» (396).

Face à la richesse des portraits psychologiques de Dominique et d'Olivier, l'héroïne peut paraître un peu floue et inexpressive, mais sa froideur est fonction de l'amour frustré et de l'inhibition sexuelle qui frappent aussi Dominique. En outre, Madeleine est sans doute stérile, comme le suggère l'épisode de la mort de sa filleule (552-553). Elle est donc marquée à son tour par l'impuissance ou plutôt par la frigidité féminine, souvent étudiée dans les traités médicaux de l'époque.²³ Ce n'est qu'à deux occasions, l'épisode du bouquet et celui de la course à cheval, que Madeleine réagit à la frustration amoureuse, en faisant preuve d'une certaine agressivité. Dans le deuxième épisode, la course périlleuse prend une valeur de substitut érotique et le renvoi explicite à *Mauprat* de George Sand (550) souligne cet aspect, même si les deux textes ne sont pas superposables.²⁴ Le nom de Madeleine revient dans *François le Champi* de la même autrice, où il désigne une figure maternelle et amoureuse à la fois, et surtout dans ce texte-clé de l'androgynisme romantique qu'est *Mademoiselle de Maupin* de Gautier. En tant qu'amazone téméraire, l'héroïne de Fromentin peut rappeler Madeleine de Maupin. Quoi qu'il en soit, selon la tradition sentimentale le prénom de la bien-aimée fait l'objet d'un culte chez Dominique, qui mêle son initiale à la sienne propre dans les graffitis de son cabinet et le crie dans le désert pendant son voyage (389, 509).

C'est pourtant le patronyme du mari, on l'a vu, qui se charge d'un investissement sémantique consistant. Comme le rappelle Pailhès, la proximité de «Nièvre(s)» et de «Nevers» n'est pas seulement linguistique, mais

²² Plus précisément, on peut considérer d'Orsel comme le dernier Olivier dans le cadre du roman personnel romantique. Pour un cas postérieur intéressant, signalé par YVES CITTON (*Impuissances: défaillances masculines et pouvoir politique de Montaigne à Stendhal*, Paris, Aubier 1994, pp. 372-376), voir *La mort d'Olivier Bécaille* (1883) de Zola; la version pré-originale (1879) de cette nouvelle formule d'une manière explicite l'impuissance et la stérilité du protagoniste: ÉMILE ZOLA, *Contes et nouvelles*, éd. de R. Ripolls, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade») 1976, p. 830 et var. *d.*

²³ Sur ce point voir surtout PETER CRYLE, ALISON MOORE, *Frigidity. An Intellectual History*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan 2011.

²⁴ Qu'il suffise de rappeler que les obstacles à l'union de Bernard et d'Edmée sont progressivement levés; pour le motif de la chevauchée voir SAND, *Mauprat* (1837), chap. XXI, in EAD., *Romans 1830*, cit., pp. 1190-1193.

géographique.²⁵ Le nom de la ville de Nevers dérive en effet de celui du département de la Nièvre, qui désigne à son tour un fleuve de la région. Le rapport entre les deux noms a donc une motivation double, sur les plans du référent et du signifiant. De son côté, Guy Sagnes signale un fait divers de 1857 en tant que source possible du nom: la mort prématurée d'Alfrédine de Nyèvres, suite à une passion malheureuse (437, n. 1). Si tel était le cas, Fromentin aurait gardé nom et prénom en les transférant sur l'époux de Madeleine, Alfred, qui reste un personnage à peu près inconsistant et opaque dans le roman. Dans *Ce que Dominique n'a pas su* (2007), *remake* post-moderne, Jacqueline Harpman suppose même que l'élément stérile du couple n'est pas Madeleine mais bien Alfred.²⁶

En tout cas, le patronyme-toponyme Nièvres, apanage du mari, agit surtout sur le couple d'amants malheureux. C'est en entendant des lèvres d'Olivier le nom du prétendant que Dominique commence à perdre Madeleine: «Olivier [...] lut un nom: *Comte Alfred de Nièvres* (437)». ²⁷ À la fin du même chapitre, Dominique y revient, confirmant l'importance de cette scène nominale:

Tout à coup un souvenir oublié, *un nom étranger que je n'avais entendu qu'une fois*, bref une supposition positive et menaçante me traversait le cœur; puis cette sensation aiguë se dissipait elle-même au moindre retour de sécurité, pour revivre l'instant d'après avec la vivacité d'une évidence (444).²⁸

La qualification d'«étranger» pour un nom qui n'est guère exotique dans le contexte culturel du roman ne peut que souligner une extranéité exogamique, une menace venant du monde extérieur qui risque de compromettre le microcosme essentiellement endogamique de la petite noblesse provinciale et monarchiste. Qui plus est, le chapitre VI se termine par le constat «Madeleine est perdue, et je l'aime!», repris dans l'incipit du chapitre suivant. Tout se passe comme si l'énonciation pure et simple du nom ominieux de Nièvres sanctionnait la perte de Madeleine.²⁹

²⁵ «L'un appelle l'autre: Nièvre, Nevers», PAILHES, *Le modèle de Dominique*, cit., p. 362.

²⁶ JACQUELINE HARPMAN, *Ce que Dominique n'a pas su*, Paris, Grasset 2007, pp. 305-307 e 343-350.

²⁷ Olivier lit le nom dans la carte de visite accompagnant un bouquet offert par Nièvres à Madeleine. Sur l'inscription dans un support matériel ou «épigraphie» du nom, voir PHILIPPE HAMON, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz 1983, pp. 135-150 et les remarques d'YVES BAUDELLE, *Le nom de l'auteur dans son texte (autobiographie et autofiction)*, «Études françaises», LVI (2020), 3, pp. 57-83.

²⁸ Je souligne.

²⁹ Rappelons que pour BARTHES (*Fromentin...*, cit., p. 166), Dominique aime Madeleine parce qu'elle est hors d'atteinte.

Claire de Duras a vraisemblablement trouvé le nom de Nevers dans le roman de Sophie Gay, *Anatole*, où il désigne la ville d'origine de l'héroïne.³⁰ On se souvient en outre du rôle de Nevers, nom de ville transfiguré en nom de femme, dans *Hiroshima mon amour* de l'autre et plus célèbre Duras, Marguerite. Chez Fromentin, tout comme chez ces autrices, le renvoi implicite à *never* et, par là, à l'union impossible, est tout à fait plausible. *Dominique* ne manque pas de références anglophones,³¹ et l'équivalent français de *never*, 'jamais', résonne plusieurs fois lors de la séparation finale, après le seul baiser de Dominique et de Madeleine (556).

En 1859, Armand Du Mesnil publie *Valdieu*, transposition romanesque de la liaison de son ami Fromentin avec Léocadie Chessé, modèle principal de Madeleine.³² Dans ce roman, l'héroïne se nomme Julie de Neuillan. Cet autre patronyme acquis par le mariage, avec ses associations possibles («nulle» et surtout «néant») va rejoindre le paradigme du négatif comprenant «Nièvres», «Olivier» et le prénom-titre épïcène.

On sait que le personnel du roman de Fromentin comprend une autre figure masculine, bien distincte du milieu aristocratique. Le précepteur de Dominique, Augustin, est un fils illégitime. Avant de se marier, il change de patronyme, en prenant celui de sa mère (518), mais aucun des deux noms n'est révélé au lecteur. Sa femme aussi reste anonyme, ce qui montre le traitement réservé aux classes inférieures, dépourvues de prestige onomastique. Mais Augustin, porte-parole du positivisme triomphant, reste tout de même «auguste» car il est intégré et sensible à l'air du temps. Son nom scelle littéralement l'explicit du roman, qui se clôt sur sa visite aux Trembles («C'était Augustin»), répondant en quelque sorte au prénom-titre et au départ d'Olivier qui termine le récit-cadre et enclenche la longue confession de Dominique. Comme l'observe Pierre Barbéris, son rôle rappelle celui de Homais à la fin de *Madame Bovary*.³³

Pour Dominique, Augustin est le contraire exact d'Olivier, un modèle d'intégration socio-culturelle et de productivité (mariage, paternité,

³⁰ Voir mon introduction dans SOPHIE GAY, *Anatole* (1815), éd. de F. Vasarri, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne 2022, pp. 35-36.

³¹ Voir la mention du poète Longfellow (p. 389) et l'inscription dans la chambre de Madeleine du mot *remember* (430, var. a).

³² L.-A. DUVAL [ARMAND DU MESNIL], *Valdieu*, Paris, Dentu 1860. Ce roman avait paru d'abord en feuilleton dans la *Revue européenne* l'année précédente. Notons que le protagoniste, Maurice Davesne, a un confident, Albert de Beauve, qui mêle des traits d'Olivier et du précepteur Augustin; voir BARBARA WRIGHT, *Valdieu: a Forgotten Precursor of Fromentin's* Dominique, «Modern Language Review», LX (1965), 4, pp. 520-528.

³³ Voir l'introduction de Barbéris à son édition du roman de Fromentin (cit., p. 52). Sur les modalités d'insertion des noms propres dans le texte, voir YVES BAUELLE, *Des noms propres au seuil du roman*, «Revue des sciences humaines», CCCXXVII (2017), pp. 33-47.

carrière publique).³⁴ Dans son essai sur l'impuissance masculine, Yves Citton suggère que le choix du prénom du héros impuissant de Claire de Duras provient d'un passage de saint Augustin où il est question de l'olivier sauvage en tant que métaphore du péché originel.³⁵ Pour saint Augustin, tant l'impuissance que l'érection involontaire sont liées à la Chute, puisque le pénis, contrairement à d'autres organes, échappe au contrôle de l'homme. Nous ne sommes pas en mesure de prouver que Fromentin retienne cette référence assez lointaine en nommant son anti-Olivier Augustin, mais la correspondance est suggestive, malgré la laïcité positiviste du précepteur.

L'anonymat frappe d'autres membres du personnel. La maîtresse éphémère de Dominique, à l'origine partagée avec Olivier, n'a pas de nom, ce qui souligne le peu d'importance de cette liaison (477 et n. 1); le narrateur du récit-cadre, destinataire de la confession du héros, est aussi anonyme: procédé fréquent dans le roman personnel; en tant qu'auteur, Dominique choisit l'anonymat pour ses poèmes d'amour, puis un pseudonyme non précisé pour ses livres (390-392).

Toutefois, le cas le plus éclatant d'anonymat concerne Mme de Bray. Si l'on considère les exemples analogues d'Augustin et de sa femme, le silence sur l'épouse de Dominique pourrait faire supposer une origine sociale inférieure.³⁶ S'agirait-il dans les deux cas d'une dévalorisation implicite du mariage de raison bourgeois et éventuellement de la procréation, perçus comme une adaptation conformiste aux normes sociales? Ce n'est pas un hasard si Mme de Bray intervient au chapitre II pour plaider la cause du mariage contre le célibataire endurci Olivier (394-395). De toute façon, moins épouse que mère, elle n'apparaît que dans le récit-cadre et d'une manière assez marginale.

Dans le système onomastique du roman, cette case vide prend une importance particulière, si l'on considère en outre que les enfants du couple, Jean et Clémence, sont nommés, et que le nom du premier fait même l'objet d'un commentaire socio-linguistique («le nom moitié féodal et moitié campagnard de Jean de Bray», 379).³⁷ En 2002, Alain Vaillant a proposé

³⁴ Sur ces images différentes de la masculinité, voir l'analyse de ROBIN MCKENZIE, *Maturity and Modernity in Fromentin's* Dominique, «Nineteenth-Century French Studies», XXXV (2007), 2, pp. 352-366. Voir aussi, dans une perspective kierkegaardienne, YVON LE SCANFF, *Dominique de Fromentin. Le conflit de la faculté romanesque*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», CXXII (2022), 2, pp. 361-380.

³⁵ AUGUSTIN, *De nuptiis et concupiscentia*, XXXII, 37, cité in CITTON, *Impuissances*, cit., p. 45, n. 1; sur l'impuissance selon saint Augustin voir aussi *ibid.*, pp. 146-153 et ANGUS McLAREN, *Impotence, a Cultural History*, Chicago-London, University of Chicago Press 2007, pp. 29-30.

³⁶ George Sand conseilla à l'auteur d'explicitier davantage le personnage de Mme de Bray, et de préciser sa naissance («même monde que madame de Nièvres», p. 1513), mais ces suggestions n'ont pas été suivies.

³⁷ Jean est un prénom plus commun et plus «masculin» que Dominique, et celui-ci espère que

une solution tout aussi ingénieuse et séduisante qu'invérifiable de cette énigme.³⁸ Mme de Bray ne serait autre que Julie, née d'Orsel, sœur cadette de Madeleine. Dans le roman, on l'a vu au passage, Julie aime Olivier, mais Madeleine voudrait l'unir à Dominique. Donc, ces deux amoureux déçus feraient couple dans une tentative de dépassement de l'amour-passion, d'obéissance à la volonté de Madeleine et de conversion aux valeurs bourgeoises de la productivité familiale et sociale. Ajoutons que, dans cette perspective, on pourrait supposer un souvenir de la Julie de Rousseau (*La nouvelle Héloïse*), partagée entre la passion et la conjugalité.³⁹ Dominique et Julie sublimeraient leurs amours impossibles en un compromis somme toute réussi, du moins pour elle. La thèse d'Alain Vaillant s'appuie également sur un indice textuel, l'adjectif «ombrageux», référé tant à Julie qu'à Mme de Bray.⁴⁰ L'anonymat, ajoute le critique, serait dû au souci d'éviter des insinuations indiscrettes puisque, contrairement à Léocadie Chessé, l'épouse de Fromentin était vivante lors de la publication du roman.⁴¹

Nous avons vu par ailleurs qu'en 2007, Jacqueline Harpman publie sa réécriture du côté de Julie, qui propose une conjecture différente. Sa Julie, jeune femme sans préjugés, protagoniste absolue d'une parodie assez picaresque et libertine, a une liaison affectueuse mais non exclusive avec Olivier. Pourtant – c'est la variation principale vis-à-vis de l'hypotexte – Julie aime en secret Dominique, qui l'ignore. Or, comme Fromentin, Harpman ne s'attarde pas sur Mme de Bray et n'offre pas d'indices sur son identité.⁴²

Le critique et la romancière partent donc de deux hypothèses différentes, mais ils convergent dans la mise en relief de Julie et de son rapport avec Dominique, qu'il s'agisse d'une conjugalité non décrite ou d'une passion secrète et inassouvie. Reste que la théorie de la sublimation à deux suscite des perplexités.⁴³ En outre, si Mme de Bray était Julie, il s'agirait d'un cas

son fils réussira où il a échoué (384). Dans l'ébauche citée de Radiguet, le fils dérobe au père sa maîtresse (voir *supra*, note 15).

³⁸ ALAIN VAILLANT, *L'amour-fiction*, Saint-Denis, Presses universitaires de Valenciennes 2002, pp. 180-200.

³⁹ Voir l'essai d'ELENA PULCINI, *Amour-passion et amour conjugal* (1990), Paris, Champion 1998. Rappelons que dans *Dominique* Fromentin reprend le nom de l'héroïne de *Valdieu*, donc de l'équivalent de Madeleine, pour la sœur de celle-ci; voir *supra*, note 32.

⁴⁰ Voir pp. 379, 450 et 525. Dans d'autres contextes, le même attribut se réfère à Madeleine (p. 514) et à Dominique lui-même (p. 463).

⁴¹ Léocadie Chessé meurt en 1844. En 1852, Fromentin épouse Marie Cavallet de Beaumont, nièce d'Armand Du Mesnil.

⁴² Julie expédie Mme de Bray en tant que «femme aux mille vertus», HARPMAN, *Ce que Dominique...*, cit., p. 356.

⁴³ Voir LABARTHE, *Sainte-Beuve...*, cit., p. 86; selon Labarthe, c'est surtout dans la nature que Dominique sublime sa passion.

isolé de dissimulation délibérée de l'identité d'un membre de l'entourage et du milieu de Dominique.

La question est sans doute ailleurs: Dominique ne dit rien ni de Madeleine ni de Julie après la séparation, ni des circonstances de son propre mariage.⁴⁴ Son récit s'arrête à la jeunesse, le reste est laissé dans l'ombre et le silence total sur la rencontre avec sa future épouse et sur leur rapport conjugal est tout à fait cohérent avec la poétique idéaliste de ce roman de la mémoire et des illusions perdues; une poétique liée étroitement à la crise de l'identité aristocratique et anti-bourgeoise sous le Second Empire. Une impuissance profonde menace Dominique, Olivier et Madeleine. Qui plus est, Dominique, Olivier et Augustin sont tous orphelins, selon le modèle de *René*, mais Augustin poursuit son chemin dans la société, parce que, à la différence des deux autres, il n'est pas l'orphelin de la monarchie légitime, et qu'il est le seul qui puisse donner «des leçons [...] de virilité» (530, var. c). À côté, l'avenir de Jean de Bray, le descendant à l'aspect grêle, qui porte un prénom plus viril que «Dominique» et «Olivier», mais le porte «avec plus de distinction que de vigueur» (379), apparaît plus incertain.

Prénom épïcène, antonomase, paronomase, anonymat: ces stratégies multiples montrent l'étendue de la poétique du nom dans *Dominique*. C'est un aspect non négligeable d'un auteur tourné vers une tradition romantique dépassée et en même temps capable d'anticiper des expériences futures (Huysmans, Proust, Radiguet). Fromentin alterne et dose à bon escient l'anonymat et la nomination; d'après le modèle réaliste, dominant à son époque, il se montre attentif aux variations socio-linguistiques qui modifient l'étiquette onomastique des personnages, pour des raisons d'état-civil, de profession ou de contexte énonciatif (de «Dominique» à «M. Dominique» et à «de Bray», de «Madeleine d'Orsel» à «Mme de Nièvres» ou de X à «Mme de Bray»...); il situe les noms à des endroits stratégiques (Dominique dans le titre, Olivier à la fin du récit-cadre, Augustin dans l'explicit, le comte de Nièvres comme ligne de partage entre un avant et un après). Il n'invente ni ne joue guère avec eux, se bornant à l'allusion; il élabore plutôt un dispositif qui insiste sur le négatif, exprimant par là une poétique de la médiocrité et de l'identité fuyante qui s'accorde avec l'absence de romanesque,

⁴⁴ À l'exception de l'allusion rapide et peu convaincante, au début du récit de *Dominique*, à l'état d'âme de Madeleine à l'époque de ce récit («sécurité, [...] bonheur et [...] oublié», p. 398). Quant aux ambiguïtés du ménage de Bray, voir les remarques de FABIENNE BERCEGOL, *Dominique de Fromentin: leurre du bonheur dans la durée*, «Modernités», XX (2010), pp. 17-31.

déclarée à son tour à des endroits stratégiques du texte,⁴⁵ et qui, entre Flaubert et Maupassant, explore la grisaille des vies sans qualités.

La richesse relative du système onomastique est d'autant plus surprenante si on la compare au vague des coordonnées spatiales et temporelles (pas de dates, lieux non précisés: où se trouve Nièvres? Dans quel pays exotique Dominique se rend-il?), et au style allusif et suggestif de Fromentin. Dans *Dominique*, les noms sont motivés et personnalisés et ils déploient leurs virtualités sémantiques. Ils sont bien «des signes à la seconde puissance», «les substantifs par excellence», comme l'affirme Michel Bréal en insistant sur leur supplément de sens, voire les impératifs catégoriques des personnages, selon la formule de Leo Spitzer.⁴⁶ En même temps, ils gardent leur fonction référentielle: signaux ou balises qui nous guident dans le brouillard de l'écriture de Fromentin, sans rompre la fascination qui intriguait Barthes.

Biodata: Fabio Vasarri è professore ordinario di letteratura francese nell'Università di Cagliari. Specialista di Chateaubriand, ha codiretto la nuova edizione integrale delle *Memorie d'oltretomba* per i Millenni Einaudi (2015) e ha pubblicato un volume (*Chateaubriand et la gravité du comique*, Classiques Garnier 2012) e numerosi articoli sull'autore. Si è inoltre occupato dell'androgino romantico, anche in relazione all'onomastica letteraria (*Nominativo plurale*, CLEUP 1995), di avanguardie novecentesche e di traduttologia. Attualmente lavora sull'impotenza e sulle rappresentazioni del maschile nella narrativa francese, soprattutto ottocentesca (Xavier de Maistre, Sophie Gay, Claire de Duras, Latouche, Custine).

fvasarri@unica.it

⁴⁵ Dans l'incipit, le narrateur du récit-cadre annonce «le récit très simple et trop peu romanesque qu'on lira tout à l'heure», (p. 369). Au début de son récit, Dominique résume sa vie en parlant de «plat résumé» et de «dénouement bourgeois» (p. 397).

⁴⁶ Voir respectivement MICHEL BRÉAL, *Essai de sémantique*, Paris, Hachette 1897 (pp. 197-198 pour la citation) et LEO SPITZER, *L'effet de sourdine dans le style classique: Racine* (1931), in ID., *Études de style*, trad. fr., Paris, Gallimard 1970, p. 222 (cité in PHILIPPE HAMON, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in Collectif, *Poétique du récit*, Paris, Seuil 1977, p. 127, n. 25 et p. 147, n. 55).

III

*Elenchi, sequenze, cataloghi
onomastici in letteratura*

LUCA BELLONE

«SONO DANTE A DISAGIO CON BEA,
QUELLO CHE SE NON È STRESSATO NON CREA»:
SULL'ONOMASTICA LETTERARIA NEL RAP ITALIANO

Abstract: This contribution represents the initial endeavor to explore the usage of literary names (both of authors and characters) in Italian songs. The study aims to uncover the primary strategies employed in creating intertextuality within the lyrics of contemporary Italian rap music (2018-2022), a musical genre where this trend has become increasingly prominent in recent years.

Keywords: rap language, literary onomastics in songs, quotationism, intertextuality, literature and songs

1. *Introduzione*

In un articolo recentemente apparso sull'edizione italiana dell'«Huffington Post» dal titolo *La nuova musica italiana gira a vuoto: dai Maneskin ad Andrea Laszlo De Simone è sempre citazionismo* viene offerta una valutazione piuttosto negativa di uno degli stilemi più appariscenti della canzone italiana contemporanea: l'intertestualità.¹ Trascurando il giudizio di valore espresso nello scritto giornalistico, riteniamo che la tecnica allusiva – anche in virtù della sua alta densità testuale – costituisca un ricorso dei testi destinati al canto meritevole di attenzione specifica: nel tentativo di offrire una rappresentazione circostanziata e attendibile del fenomeno, abbiamo pertanto ritenuto opportuno delimitare in questa sede il campo di indagine ai soli riflessi onomastici della strategia della citazione letteraria nella canzone italiana, osservando con particolare riguardo il genere nel quale la tendenza si è manifestata negli ultimi anni con maggior chiarezza, il rap.²

¹ L'articolo, a firma di MASSIMILIANO PERROTTA, è stato pubblicato il 21 gennaio 2023; per la sua lettura si rinvia al link https://www.huffingtonpost.it/cultura/2023/01/21/news/andrea_laszlo_de_simone_i_nostri_giorni_maneskin-11129773/.

² Al fine di allestire uno spazio di osservazione non impressionistico per la valutazione del fenomeno della ricezione e del riuso del nome d'autore nel rap, l'indagine che qui si presenta è stata realizzata dal punto di vista metodologico attraverso la costituzione di un primo corpus testuale composto da circa cinquanta album (per un totale di quasi settecento brani, riconducibili a oltre trenta artisti), caratterizzato da ampiezza ridotta secondo la prospettiva cronologica (l'arco temporale definisce infatti un periodo di un quinquennio circa, dal 2018 a oggi), successivamente filtrato

1.1. *L'intertestualità nel rap italiano contemporaneo*

Genere assai parcellizzato e in continua evoluzione, il rap contemporaneo italiano si contraddistingue, in estrema sintesi, per la rielaborazione dei principali filoni della subcultura hip hop dei decenni precedenti;³ pur differenziandosi dai modelli degli anni Novanta per l'introduzione di alcune tendenze innovative, in parte dipendenti dalle nuove modalità digitali di trasmissione e fruizione musicale,⁴ e per un raggio d'azione ormai prevalentemente attivo entro l'orbita del 'mainstream', i rapper delle ultime generazioni conservano un indubbio gusto per la creatività linguistica.

Accanto all'esibita estrosità lessicale, che contribuisce alla costituzione di un registro 'corale' ampiamente condiviso a partire da un sostrato in larga misura giovanile, uno dei fattori più determinanti nel processo di definizione stilistica del rap odierno è rappresentato proprio dal costante ricorso a citazionismo e riferimenti culturali, in evidente espansione rispetto al passato anche per l'effetto esercitato da altri linguaggi, in primo luogo quello dei network sociali:⁵ la lettura dei testi prodotti dai giovani rapper consente così l'individuazione di un ampio catalogo di espressioni, talvolta intere clausole, anche sottoposte a vari livelli di riformulazione, di provenienza disparata, dal cinema alle serie tv, dalla letteratura ai meme, dal 'trash' di ambito televisivo e social all'attualità, dalla storia alla politica. L'alto tasso

attraverso il criterio della popolarità: in linea di massima sono stati analizzati i soli album entrati nelle posizioni di vertice delle classifiche ufficiali stilate annualmente dalla Federazione Industria Musicale Italiana (FIMI), che aggrega le maggiori imprese produttrici e distributrici del settore discografico nel nostro paese. L'archivio delle classifiche annuali della FIMI è consultabile al link <https://www.fimi.it/top-of-the-music/archivio-classifiche-annuali.kl#/chartsyeararchive>.

³ Sulle tendenze del rap italiano della fine del secolo scorso e dei primi anni del nuovo millennio si rimanda in particolare al capitolo *Potere alla parola. L'hip hop italiano* contenuto nel volume *Versi rock. La lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, a c. dell'Accademia degli Scrausi (introd. di S. Veronesi, premessa di G. Antonelli), Milano, Rizzoli 1996 e ad ARNO SCHOLZ, *Subcultura e lingua giovanile in Italia. Hip-hop e dintorni*, Roma, Aracne 2006.

⁴ Si ritiene opportuno il rinvio almeno a FRANCO FABBRI, *La musica nell'era digitale*, in *XXI secolo. Comunicare e rappresentare*, a c. di T. Gregory, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2009, pp. 625-634, TIZIANO BONINI, ALESSANDRO CALIANDRO, GUIDO ANSELMI, *La diffusione della musica pop nel sistema 'ibrido' dei media: tra piattaforme digitali e broadcaster tradizionali*, «Studi Culturali», II (2019), pp. 225-256 e GABRIELE MARINO, JACOPO TOMATIS, «Non sono stato me stesso mai»: rappresentazione, autenticità e racconto del sé nelle digital identities dei trap boys italiani, «La valle dell'Eden. Semestrale di cinema e audiovisivi», XXXV (2019), pp. 93-102; la citazione è a p. 92.

⁵ Per un quadro rappresentativo del citazionismo nella canzone giovanile contemporanea si vedano GIULIA NOLASCO, *Vorrei trovare parole nuove: la percezione del citazionismo nella musica italiana degli ultimi anni*, e VALERIA PANDOLFINO, «E m'hai mandato in direct il meme di John Travolta»: l'intertestualità cinematografica nella canzone italiana, Tesi di Laurea Magistrali discusse presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università degli Studi di Torino nell'A.A. 2021-2022.

di intertestualità che contrassegna la corrente contemporanea ha probabilmente determinato, in una dimensione comparativa, una novità sostanziale tra le più interessanti del genere: almeno in via teorica, i brani risultano in tal senso pienamente fruibili solo se viene afferrata in modo adeguato la rete dei rapporti con le *references* che contribuiscono alla composizione dei testi, con conseguente trasferimento del baricentro dell'atto interpretativo dall'emittente al ricevente del messaggio, cui è in definitiva richiesta – oggi più di ieri – la facoltà di attivazione dei processi mentali necessari per riconoscere e decifrare il complesso delle allusioni.⁶

Tra i diversi meccanismi allusivi occorrerà riconoscere il costante ricorso alla citazione mediante nome proprio: senza correre il rischio di scadere in incaute generalizzazioni, possiamo sostenere che quasi non esiste brano del rap attuale privo di riferimento onomastico con funzione di richiamo, specie intertestuale.⁷ La componente antroponomica può essere organizzata senza difficoltà per ambiti caratteristici; le sfere più produttive sono principalmente quelle che compongono il panorama culturale dei rapper e – in linea di massima – del loro ampio pubblico: cinema e serie televisive,⁸ musica e canzone,⁹ cartoni animati e fumetti,¹⁰ sport,¹¹ attualità e spettacolo,¹² politica e società,¹³ criminalità e malavita.¹⁴ Nella composizione dell'apparato citazionale rappresentativo del genere un apporto consistente è però offerto

⁶ Sull'intertestualità nei testi cantati cfr. in particolare STEFANO LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci 2006, CURT SACHS, *Le sorgenti della musica*, Torino, Bollati Boringhieri 2007, FRANCESCO CIABATTONI, *La citazione è sintomo d'autore. Cantautori italiani e memoria letteraria*, Roma, Carocci 2016 e RANIERI POLESE, *Tu chiamale se vuoi... Citazioni, echi, lasciti letterari nelle canzoni italiane*, Milano, Archinto 2019.

⁷ Si ritiene in tal senso significativo che da una prima analisi condotta a campione su cinquanta brani del 2022 contenuti nel nostro corpus abbiamo rilevato la presenza media di oltre quattro antroponomi per testo.

⁸ Cfr. ad es. «Tornato dall'inferno come *Genny* dall'Honduras» (Emils Killa, Jake La Furia, *Broken language*, 2020), ecc.

⁹ Si vedano almeno i seguenti casi: «*Sparagli Piero*, sparagli al nero, miragli al cuore, non mirare al cielo» (Fedez, *Un giorno in pretura*, 2021), «Vi farò brillare su nel cielo come *Lucy*» (Salmo, *YHWH*, 2021).

¹⁰ I personaggi dei cartoni animati più popolari nei testi recensiti sono Ken Shiro, Willie Coyote, Daitarn e i supereroi prodotti dai Marvel Studios.

¹¹ Cfr. «Legami con gente brutta, zio, *Karim Benzema*» (Emils Killa, Jake La Furia, *Broken language*, 2020), «Dal blocco a milionario, *Carlos Tévez*,/ cresciuti tra le situazioni vere» (Capo Plaza, *Tévez*, 2021), ecc.

¹² Cfr. almeno «Torno a casa duro, nudo,/ sembro un *Morgan* tutto fatto/ che non trova il *Bugo*:/ passo e chiudo» (Emils Killa, Jake La Furia, *Sparami*, 2020) e «Io supero i confini come *Carola Rackete*/ con in mano un machete, sette giorni su sette», Nitro, *Avvoltoi*, 2020).

¹³ Si vedano, tra gli altri: «Fumo e vedo draghi, non intendo quel *Draghi*» (Salmo, *Ghigliottina*, 2021), «Se ci sono scale per il successo, voglio rotolarci come *Biden*» (Salmo, *Flop!*, 2021).

¹⁴ Cfr., tra i molti esempi, «Questo flow ti affetta come culatello,/ Killa e Jake La Furia, bello:/ per voi stronzi, *Vallanzasca* e *Turatello*» (Emils Killa, Jake La Furia, *Broken language*, 2020).

anche da nomi provenienti dalla galassia letteraria; a quest'ultima sfera in particolare sono dedicate le riflessioni delle pagine che seguono.

2. «*Ho il flow di García Márquez*»: *il nome letterario nel rap italiano contemporaneo*

La citazione è sintomo d'amore è il titolo del ricordato studio di Francesco Ciabattoni sul rapporto tra canzone d'autore e memoria letteraria, un saggio ampio e scrupoloso che ricostruisce la trama delle allusioni alla parola scritta in quella cantata per definire le modalità del dialogo che Fabrizio De André, Francesco De Gregori, Roberto Vecchioni e altri hanno intessuto, nei loro brani, con poeti e scrittori. Un dialogo costante, che si manifesta attraverso diverse possibilità, tra le quali la riproduzione di interi passi di immediata riconoscibilità, la riscrittura discreta, il riferimento implicito, in controtuce, di sapore ermetico, la nota polemica, irriverente o scherzosa: in tal senso, il ricorso al nome, sia questo di un autore o di un personaggio, è una tra le diverse strategie dell'intertestualità, certo non l'unica.

Il panorama testuale del rap, e in particolare la produzione degli ultimi anni, pare invece caratterizzarsi per una crescita esponenziale della funzione onomastica: la già evocata compattezza lessicale che contraddistingue i testi dei diversi rapper contemporanei, che trae origine – forse oggi meno di un tempo – dal sostrato fortemente condiviso nel quale le diverse esperienze si formano, mostra infatti che le costanti corrispondenze con il dominio alto della letteratura vengono realizzate principalmente attraverso il richiamo nominale. Sul fronte quantitativo occorre quindi anzitutto segnalare che l'antroponimo di ascendenza letteraria è contraddistinto, nell'hip-hop nazionale, da una presenza ragguardevole, superiore a quella di qualsiasi altro genere musicale: in un quadro – come osservato – fittamente percorso da riferimenti culturali di diversa provenienza, il profilo complessivamente tratteggiato dal nome di derivazione colta si dimostra infatti esteso e variegato, ampiamente distribuito nello spazio e nel tempo, certo attraversato dai singoli rapper in misura e con modalità variabili. Nel tentativo di illustrare in maniera coerente le dinamiche della presenza e della finalità del nome letterario nel corpus analizzato si procederà in primo luogo a una distinzione funzionale tra antroponimia d'autore da un lato e antroponimia dei personaggi dall'altro.

2.1. Antroponimi d'autore

Il nome d'autore più ricorrente nel corpus è senza dubbio quello di Dante; la sua presenza, avvertita già nelle 'barre' degli anni Novanta,¹⁵ si caratterizza per una popolarità crescente nel corso del nuovo millennio: in poco più di un ventennio, dal 2000 a oggi, sono infatti reperibili circa un centinaio di occorrenze del solo nome proprio dello scrittore fiorentino, con una concentrazione particolare (una trentina di casi) nel quadriennio 2018-2021.¹⁶

In generale, e al di là del segmento cronologico indagato, tutti o quasi i rappresentanti più autorevoli dell'hip hop di ieri e di oggi – da Fabri Fibra a Marracash, dalla Dark Polo Gang a Guè, dai Club Dogo a Myss Keta – hanno riecheggiato il poeta seguendo, di volta in volta, soluzioni diverse.¹⁷ Il pugliese Caparezza è con ogni probabilità il rapper più legato all'autore della *Commedia*, evocato nell'ampia discografia in contesti eterogenei e con differenti propositi: «Sei la mia musa ispiratrice:/ io Dante, tu Beatrice» (*Ti clonerò*, 2000); «E pensare che per Dante questo era il “bel paese là dove 'l s'ì sona”» (*Goodbye Malinconia*, 2011); «Sono Dante a disagio con Bea/ quello che se non è stressato non crea» (*Azzera Pace*, 2021).¹⁸ Tra i rapper attivi nell'arco temporale oggetto di indagine, Dante è ricordato con una certa regolarità dal genovese Tedua; sensibili alla fascinazione del fiorentino sono in particolare gli album *Vita vera mixtape: Aspettando la Divina Commedia* (2020) e *Don't panic* (2021), entrambi fondati sul resoconto di un viaggio attraverso un inferno urbano: «Dante espia tutti i peccati, ma tu fai la spia;/ entrano, pestano e ti calpestano come hanno fatto alla Diaz» (*Gironi*, 2021); «Rappo, rappo, dietro al retro esco, vesto Prada, leggo Dante,

¹⁵ Cfr. ad es. «È meglio che mi lasci stare,/ ho altro da fare che/ sentire te che parli,/ sentire il tuo racconto:/ sei pesante come Dante,/ non ti affronto più» (Kaos One, *Fino alla fine*, 1996).

¹⁶ La bibliografia relativa allo studio della presenza dantesca nella canzone italiana è ormai ampia e variegata; tra i contributi recenti si vedano almeno DAVIDE GUERRA, «Paolo e Francesca quelli io me li ricordo bene». *Echi danteschi nella canzone italiana*, Pasturana (AL), Puntoacapo editrice 2020, LORENZO COVERI, *Dante nelle canzoni*, in *Dante, l'italiano*, a c. di G. Frosini, G. Polimeni, Accademia della Crusca, Firenze 2021 (edizione digitale Firenze, goWare), pp. 336-369, TRIFONE GARGANO, *Dante pop e rock. Le suggestioni dantesche nella musica e nella cultura*, Bari, Progedit 2021. Sulle tracce dantesche nel rap cfr. invece LUCA BELLONE, «Diverse lingue, orribili favelle, musica triste senza note»: *intertestualità dantesca nel rap italiano*, «Carte Romanze», IX (2021), 2, pp. 269-309.

¹⁷ Per approfondimenti si rimanda a BELLONE, «Diverse lingue, orribili favelle, musica triste senza note»..., cit.

¹⁸ Di particolare interesse, nella sua ampia discografia, è il brano *Argenti vive*, pubblicato nel 2014; al suo interno l'Alighieri viene in più circostanze nominato da Filippo Argenti, protagonista dell'episodio cantato, tramutandosi in 'bersaglio' del *dissing*, vale a dire dell'attacco tagliente, tutto rime e giochi di parole, dell'anima dannata: «Ciao Dante, ti ricordi di me? Sono Filippo Argenti./ il vicino di casa che nella *Commedia* ponesti tra questi violenti»; «Inutile che decanti l'amante, Dante, provochi solo cali di libido:/ il mondo non è dei poeti, il mondo è di noi prepotenti».

pago le cene con del contante» (*Badman*, 2021). Si segnala in aggiunta che il giovane artista combina spesso, nei suoi brani, il proprio nome con quello del poeta, generando l'audace composto *DanTedua*:¹⁹ «Vieni e balla con il poeta, *DanTedua*» (*Elisir*, singolo del 2019 che preannuncia l'album dell'anno successivo, il cui rimando all'Alighieri e alla sua opera è segnalato nella seconda parte del titolo); «*DanTedua*, l'Inferno: più cerchi dell'hula hoop» (*Party HH*, 2020). Non mancano inoltre richiami onomastici danteschi nei brani di Salmo,²⁰ Rkomi²¹ e J-Ax.²²

La *Commedia*, come è stato rilevato da più parti,²³ continua ad agire, nel terzo millennio (anche nell'esteso perimetro della cultura 'pop'), come paradigma in grado scandagliare i destini della contemporaneità, tanto quelli individuali quanto quelli collettivi. Analizzando i dati desunti dal nostro corpus è possibile asserire che, in tal senso, il nome del poeta risuona principalmente nell'elaborazione di nuovi inferi, attuali e tangibili: gli esponenti del rap contemporaneo usufruiscono in altri termini dell'autore fiorentino, dell'itinerario da questi affrontato e descritto nella *Commedia*, e in primo luogo dei toni drammatici dominanti nella prima cantica, per esprimere una

¹⁹ Così si esprime Tedua al riguardo: «È un gioco di parole che mi è uscito a caso mentre scrivevo. C'è da dire che tutti i fan mi chiamavano sempre 'poeta' e allora ho voluto giustificare un po' questa cosa nel mio immaginario» (cf. <https://www.outpump.com/tedua-vita-vera-intervista/>).

²⁰ «Non preoccuparti che in 'sta fogna nasci con le branchie,/ dico grazie a me stesso, quindi, bro, danke./ Se la fama è un inferno, vengo con *Dante*:/ ho la grana, intendo, vengo contante» (*Lunedì*, 2018).

²¹ «Non sono *Dante*, l'Inferno, il mio inferno è un altro;/ mi fermo, c'eran due strade, ma a me piacevano entrambe» (*Paradiso vs Inferno*, 2021).

²² «Per il fattorino sono Don Chisciotte della mancia: tequila, limone,/ un altro girone/ *dantesco*, manesco» (*Fiesta!*, 2020), con impiego del deonimico. Il poeta è ricordato quasi sempre mediante il solo nome; molto rare sono le circostanze nelle quali viene registrata la presenza anche del cognome; quest'ultimo può essere talvolta giustificato dalla rima: «Niente rimedi per chi è nato oggi e non ieri./ *Dante Alighieri*, dai, chiamate gli artificieri» (Il tre, *Io non sono come te*, 2021). Modeste, anteriori al periodo indagato e limitate al solo *Argenti vive* di Caparezza, sono invece le occorrenze di *Alighieri* non preceduto dal nome proprio.

²³ Cfr. almeno ZYGMUNT G. BARANSKI, *The Power of Influence: Aspects of Dante's Presence in Twentieth-century Italian Culture*, «Strumenti Critici», n.s. I (1986), pp. 343-376, DANIELE MARIA PEGORARI, *Vocabolario dantesco della lirica italiana del Novecento*, Bari, Palomar 2000, RONALD DE ROOY, «Il poeta che parla ai poeti». *Elementi danteschi nella poesia italiana ed anglosassone del secondo Novecento*, Firenze, Cesati 2003, ALBERTO CASADEI, *Dante nel ventesimo secolo (e oggi)*, in ID., *Dante oltre la Commedia*, Bologna, il Mulino 2013, pp. 145-180, ID., *Dante. Storia avventurosa della «Divina Commedia» dalla selva oscura alla realtà aumentata*, Milano, il Saggiatore 2020, GIUSEPPE ANTONELLI, FEDERICO MILONE, *Dante pop*, in *Dante, l'italiano...*, cit., pp. 318-328, GIAN LUIGI BECCARIA, *Dante vicino, settecento anni dopo*, in *Dante, l'italiano...*, cit., pp. 148-158, FULVIO CONTI, *Il sommo italiano. Dante e l'identità della nazione*, Roma, Carocci 2021, LINO PERTILE, *Dante popolare*, Ravenna, Longo 2021, LUCA SERIANNI, *Parola di Dante*, Bologna, il Mulino 2021.

condizione di crisi o, in subordine, di paura e di confusione, generate da inquietudine o disagio di natura essenzialmente contemporanea.²⁴

Oltre a Dante, il nome d'autore acquisito con maggiore frequenza dalla tradizione italiana è quello di Pier Paolo Pasolini: sono infatti circa una ventina le reminiscenze onomastiche del poeta di Casarsa reperibili nel solo primo ventennio del terzo millennio; tra le più recenti segnaliamo almeno quelle in Ghemon (*64 bars*, 2018: «Ma che cazzo ridi?/ L'Italia prima ti ammazza e dopo ti venera come con *Pasolini*./ Mi dai la nausea, ribelle senza causa»), J-Ax (*I film di Truffaut*, 2021: «A un certo punto questi fanno tutti i fighi:/ nelle interviste dicono si ispirano a Fellini,/ ma fino all'altro ieri il target era i ragazzini.../ dai pannolini a *Pasolini*»), Lord Madness e Gian Flores (*Killmatic*, 2021: «Ti risvegli mosca, Kafka, sotto nafta,/ accattone come *Pasolini*: gratta nel mio fondo cassa, uomo»).

Si ritiene, anche in questa circostanza, che il dato non debba destare particolare sorpresa: l'apprezzabile grado di intertestualità pasoliniana rilevato nel rap va evidentemente posto in diretta dipendenza con la figura di intellettuale 'eretico', impegnato ma avverso alle etichette, con il suo grido, allo stesso tempo lucido e disperato, contro l'omologazione di massa e il consumismo di matrice capitalista dell'Italia del 'boom economico', con la sua tragica e controversa scomparsa.²⁵ Una conferma di questa specifica tendenza giunge indirettamente dall'assenza, nei testi esaminati, di echi di personaggi o di vicende derivanti dalle opere del friulano, o di riformulazione di passi tratti da poesie, romanzi, film a lui ascrivibili: in altri termini, la citazione pasoliniana è sempre realizzata mediante il nome del casarsese. Ed è esclusivamente attraverso il nome, meglio il cognome, che si concretizza anche la disapprovazione, propria di alcuni brani del corpus, verso l'eccesso di 'pasolinismo' di oggi, uno stilema al contempo pop e snob proprio di chi – tanto a livello privato quanto pubblico – sfrutta l'autorevolezza dell'antropomimo per vantare una qualche pretesa di cultura: oltre all'esempio di J-Ax

²⁴ Andrà a questo proposito ancora segnalato il recente brano di J-Ax, *Voglio la mamma* (2021), nel quale viene stabilita una correlazione tra le vicende infernali e alcune delle più drammatiche circostanze determinate dalla pandemia di Coronavirus: «I test rapidi danno false speranze,/ come chi gestisce le crisi lombarde;/ musica spenta, suonano solo le ambulanze,/ poi per un mese ho visto il vero inferno, altro che *Dante*».

²⁵ Cfr. almeno WALTER SITI, *Tracce scritte di un'opera vivente*, in PIER PAOLO PASOLINI, *Romanzi e racconti*, a c. di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano, Mondadori («I Meridiani») 1998, vol. I, 1946-1961, pp. IC-XCII. Si vedano inoltre, a riguardo, ENZO SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Milano, Rizzoli 1981, LAURA BETTI (a c. di), *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione e morte*, Milano, Garzanti 1978, NICO NALDINI, *Pasolini, una vita*, Torino, Einaudi 1988, FRANCO FORTINI, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi 1993, BARTH DAVID SCHWARTZ, *Pasolini requiem*, a c. di P. Barlera, Milano, La Nave di Teseo 2020 e i saggi contenuti in E. Redaelli (a c. di), *La lezione di Pasolini*, Milano, Mimesis Edizioni 2020.

appena riprodotto si veda almeno Willie Peyote: «Non siete pecorelle, ma lupi travestiti./ E non citare *Pasolini*, non sai quello che dici» (1312, 2014).²⁶

Altri antroponimi d'autore italiani contrassegnati da una discreta frequenza sono quelli di Carlo Collodi (cfr. ad es. Ernia, *Morto dentro*, 2021: «Le bugie che hai detto: ci fai un disco d'oro con lode;/ sembra che tutto il tuo disco te l'ha scritto *Collodi*») e – un po' a sorpresa – di Umberto Eco (cfr. lo stesso Ernia, *Così stupidi*, 2022: «Diceva *Eco*: “Eravam stupidi anche prima/ ma almeno non urlavamo nel megafono dei media”»).²⁷ In una prospettiva internazionale si distinguono invece, tra gli altri, Franz Kafka («Prendi i soldi e scappa/ frate', a me non la racconti, ehi;/ di savage hai solo Dior, ehi,/ sei uno scarafaggio, *Kafka*», Lazza, *No selfie*, 2020), Marcel Proust («E in un'altra dimensione sei una madeleine, ehi,/ e io sono i ricordi di *Proust*», Murubutu, *Multiverso*, 2022) e Charles Bukowski («E io che aspettavo solo che tornassi a casa/ e che abbinassi *Bukowski* a una foto del culo», Lazza, *Replay*, 2022).²⁸

Al di là dell'area di provenienza, riscontriamo una predilezione per i romanzieri; appare di conseguenza sfumata, in una dimensione legata essenzialmente alla popolarità, la presenza di esponenti del dominio poetico. Può risultare opportuno aggiungere che i nomi dei poeti trovano una collocazione preferenziale nei testi della corrente letteraria dell'hip hop, rappresentata principalmente da Murubutu, Claver Gold e Rancore: «Un giorno fra tanti, la pioggia bagnava i cardi/ ed Ada leggeva *Saba*, guardava l'alba fra i mandorli» (Murubutu, *Pentagramma dell'acqua*, 2022); «Tra le dune e i manti bianchi,/ fra i velluti ed i broccati, guardo mentre piove luce come per *Rimbaud*»²⁹ (Murubutu, *Nuvole*, 2022); «La storia è variopinta ed una penna più una pinta non ti fa *Baudelaire*» (Claver Gold, *Sapori e sostanza*, 2022); «Ancora mi ricordo una poesia di *Pascoli*: la vita mia è come quella delle rondini» (Rancore, *X agosto 2048*, 2022).

Analizzando il dato nel complesso si rileva inoltre con chiarezza una specifica concentrazione di nomi che definiremmo 'facili', derivanti cioè da più

²⁶ Si segnala in tal senso, sebbene al di fuori del perimetro del rap, il brano *Pasolini* (2019) del gruppo folk-rock italo-brasiliano Selton, il cui ritornello si compone del solo cognome del poeta, sottoposto a un processo di iterazione estrema che determina una eco ipnotica; per un'interessante testimonianza offerta dai membri del gruppo a tale riguardo si rinvia al link <http://www.radiopuntuonuevo.it/selton-a-radio-punto-nuovo/>.

²⁷ Lo scrittore è indirettamente ricordato anche da Guè («Ora che i social danno la parola ad ogni idiota», *Venezuela*, 2020) e Marracash («Era meglio quando non c'erano i social:/ sicuramente eravate coglioni come ora,/ però almeno non lo sapevamo, seh», *64 barre di vittoria*, 2020).

²⁸ Riferimento ironico alla tendenza, diffusa sui social network, di pubblicare immagini personali, anche provocanti, abbinate a citazioni letterarie o colte.

²⁹ Il rimando è al componimento *Le dormeur du val* (1870): «Pâle dans son lit vert où la lumière pleut»; cfr. ARTHUR RIMBAUD, *Opere*, a c. di D. Grange Fiori, introd. di Y. Bonnefoy, Milano, Oscar Grandi Classici Mondadori 1992, pp. 66-69.

che probabile reminiscenza scolastica: una facilità 'necessaria' forse anche per agevolare la codifica del riferimento colto, essendo la competenza del rapper in linea di massima affine a quella del ricevente. Non si reputa in tal senso occasionale, al di là del 'caso' Dante, la percettibile eco onomastica di autori illustri, italiani e non, appartenenti al diciannovesimo e – soprattutto – al ventesimo secolo: in aggiunta ai già ricordati, registriamo per lo meno i richiami a Oscar Wilde («Eri una stele di Rosetta da decifrare,/ sei diventato una frasetta da recitare:/ meriti l'Oscar, *Wilde*», Caparezza, *Zeit!*, 2021), Italo Svevo («Non conoscevo ancora la *Senilità* di Svevo,/ il cielo si faceva nero, bombe sopra Sarajevo», Claver Gold, *Malastrada*, 2022) e Gabriele D'Annunzio (con il deonimico *dannunziano* in Ernia, *Morto dentro*, 2021: «Dopo lo facciamo strano, tipo *dannunziano*»).

Allo stesso modo ascrivibile alle competenze letterarie di acquisizione liceale è probabilmente la memoria di alcuni testimoni della classicità, greca e latina («Papà, ti giuro, ti renderò fiero,/ scriverò il pezzo più bello del mondo:/ sarà meglio di una poesia di Eliot,/ meglio di *Omero*, meglio di *Amleto*», Low Low, *La mia parte migliore*, 2020), richiamati – anche in meri procedimenti di raffronto – in virtù, da un lato, della proverbiale autorevolezza, dall'altro, per la natura 'originaria', quindi evidentemente autentica e paradigmatica, che contrassegna la loro scrittura.

Si segnalano ancora, rimanendo nell'ambito della citazione tutto sommato 'prevedibile', i non infrequenti riecheggiamenti di autori di best seller – tra i quali Gabriel García Márquez («Scrivo poesie d'amore e soldi, ho il flow di *García Márquez*», Toni Zeno, Gionni Gioielli, *Parondi*, 2022), Ernest Hemingway («Alcolizzati come *Hemingway*, strafatti come *Hendrix*», Guè, *Nessuno*, 2021) e Paulo Coelho («Baby so che se mi sveglio già in sbatti/ sicuro sei tu il mio rimedio;/ vinco da solo, *Coelho*,/ ma con te a fianco va meglio»,³⁰ Lazza, *Porto Cervo*, 2020) – e di esponenti di primo piano dei generi di consumo, dall'horror («Il clima, il virus, la guerra fredda che si riscalda:/ *Stephen King* in confronto ha scritto solo libri per l'infanzia», Ernia, *Tutti hanno paura*, 2022) alla letteratura fantascientifica («Non mi batti, fra', sei un asino,/ è fantascienza, tipo *Asimov*», Ernia, *U2*, 2020), dal romanzo di avventura («Forse non sono adatto a quest'era: ferma il tempo come *Salgari*»,³¹ Ernia, *Cigni*, 2020) al dominio della favolistica («Ti cerco in

³⁰ Dal titolo tradotto del romanzo di Paulo Coelho *O vencedor está só* (*Il vincitore è solo*, 2008).

³¹ Il richiamo è forse al romanzo *Le meraviglie del duemila* (1903), nel quale Emilio Salgari riferisce di un viaggio nel tempo reso possibile grazie al principio attivo di una pianta che sospende le funzioni vitali.

un frammento di *Esopo*,/ laddove ogni fatto vero compie l'Esodo verso un esito incerto», Carlo Corallo, *F.I.E.N.D.S.*, 2022).³²

2.2. *Nomi di personaggi*

L'azione pervasiva della *Commedia* sulla canzone rap contemporanea viene esercitata in maniera consistente anche attraverso i nomi dei suoi personaggi; popolari risultano soprattutto alcune figure immortali della prima cantica: oltre a Dante – che viene evocato anche in quanto *agens* del viaggio ultraterreno – segnaliamo almeno Caronte, Ulisse, Cerbero e Lucifero.

Il richiamo più pregevole al traghettatore dell'Ade è contenuto senza dubbio nel brano a questi dedicato da Murubutu e Claver Gold (*Caronte*, 2020):³³ entro una prospettiva di evidente rielaborazione di *If* III,³⁴ il protagonista conserva buona parte dei suoi tratti esemplari: «Fra i dannati mille corpi si spingevano sui bordi,/ tutti in riva all'Acheronte stretti a forza in mezzo ai solchi;/ appena mille erano a bordo sotto i colpi di *Caronte*,/ gli altri mille erano pronti verso l'Aldilà».³⁵

Allo stesso modo ben documentato è il periplo di Ulisse; numerosi richiami alle avventure dell'eroe greco vanno però ricondotti con evidenza all'*Odissea*. Ancora una volta una raffigurazione scrupolosa del personaggio è trasmessa dal brano omonimo di Murubutu e Claver Gold (*Ulisse*, 2020), un'efficace riscrittura che attinge tanto al testo omerico («Ogni capello era un serpente e, mentre si fa sera,/ sottocoperta conto i giorni a lume di candela./ Ora che il vento si fa grande e gonfia la mia vela,/ lei sta aspettando il mio ritorno, poi disfa la tela») quanto alla *Commedia* («Ora brucio con due punte in una di tre cantiche,/ e gli occhi immersi tra i miei sensi che hanno sempre sete/ di un folle volo³⁶ della fantasia»).

³² A bilanciare appena una simile tendenza sottolineiamo tuttavia l'occorrenza di alcuni interessanti casi di antroponimi certamente meno prevedibili: tra gli altri rileviamo in particolare Silvio Pellico («Mezz'ora in caserma non fa di te *Silvio Pellico*.../ Ma chi cazzo è Silvio Pellico?», Maracash, *Pagliaccio*, 2021) e Noam Chomsky («Sogno che vi svegliate senza soldi, la rana bollita di *Noam Chomsky*,/ ignoranti abituati ad obbedire ad altri stronzi,/ la dittatura del tutto corretto a tutti i costi», Guè, *Lunedì blu*, 2021).

³³ Il brano, insieme a quelli del 'duo' che verranno citati in seguito, è contenuto nel 'concept album' *Infernum* (2020), un ambizioso progetto di riscrittura contemporanea della cantica infernale attraverso una progressione tematica che ripercorre il viaggio di Dante tra i dannati.

³⁴ Cfr. ad es., nella prima strofa, i vv. «Voi non vedrete più il cielo,/ io vi porto le tenebre eterne» e, poco più avanti, «Il nocchiero col remo percuote la folla:/ d'antico pelo, pieno d'astio e di boria».

³⁵ Ulteriori, evidenti rimandi al nocchiero e alla sua celeberrima raffigurazione si trovano inoltre in *Carillon* (2020) di Funk Shui e Davide Shorty: «Allora, sai che ti dico guardandoti dritto con gli occhi di bracia?/ Io *Caronte*, tu anima nera» e in *Inferno* (2021) di Tedua: «Neri vetri per la selva,/ wesh, muovì quel culo alla svelta:/ trap dalla riva, *Caronte* traghetta,/ ogni mia rima ti fa un buco in testa».

³⁶ Cfr. *If* XXVI, 125.

Non diversamente, i nomi di Cerbero e Lucifero sono impiegati per l'esecuzione di generiche associazioni alle due raffigurazioni infernali, tuttavia senza riferimenti puntuali alla lezione dantesca. Sebbene privato di corrispondenze dirette con *If* VI, il custode dell'Ade è stabilmente rappresentato, all'interno della tradizione del rap italiano, nei testi che trattano tematiche di cruda attualità e di violenza,³⁷ per lo più attraverso slittamenti metaforici o mediante processo di personificazione, come referente simbolico dell'aggressività umana.³⁸ L'antroponimo dell'imperatore «del doloroso regno» compare in un composito ventaglio di soluzioni, principalmente attraverso letture figurate:³⁹ le occasioni nelle quali può essere ragionevolmente riconosciuta l'eco di *If* XXXIV sono limitate a *Intro* (2015) della Dark Polo Gang («Vestito bianco come stessi già in Paradiso/ ma dietro ho *Lucifero*,/ ali di pipistrello»⁴⁰) e *Inferno* (2021) di Tedua («Io sono un angelo caduto a terra,/ non mi capacito della faccenda,/ coi miei ragazzi è la pace o la guerra,/ rossi i miei occhi semaforo:/ *Lucifero*, quanti gironi che mancano?»).

Non trascurabile, infine, è la sopravvivenza onomastica delle 'guide' del poeta, Beatrice e Virgilio. Quasi mai collocata in una dimensione storica coerente con la materia dantesca, la figura femminile appare per lo più come facile *topos*, anche all'interno di raffronti inattesi,⁴¹ o in circostanze strettamente vincolate all'attualità, che determinano di conseguenza un forte contrasto espressivo.⁴² Il suo nome costituisce inoltre il titolo del brano che le offre il ritratto più intenso (Murubutu e Claver Gold, *Beatrice*, 2020): la traccia – l'unica nel panorama canzonettistico italiano esplicitamente dedicata alla donna – riferisce del primo incontro con l'amata, per poi definire la trasfigurazione della giovane secondo quel processo di sublimazione dell'esperienza amorosa che, dalle 'nove rime', giungerà a compimento nei canti del *Paradiso*. L'antroponimo, nella sua forma tradizionale, è solo nel titolo:

³⁷ Cfr. almeno Club Dogo, *La verità*, 2007: «Mentre tuo figlio pompa il Dogo e si legna allo stadio,/ è dal vuoto che create che nasce quest'odio,/ e col mio *Cerbero* al guinzaglio dico:/ "La verità sta nelle cose che nessuno sa/ Nessuno sa, fra', nessuno sa"».

³⁸ Cfr. ad es. «Un cane a tre teste alla *Cerbero*,/ con tutto l'odio che serbo» (Massimo Pericolo, Speranza e Barracano, *Criminali*, 2019); «Sono con te, però non devi farmi male:/ se sarò *Cerbero* verrai con me nell'Ade» (Lazza, *Catrame*, 2022).

³⁹ Cfr. ad es. «Mi spingo al limite, sto su uno spigolo,/ anche se mi butto, non sarò mai libero./ Mi riporta su *Lucifero*,/ e mi riporta tra i fantasmi» (Mambolosco, *Demone*, 2021).

⁴⁰ Cfr. *If* XXXIV, 46-51: «Sotto ciascuna uscivan due grand'ali,/ quanto si convenia a tanto uccello:/ vele di mar non vid' io mai cotali./ Non avean penne, ma di vispistrello/ era lor modo; e quelle svolazzava,/ sì che tre venti si movean da ello».

⁴¹ Cfr. ad es. «La strada per me è stata come per Dante *Beatrice*,/ i soldi non mi faranno felice», Guè, *Maledetto*, 2019.

⁴² Si veda «Ma cerco solo *Beatrice*, no bitch arriviste attorno», Tedua, *Paris*, 2021, e soprattutto «Sono Dante a disagio con *Bea*:/ quello che se non è stressato, non crea», Caparezza, *Azzera Pace*, 2021.

si segnala tuttavia, a testo, l'interessante ipocoristico *Bice* («Dove il mio cielo è radice muovo ogni passo infelice/ tra qualche bella attrice, ma amavo solo *Bice*»).⁴³ Il nome di Virgilio è solo raramente associato al ruolo di guida salvifica: generalmente il poeta mantovano viene sottoposto a procedimenti di riattualizzazione che possono comportare un suo scadimento a semplice compagno, in specie nei momenti di svago («Via dal limbo su una Lambo con *Virgilio*», Tedua, *Inferno*, 2021).

Se osserviamo il complesso onomastico al di là della *Commedia*, possiamo rilevare alcune tendenze ricorrenti. In una serie numerosa di circostanze, ad esempio, i nomi dei personaggi letterari cantati risultano particolarmente evocativi – quindi caricati di specifica forza espressiva – in quanto ‘agganciabili’ con immediatezza a titoli di opere celebri: «Non credo che il mondo torni più quello di prima,/ e nemmeno lo spero, no, e nemmeno lo spero:/ ero solo davvero, *La coscienza di Zenò*» (Marracash, *Io*, 2020); «C’è uno scambio di persone, so bene come si fa:/ sfrutto la situazione un po’ come *il Mattia Pascal*» (Ernia, *L'impostore*, 2022). In tal senso, ben documentata è l'antroponimia shakespeariana: «In fuga come gli astri di Ponente,/ io preda dei fantasmi tipo *Macbeth*» (Caparezza, *Fugadà*, 2021); «Scommetto che ignora il verde o ne è allergico,/ e che gli hai detto dell'aneto con il solito aneddoto/ dell'appello in cui l'hai messo come un amuleto/ tra le pagine dell'*Amleto* che non hai mai letto, ammettilo» (Carlo Corallo, *Un giardino*, 2021). Per ragioni perspicue, e strettamente correlate al contenuto delle vicende narrate nei brani, sono inoltre contraddistinti da buona diffusione i nomi di Dottor Jekyll e Mister Hyde: «Uno di noi è di troppo, come un sogno in un sogno,/ vero borderline con gli eccessi, meno *Mr. Hyde* e più *Jekyll*:/ non si odia mai davvero se non sé stessi» (Marracash, *Nemesi*, 2020).

Con una discreta frequenza vengono poi reperiti alcuni nomi dalla letteratura per l'infanzia o per i ragazzi, desunti principalmente, da un lato, dai romanzi ottocenteschi di Lewis Carroll e Carlo Collodi, e, dall'altro, dalle più recenti saghe di Harry Potter e Geronimo Stilton: «Quindi ritornerà a casa strafatto,/ il tavolo è pieno di righe tipo *Stregatto*,/ quelle due tipe mi avranno stregato» (Emils Killa, Jake La Furia, *Sparami*, 2020); «Un solo *Geppetto*, tanti *Pinocchi*/ ballano tutti in cerchio come pidocchi» (Ernia, *Bugie*, 2020); «Diranno che *Zzala* è un fenomeno:/ giravo l'Italia, sì, con le Nord,/ ora non fai il nome mio come *Voldemort*» (Lazza, *Nulla di*, 2022); «Un Audemars preso a listino, tu sei uno sbirro,/ sei dei Police come Sting, bro', un topo, *Stilton*» (Lazza, *Nessuno*, 2022).

⁴³ Si tratta di chiara ripresa di una coppia di versi di *E cantava le canzoni*, brano del 1978 di Rino Gaetano: «E partiva il produttore/ con il copione scritto in fretta,/ cercava qualche bella attrice,/ ma lui amava solo *Bice*».

Rileviamo infine un buon numero di nomi mitologici della classicità, non necessariamente vincolati a un'opera e a un autore specifico: «L'asfalto crea dei vortici, ci annego,/ nego, do tutto a *Nausicaa*,/ è troppo bella per una perquisa» (Guè, *Lontano dai guai*, 2022); «Che faremo della mela attaccata al ramo?/ Dimmi chi è la più bella allora, dai, giù il nome./ Mentre *Paride* si aggira tra gli dei ansiosi,/ quante mele d'oro nei giardini di *Giunone*» (Rancore, *Eden*, 2020).

3. Alcune riflessioni

La fitta rete onomastica riscontrata nel corso dell'indagine consente, al termine di questo studio, di riflettere, seppur entro una dimensione provvisoria, sui possibili ruoli assunti dal nome letterario nei testi del rap italiano contemporaneo. Come osservato in apertura, in molti brani degli ultimi anni si assiste all'espansione di un effetto che potremmo definire 'straniante', dato dalla giustapposizione – talvolta incoerente – di antroponimi letterari, in larga misura stereotipati, e riferimenti onomastici bassi, di derivazione culturale disparata: in una simile 'sindrome' da citazionismo spasmodico, tuttavia, il nome colto, se non percepito mediante un'opportuna disposizione, può rischiare di essere risucchiato in un'intricata rete di 'relazioni pericolose' e di trasformarsi così in un mero inserto da catalogo tra gli altri, frutto di enumerazione farraginoso e, in definitiva, contraddittorio.

Un simile rischio pare tuttavia compensato da una serie di benefici. Possiamo anzitutto individuare una funzione simbolica, garantita dalla carica evocativa dell'antroponimo d'autore, capace di trasmettere, con un elevato grado di incisività, valori facilmente intelligibili su ampia scala proprio in virtù della reminiscenza di una personalità esemplare. In tal senso si spiegano ad esempio molte delle figure dantesche incontrate: se l'universo narrativo della *Commedia* è divenuto in larga parte universale, nelle anime dei dannati i rapper hanno potuto riconoscere paradigmi di condizioni e comportamenti 'possibili', in grado di stabilire con il mondo contemporaneo (talvolta con gli inferni contemporanei descritti in molti brani) connessioni efficaci e convincenti proprio in quanto conformi ai tormenti della sensibilità moderna.

Una volta estratti dal contesto del poema d'origine, gli antroponimi, insieme al patrimonio culturale da questi emblematicamente trasmesso, possono essere quindi sottoposti a rivitalizzazione mediante trasferimento in uno spazio narrativo inedito. È questo ad esempio l'itinerario compiuto dal nome *Pier*, titolo di un brano di Murubutu e Claver Gold (2000): il protagonista della traccia è un adolescente sopraffatto dall'isolamento e dalla paura

(«Tu che non parli ormai da tempo con gli altri bambini,/ tu ti sei chiuso dentro un guscio di paure e stanco:/ non hai la forza di lottare e tornare nel branco,/ non hai più voglia di sedere solo su quel banco/ quando nessuno, sì, nessuno, vuole starti accanto»), vessato dai compagni di scuola («Ogni mattina chi mi invidia, chi mi insidia,/ chi mi umilia, poi bisbiglia fra i maligni, cento, mille volte./ Troppe botte sulle costole, sputi ed i calci,/ gli insulti degli altri, fra tutti i miei pianti»). Per effetto degli atti di bullismo subiti, il giovane si toglie la vita: il suo nome, combinato con alcuni lievi rimandi a *If XIII* («Quindi mamma, scusa tanto, non sono felice:/ il mio cuore prende il largo da ogni sguardo ostile./ Nella stanza, sul mio banco, all'alba giù in cortile/ oggi non ci sono più, c'è un albero di vite»),⁴⁴ determina una convincente analogia con il gesto estremo compiuto dall'omonimo notaio della corte federiciana, Pier della Vigna, mai esplicitamente evocato.

Il rap, come noto, è un prodotto musicale che si modella su una base ritmica rigida, definita da «successioni regolari di accenti linguistici (indotti dal ritmo sottostante)». ⁴⁵ Sul fronte stilistico, di conseguenza, anche gli antroponimi possono concorrere nella configurazione di un impianto metrico contraddistinto da un assetto stabile, le cui esigenze legittimano la preferenza per soluzioni ritmiche che sono proprie della poesia: entro un simile schema, riteniamo significativo che i nomi occupino spesso posizioni di rilievo a fine verso, in rima («Vita troia, il destino è l'*amante*,/ sul polso ho un *diamante*,/ ho più strofe di *Dante*,/ scappo dalla *volante*,/ il mio spirito guida ubriaco al *volante*», Jesto, *Emma*, 2015) o nella composizione di altre figure di suono dall'andamento fortemente ritmato come quasi rime («Non mi batti, fra', sei un *asino*,/ è fantascienza, tipo *Asimov*», Ernìa, *U2*, 2020), allitterazioni e assonanze («Sogno che vi svegliate senza *soldi*, la rana bollita di Noam *Chomsky*,/ ignoranti abituati ad obbedire ad altri *stronzi*,/ la dittatura del tutto corretto a tutti i *costi*», Guè, *Lunedì blu*, 2021), talvolta con disposizione dei moduli parzialmente omofoni in sequenza rapida e incalzante secondo una propensione connaturata alle 'barre' dell'hip hop («Ho una *.9* vera, non *farlocco*,/ dico solo vero, no *Pinocchio*,/ metto rapper puttane in *ginocchio*,/ volevo una Glock, ora ne ho *quattro*,/ volevo un chilo, ne ho presi *otto*», Paki, *Blauer*, 2022).

Dal punto di vista retorico, ancora, i nomi tendono a concorrere con grande regolarità alla creazione di similitudini – tramite il consueto *come* (Guè, *Nessuno*, 2021: «Alcolizzati *come Hemingway*, strafatti come *Hendrix*») o attraverso un più diastraticamente marcato *tipo* (Toni Zeno, Gionni Gioiel-

⁴⁴ Nell'ultimo verso riprodotto non è arduo riconoscere il richiamo alla sorte dei suicidi all'interno del secondo girone del settimo cerchio dell'*Inferno* (cf. *If XIII*, 79-108).

⁴⁵ LUCA ZULIANI, *L'italiano della canzone*, Roma, Carocci 2018, p. 118.

li, *L'innocente*, 2022: «Finché non sposto altri zeri su 'sti mille, un tropico tipo Henry Miller») –, paragoni (Ernia, *Fuoriluogo*, 2020: «Mi sembran tutti finti a questa festa in maschera,/ ma in fondo anche Cenerentola era una sguattera») e, più raramente, ambiziosi procedimenti di immedesimazione (oltre al già ricordato *Dan Tedua*, si vedano almeno Rkomi, *Taxi driver*, 2021: «Sono William Blake, Travis Bickle, Mirko/ e tutto ciò che ho visto in giro» e Carlo Corallo, *Etimologia*, 2022: «Io moderno Erodoto,/ padre della storia nel senso di rapporto erotico»).

Originale, e caratteristico dei testi del genere rap (ma anche della trap e, in misura minore, dell'indie) degli ultimi anni, è l'impiego di un nome d'autore all'interno delle sequenze formate dalle cosiddette 'parole tandem',⁴⁶ vale a dire figure di paragone – sempre posizionate, si badi, a fine verso – prodotte attraverso costrutti ellittici fondati su accostamenti semantici (negli esempi che seguono: *Il vincitore è solo* → Paulo Coelho; la metafora della teiera → Bertrand Russell; un topo (vale 'spia') → Geronimo Stilton) che ricordano l'analogia:

«Vincio da solo, Coelho,/ ma con te a fianco va meglio» (Lazza, *Porto Cervo*, 2020);
 «Il vento fischia una preghiera, sembra Larsen,/ mentre fisso una teiera, Bertrand Russell» (Caparezza, *Canthology*, 2021);
 «Un Audemars preso a listino, tu sei uno sbirro,/ sei dei Police come Sting, bro', un topo, Stilton» (Lazza, *Nessuno*, 2022).⁴⁷

Nell'impiego del nome colto possiamo riconoscere infine un intento culturale: è prerogativa originale e certo esclusiva (o semi-esclusiva) del già ricordato hip hop letterario o 'letteraturap', corrente minoritaria e poco 'mainstream' contraddistinta dalla ricerca di soluzioni tematiche e stilistiche in grado di coniugare temi che tendono al dominio colto della letteratura ai moduli tradizionali del rap; questa la significativa testimonianza di uno dei suoi esponenti più noti, Murubutu, nome d'arte di Alessio Mariani, rapper e professore di storia e filosofia presso un Liceo di Reggio Emilia:

Il rap didattico [...] ha proprio lo scopo di avvicinare le nuove generazioni a stimoli di tipo culturale, ma non solo: vuole avere anche una ricaduta [sul] bagaglio lessicale che è sempre più ridotto. Può essere una buona risorsa per i migranti di

⁴⁶ Si veda in particolare BEATRICE CRISTALLI, *Milano non è una città, è una _Cosa*, quarta puntata dello speciale *Canzoni e parole nei cuori dell'itpop*, Treccani, consultabile al link https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_195.html.

⁴⁷ In una chiave ludico-espressiva, ancora, la corrispondenza fonica tra un antropónimo e un altro termine può determinare la formazione di giochi del significante («Mi prega: "Prego, il paziente si siede e stenda"/ Ma sono in sincope con la sindrome di Stendhab», Tedua, *Lo-fi Wuban*, 2020).

seconda generazione che magari non parlano italiano in casa [...]. Non va ovviamente a sostituire manuali, ma per creare spunti di curiosità, di approfondimento, di avvicinamento anche [ai] contenuti del curriculum scolastico.⁴⁸

È documentato da una serie ormai numerosa di studi a carattere multidisciplinare⁴⁹ che la canzone può operare come strumento di supporto pro-pizio ed efficace per finalità didattiche e ancor prima educative: di volta in volta agiscono in tal senso evidenti ragioni motivazionali e socio-culturali, oltre a fattori che intervengono sulle diverse sensibilità individuali. Si ritiene di conseguenza che l'ascolto 'consapevole' dei testi delle canzoni (oggi anche – se non soprattutto – delle canzoni rap), e in particolare la ricezione e l'opportuna codifica della memoria in esse trasmessa dall'intertestualità (quindi pure dall'onomastica letteraria), sia in grado di sviluppare, nelle giovani generazioni, competenze 'inconscie' altamente redditizie che possono essere quindi razionalizzate e canalizzate in un processo virtuoso al fine di contribuire almeno in parte alla realizzazione di quel 'ponte' tra esperienza 'informale' quotidiana e formazione scolastica tradizionale spesso solo astrattamente auspicato.

Biodata: Luca Bellone è Professore Associato di Filologia e Linguistica Italiana presso l'Università degli Studi di Torino; ha collaborato al *Lessico Etimologico Italiano (LEI)* (Universität des Saarlandes - Saarbrücken) sotto la guida di Max Pfister ed è stato redattore del *Repertorio Etimologico Piemontese* (Torino, Centro Studi Piemontesi – Ca dè Studi Piemuntèis 2015). Ha curato l'edizione di volgarizzamenti italiani quattro-cinquecenteschi di area settentrionale e toscana e di testi di area nord-occidentale; si è inoltre occupato di lessicografia storica, di lingua dell'Ottocento, di letteratura italiana contemporanea (con studi su Pier Paolo Pasolini, Umberto Simonetta, Pier Vittorio Tondelli, Tullio Pinelli, Stefano Benni, Giancarlo De Cataldo e sulla lingua della narrativa degli ultimi anni), di dialettologia piemontese, di contatto linguistico. I suoi interessi di ricerca più recenti hanno prodotto contributi su alcune specifiche varietà dell'italiano contemporaneo: italiano dei media, gergo, lingua della canzone, lingua letteraria e linguaggio giovanile.

luca.bellone@unito.it

⁴⁸ L'intervista integrale a Murubutu, rilasciata nel 2018 al network indipendente *La scimmia pensa*, è consultabile al link <https://www.lascimmiapensa.com/2018/06/29/intervista-murubutu/>.

⁴⁹ Cfr. almeno RITA PASQUI, *L'utilizzo della canzone in glottodidattica*, supplemento alla rivista «EL.LE», settembre 2003, consultabile al link <https://www.itals.it/lutilizzo-della-canzone-glottodidattica>, FABIO CAON, FABRIZIO LOBASSO, *L'utilizzo della canzone per la promozione e l'insegnamento della lingua, della cultura e della letteratura italiana all'estero*, «Studi di Glottodidattica», I (2008), pp. 54-69 e ELENA MADRUSSAN, *Formazione e musica. L'ineffabile significante nel quotidiano giovanile*, Milano-Udine, Mimesis edizioni 2021.

GIOVANNI MARTINI

DIRE L'INDICIBILE.
LE PERIFRASI DEL NOME DI DIO

Abstract: The *Bible* contains numerous lists of anthroponyms, organized according to genealogical structures. This article specifically focuses on five of these lists, which include: 1) the genealogy of Cain, son of Adam, as described in the fourth and fifth chapters of *Genesis*; 2) the genealogy presented in the book of *Chronicles*, spanning chapters 1.1 to 9.44; 3) the genealogy of Jesus outlined in the *Gospel of Matthew*; 4) the genealogy of Jesus as recorded in the *Gospel of Luke*; and 5) the concise repetition found throughout the *Bible*: «I am the God of Abraham, Isaac, and Jacob.» The underlying question this text seeks to address is: what purpose do these extensive lists of anthroponyms serve in a text that is meant to convey a divine revelation? To explore this query, the article delves into two significant aspects of Judeo-Christian religions. Firstly, the prohibition on pronouncing the name of God, and secondly, the covenant of alliance between God and His people. These two aspects of the relationship between humans and God may appear contradictory. However, it is suggested that these lists of anthroponyms, which serve as the starting point of the research, may help reconcile this contradiction. The faithful, unable to directly invoke the name of God, can instead invoke Him through the names of His sons. This is because the 'Holy Spirit' is believed to have been infused by God into the spirit of Adam, and subsequently transmitted from one generation to another, dwelling within the spirits of those descended from Adam. The paper concludes by proposing the hypothesis that these extensive series of anthroponyms constitute the formula that enables the naming of the unutterable, representing an infinite periphrasis for the unpronounceable name of God.

Keywords: transcendence, alliance, offspring, spirit, prayer, the name of God

Premessa

Nella Bibbia sono inserite diverse liste di antroponomi, redatte, perlopiù, secondo lo schema della genealogia. In questo breve scritto farò riferimento a cinque di esse, che ritengo particolarmente significative per sostenere l'ipotesi interpretativa che intendo esporre nel prosieguo della trattazione.

Tali liste sono:

- a) La genealogia riportata nei capitoli quarto e quinto di *Genesi*, in cui viene esposta la discendenza di Set, figlio del 'primo' uomo Adamo (l'altro figlio, di nome Abele, aveva già fatto una triste fine). La lunga serie si

chiude con i figli nati da Noè quando questi aveva raggiunto la venerabile età di cinquecento anni: Sem, Cam e Jafet. Il modello espositivo è quello che può dedursi dal brano che qui di seguito riporto:

Adamo aveva centotrenta anni quando generò a sua immagine, a sua somiglianza, un figlio e lo chiamò Set. Dopo aver generato Set, Adamo visse ancora ottocento anni e generò figli e figlie. L'intera vita di Adamo fu di novecentotrenta anni; poi morì.

Set aveva centocinque anni quando generò Enos; dopo aver generato Enos, Set visse ancora ottocentosette anni e generò figli e figlie. L'intera vita di Set fu di novetodici anni; poi morì.

Enos aveva novanta anni quando generò Kenan; Enos, dopo aver generato Kenan, visse ancora ottocentoquindici anni e generò figli e figlie. L'intera vita di Enos fu di novecentocinque anni; poi morì.

Kenan aveva settanta anni quando generò Maalaleèl; Kenan dopo aver generato Maalaleèl visse ancora ottocentoquaranta anni e generò figli e figlie. L'intera vita di Kenan fu di novecentodieci anni; poi morì.

Maalaleèl aveva sessantacinque anni quando generò Jared; Maalaleèl dopo aver generato Jared, visse ancora ottocentotrenta anni e generò figli e figlie. L'intera vita di Maalaleèl fu di ottocentotrentacinque anni; poi morì.

Jared aveva centosessantadue anni quando generò Enoch; Jared, dopo aver generato Enoch, visse ancora ottocento anni e generò figli e figlie. L'intera vita di Jared fu di novecentosessantadue anni; poi morì.

Enoch aveva sessantacinque anni quando generò Matusalemme. Enoch camminò con Dio; dopo aver generato Matusalemme, visse ancora per trecento anni e generò figli e figlie. L'intera vita di Enoch fu di trecentosessantacinque anni. Poi Enoch camminò con Dio e non fu più perché Dio l'aveva preso.¹

b) La genealogia riportata nel primo libro di *Cronache*, capitoli da 1,1 a 9,44. In questo caso abbiamo di fronte una elencazione lunghissima, che si estende per ben quattrocentosette versetti. L'elenco riparte da dove era terminato il precedente, poco sopra citato, «Origine delle tre grandi famiglie di popoli. Adamo, Set, Enos, Cainan, Malaleel, Jared, Enoc, Matusalem, Lamec, Noè, Sem, Cam e Jafet»,² e termina con la genealogia di Saul e l'inizio del regno di David: «Così finì Saul in punizione della sua infedeltà verso il Signore; egli non aveva osservato i suoi ordini e per

¹ *Gn.*, 5, 1-24

² *I Cron.*, 1, 1-4.

giunta andò a consultare una negromante, invece di consultare il Signore. Ecco perché Dio lo fece morire e trasferì il regno a Davide figlio di Isai».³ Il modello espositivo è quello che può desumersi dal brano che qui di seguito riporto:

Gli Iafetiti

Figli di Iafet: Gomer, Magòg, Media, Grecia, Tubal, Mesech e Tiras.

Figli di Gomer: Ascanàz, Rifat e Togarmà. Figli di Grecia: Elisà, Tarsis, quelli di Cipro e quelli di Rodi.

I Camiti

Figli di Cam: Etiopia, Egitto, Put e Canaan. Figli di Etiopia: Seba, Avila, Sabta, Raemà e Sabteca. Figli di Raemà: Saba e Dedan.

Etiopia generò Nimròd, che fu il primo eroe sulla terra. Egitto generò i Ludi, gli Anamiti, i Leabiti, i Naftuchiti, i Patrositi, i Casluchiti e i Caftoriti, dai quali derivarono i Filistei. Canaan generò Sidòne suo primogenito, Chet, il Gebuseo, l'Amorreo, il Gergeseo, l'Eveo, l'Archita, il Sineo, l'Arvadeo, lo Zemareo e l'Amateo.

I Semiti

Figli di Sem: Elam, Assur, Arpacàs, Lud e Aram. Figli di Aram: Uz, Cul, Gether e Mesech. Arpacàs generò Selàch; Selàch generò Eber. A Eber nacquero due figli, uno si chiamava Peleg, perché ai suoi tempi si divise la terra, e suo fratello si chiamava Ioktàn. Ioktàn generò Almodàd, Salef, Cazarmàvet, Ièrach, Adoràm, Uzàl, Diklà, Ebàl, Abimaèl, Saba, Ofir, Avila e Iobàb; tutti costoro erano figli di Ioktàn.

Da Sem ad Abramo

Sem, Arpacàs, Selàch, Eber, Peleg, Reu, Serug, Nacor, Terach, Abram, cioè Abramo. Figli di Abramo: Isacco e Ismaele.⁴

c) La genealogia di Gesù riportata nel Vangelo di Matteo, che qui trascrivo nella sua interezza:

Genealogia di Gesù Cristo figlio di Davide, figlio di Abramo. Abramo generò Isacco, Isacco generò Giacobbe, Giacobbe generò Giuda e i suoi fratelli, Giuda generò Fares e Zara da Tamar, Fares generò Esròm, Esròm generò Aram, Aram generò Aminadàb, Aminadàb generò Naassòn, Naassòn generò Salmòn, Salmòn generò Booz da Racab, Booz generò Obed da Rut, Obed generò Iesse, Iesse generò il re Davide.

Davide generò Salomone da quella che era stata la moglie di Urìa, Salomone generò Roboamo, Roboamo generò Abia, Abia generò Asàf, Asàf generò Giòsafat, Giòsafat generò Ioram, Ioram generò Ozia, Ozia generò Ioatam, Ioatam generò Acaz, Acaz generò Ezechia, Ezechia generò Manasse, Manasse generò Amos, Amos

³ *I Cron.*, 10, 13-14.

⁴ *I Cron.*, 1, 1-28.

generò Giosia, Giosia generò Ieconia e i suoi fratelli, al tempo della deportazione in Babilonia.

Dopo la deportazione in Babilonia, Ieconia generò Salatiel, Salatiel generò Zorobabèle, Zorobabèle generò Abiùd, Abiùd generò Eliacim, Eliacim generò Azor, Azor generò Sadoc, Sadoc generò Achim, Achim generò Eliùd, Eliùd generò Eleàzar, Eleàzar generò Mattan, Mattan generò Giacobbe, Giacobbe generò Giuseppe, lo sposo di Maria, dalla quale è nato Gesù chiamato Cristo. La somma di tutte le generazioni, da Abramo a Davide, è così di quattordici; da Davide fino alla deportazione in Babilonia è ancora di quattordici; dalla deportazione in Babilonia a Cristo è, infine, di quattordici.⁵

d) La genealogia di Gesù riportata nel Vangelo di Luca, che riporto nella sua interezza. Vale la pena di rilevare che le genealogie proposte dai due evangelisti sono diverse tra loro, sia per quel che riguarda il contenuto, sia per quel che riguarda il criterio di esposizione: quanto al primo aspetto è facile verificare che, nei due elenchi, gli antroponimi che segnano il susseguirsi delle generazioni sono in gran parte diversi tra di loro; quanto al secondo aspetto Luca inizia la sua lista da Gesù, risale all'indietro nel tempo e giunge sino ad Adamo: segue perciò un percorso inverso rispetto a quello che abbiamo visto utilizzare da Matteo.

Gesù quando incominciò il suo ministero aveva circa trent'anni ed era figlio, come si credeva, di Giuseppe, figlio di Eli, figlio di Mattàt, figlio di Levi, figlio di Melchi, figlio di Innài, figlio di Giuseppe, figlio di Mattatìa, figlio di Amos, figlio di Naum, figlio di Esli, figlio di Naggài, figlio di Maat, figlio di Mattatìa, figlio di Semèin, figlio di Iosek, figlio di Ioda, figlio di Ioanan, figlio di Resa, figlio di Zorobabèle, figlio di Salatiel, figlio di Neri, figlio di Melchi, figlio di Addi, figlio di Cosam, figlio di Elmadàm, figlio di Er, figlio di Gesù, figlio di Elièzer, figlio di Iorim, figlio di Mattàt, figlio di Levi, figlio di Simeone, figlio di Giuda, figlio di Giuseppe, figlio di Ionam, figlio di Eliacim, figlio di Melèa, figlio di Menna, figlio di Mattatà, figlio di Natàm, figlio di Davide, figlio di Iesse, figlio di Obed, figlio di Booz, figlio di Sala, figlio di Naàsson, figlio di Aminadàb, figlio di Admin, figlio di Arni, figlio di Esrom, figlio di Fares, figlio di Giuda, figlio di Giacobbe, figlio di Isacco, figlio di Abramo, figlio di Tare, figlio di Nacor, figlio di Seruk, figlio di Ragau, figlio di Falek, figlio di Eber, figlio di Sala, figlio di Cainam, figlio di Arfàcsad, figlio di Sem, figlio di Noè, figlio di Lamech, figlio di Matusalemme, figlio di Enoch, figlio di Iaret, figlio di Malleèl, figlio di Cainam, figlio di Enos, figlio di Set, figlio di Adamo, figlio di Dio.⁶

e) La micro-lista, se così mi è permesso di chiamarla, che appare più volte nella Bibbia, ad esempio, in *Esodo*, 3, 15; *Esodo*, 6, 2; *Marco*, 12, 20 e

⁵ *Mt.*, 1, 1-17.

⁶ *Lc.*, 3, 23-38.

che è ripetuta in molte delle preghiere e delle invocazioni caratteristiche della liturgia ebraica:

Io sono il Dio di Abramo, di Isacco e di Giacobbe.

1. *Le sacre scritture e la parola di Dio*

Nelle assemblee liturgiche della Chiesa cattolica chi dal pulpito proclama un brano tratto dall'Antico Testamento (che nel rito della Messa costituisce molto spesso la cosiddetta prima lettura) chiude la sua esposizione con l'affermazione: «parola di Dio». Queste parole non sono tratte dal testo di cui ha appena terminato la lettura, ma, piuttosto, lo pongono a tema, asserendo che quello stesso testo è parola di Dio, contiene cioè un messaggio che proviene direttamente da Dio. A queste parole l'assemblea dei fedeli risponde: «rendiamo grazie a Dio», con ciò dichiarando di condividere la convinzione espressa dal lettore. Anche la proclamazione della cosiddetta seconda lettura⁷ si chiude con le stesse affermazioni: il lettore scandisce: «parola di Dio» e l'assemblea risponde: «rendiamo grazie a Dio». Infine, il sacerdote chiude la lettura tratta dai vangeli proclamando che quanto ha appena letto è «parola del Signore» e i fedeli lo ribadiscono rispondendo: «lode a Te, o Cristo». Da tutto questo si dovrebbe dedurre che per i cattolici ciò che sta scritto nel libro sacro rappresenti fedelmente ed immediatamente la parola, il pensiero, la volontà di Dio.

Sul versante protestante Karl Barth era convinto che le pagine della Bibbia costituissero un percorso difficile, pieno di deviazioni e di interruzioni, ma il cui punto di arrivo era proprio quello di un incontro diretto con Dio. In altre parole, attraverso quelle pagine Dio poteva presentarsi alla relazione personale e parlare direttamente con il lettore o i lettori. A proposito del teologo di Basilea così si esprime J. Moltmann: «contro la "critica storica" relativizzante e creante delle distanze temporali egli volle [...] confrontarsi, come Calvino, così a lungo con il testo "finché il muro tra il I e il XVI secolo non sia diventato trasparente, finché Paolo non parli *là* e l'uomo del XVI secolo non ascolti qui"». ⁸

⁷ La seconda lettura è tratta, solitamente, da *Atti degli apostoli*, dalle *Lettere paoline*, dalle altre *Lettere cattoliche*, dall'*Apocalisse*.

⁸ JÜRGEN MOLTSMANN, *Esperienze di pensiero teologico. Vie e forme della teologia cristiana*, trad. it. di C. D'Anna, Brescia, Queriniana 2001, p. 132.

Anche in questo caso si dovrebbe concludere che leggendo la Bibbia troviamo non parole *su* Dio, o rivolte *a* Dio, ma parole *di* Dio, un Dio che nel libro e per il libro entra in dialogo con noi.

In realtà ci sono molte buone ragioni per ritenere che i libri sacri non siano la Parola *di* Dio, ma parole dell'uomo *su* Dio, parole che per i credenti racchiudono un segno, un'eco più volte rimbalzata, un riverbero più volte rifratto della divina rivelazione. Non è questa la sede per addentrarci in una analisi di questo tipo, ci basterà osservare che:

- a) se le scritture vengono considerate dal punto di vista della loro elaborazione nella vicenda religiosa ed etica di una determinata comunità, allora le stesse sono da ritenersi posteriori a quest'ultima e dalla stessa, in un certo senso, prodotte o quanto meno rese sacre. In questo caso nulla vieta che quella stessa comunità ne produca o recepisca, in seguito, anche altre «qualora dovesse sperimentare una ulteriore storia della rivelazione. Essa può sviluppare o continuare a scrivere la verità divina che essa “sacralizza”, secondo “la Scrittura, la tradizione e il senso odierno della fede dei credenti”, così come fa l'ermeneutica romano-cattolica dei dogmi».⁹
- b) Se le scritture vengono invece considerate e credute come direttamente provenienti da Dio, ne consegue che non è possibile porre mano alle stesse per modificarle, se non tradendo la realtà fondativa della propria fede e cioè, in parole povere, ‘cambiando dio’.

Ma ai fini di questo scritto dobbiamo soltanto domandarci come mai Dio (se crediamo di avere di fronte la parola *di* Dio) o chi su di Lui ha scritto (se crediamo di avere di fronte parole *su* Dio o rivolte *a* Dio) ha voluto trasmetterci per mezzo dei testi costitutivi della fede e del culto quelle lunghe serie di antroponomi, apparentemente così aride. In altre parole l'interprete si deve porre questa precisa domanda: quale significato possono avere quei lunghi elenchi di nomi in un testo che dovrebbe trasmettere *urbi et orbi* la rivelazione divina, l'annuncio e la speranza di una eterna salvezza? Naturalmente questa domanda si fa particolarmente pressante, direi quasi angosciata, per l'uomo di fede, che legge non per studio o per curiosità, ma per trovare in quelle pagine il senso ultimo della propria vita: davvero il mio Dio per salvarmi e per salvare il mondo in cui vivo ha ritenuto necessario ‘rivelare’ queste lunghe genealogie? E, se sì, perché?

Per provare a dare una risposta a questi interrogativi è necessario fare alcune premesse, che solo apparentemente ci allontanano dall'oggetto del discorso.

⁹ Ivi, p. 128.

2. *Un Dio nascosto ed ineffabile e/o un Dio alleato?*

Per trovare validi motivi che giustifichino l'inserimento di lunghe elencazioni di generazioni e di antroponimi tra le pagine sia dell'Antico che del Nuovo Testamento gli esegeti hanno talvolta utilizzato argomenti che mi sembrano non del tutto convincenti. Ad esempio:

In Israele, l'appartenenza alla famiglia era importante. Non solo perché culturalmente la famiglia era importante, ma perché dimostrare che la propria famiglia proveniva da Giacobbe era essenziale per appartenere al popolo di Dio, e che la tua famiglia era un discendente di Levi per lavorare nel tempio [...] Nello stesso modo, le genealogie di Gesù sono essenziali per dimostrare la sua appartenenza al popolo, ai patti e alle promesse di Dio.¹⁰

L'osservazione sarebbe del tutto condivisibile se ci trovassimo di fronte ad un testo 'normale', a delle memorie familiari, ad una biografia, a pagine di un diario, ad un albero genealogico, ma certo non ci aiuta a capire perché l'Onnipotente avrebbe sentito il bisogno di trasmetterci, direttamente attraverso la sua voce, o indirettamente attraverso il redattore o i redattori materiali del libro, queste lunghe elencazioni per fondare 'un cielo ed una terra nuovi'. Si può inoltre obiettare che tali 'genealogie' sono spesso contraddittorie tra loro, come ho osservato a proposito delle genealogie di Gesù riportate dal Vangelo di Luca e dal Vangelo di Matteo, che hanno soltanto due antroponimi in comune!

Altra possibile spiegazione è quella secondo cui queste lunghe liste servono a mantenere viva la memoria di certe figure importanti del passato storico, religioso, culturale di Israele. Ma anche questa spiegazione non appare convincente. E questo per due ragioni:

- a) In primo luogo possiamo riproporre anche in questo caso l'obiezione già avanzata poco sopra, e cioè che la spiegazione sarebbe plausibile se applicata a qualche testo storico o biografico prettamente umano, ma poco si adatta ad un messaggio rivelatore e salvifico che si vuole proveniente da Dio;
- b) In secondo luogo, nella maggior parte dei casi, il testo poco o nulla ci dice delle persone nominate e di cui dovrebbe tramandare la memoria. Solo in rari casi narra qualche gesto o descrive qualche qualità del personaggio, di cui si limita, perlopiù, a riportare il nome e la collocazione nella successione delle generazioni.

¹⁰ Cfr. <http://www.laparola.net/> (consultato il 28 marzo 2023).

Ma allora dobbiamo accontentarci di classificare quelle lunghe liste nel novero delle stranezze o come parole misteriose?

In realtà sono convinto che un significato quelle liste lo racchiudano. Quei lunghi intrecci di nomi propri di persona tessono una tela. E la tela riproduce un'immagine, che è poi il punto focale di quanto il libro sacro vuole trasmettere ed insegnare.

Come è noto la Bibbia vieta esplicitamente all'uomo di forgiare immagini che possano rappresentare o simboleggiare Dio o comunque a Lui rimandare e ciò a prescindere dal fine, magari encomiabile, per il quale tali immagini vengono realizzate. «Non ti fare nessuna scultura, né immagine delle cose che splendono su nel cielo, o sono sulla terra, o nelle acque sotto la terra. Non adorare tali cose, né servir loro, perché io, il Signore Iddio tuo, sono un Dio geloso»;¹¹ con parole pressoché identiche: «Non ti fare nessuna scultura, né alcuna immagine delle cose che sono lassù nel cielo, o quaggiù in terra, o nell'acqua sotto la terra. Non adorare quelle creature e non servir loro».¹² Portando alle estreme conseguenze questo precetto si è creduto che ogni riproduzione del reale e, quindi, anche ogni opera d'arte, andasse vietata. Il timore di lasciarsi scivolare in forme più o meno consapevoli, più o meno evidenti di idolatria; il timore di offendere Dio e di violare l'alleanza con Lui hanno indotto l'ortodossia ebraica a condannare ogni raffigurazione di persone, animali ed altro, sia piana che tridimensionale. Così, a puro titolo d'esempio, era fatto divieto di bere da fontane decorate con raffigurazioni del reale, per evitare che qualcuno potesse pensare che l'assetato, accostando la bocca, avesse in realtà l'intenzione di baciare l'immagine rappresentata nella decorazione o di rivolgere ad essa una preghiera.

Ma ancora più severa è la tradizione talmudica riguardo l'uso del 'nome' di Dio.

Quando Mosè incontrò Dio presso il monte Oreb rivolse a Lui questa domanda: «Quando io sarò andato dai figli di Israele e avrò detto loro: Iddio dei padri vostri mi ha mandato a voi, se essi mi domanderanno: qual è il suo nome? Che cosa risponderò loro?» E Iddio disse a Mosè: «Io sono colui che sono». Poi soggiunse: «Così dirai ai figli di Israele: Io Sono mi ha mandato a voi [...] Questo è il mio nome in eterno e così sarò chiamato di generazione in generazione».¹³

In *Es.* 6, 2-3 troviamo l'espressione «io sono YHWH», un appellativo composto dalle quattro consonanti attinenti al verbo essere ('io sono colui che sono') e che per timore reverenziale era ed è considerato impronunciabile

¹¹ *Ex.*, 20, 4-5.

¹² *Dt.*, 5, 8-9. In senso analogo, tra molti altri, *Dt.*, 4, 15-19; *Dt.* 16, 21-22; *Lv.* 26, 1-2.

¹³ *Ex.*, 3, 13-15.

dagli Ebrei. Nel linguaggio scritto ed orale la divinità viene invocata con appellativi diversi: ad esempio il generico *Adonày*, cioè ‘Signore’, o con altre parole che ne descrivono alcune caratteristiche e qualità: Il Santo, Il Benedetto, l’Onnipotente, etc. Soltanto molto più tardi, quando era diventata incerta e discussa la pronuncia corretta del tetragramma YHWH, i Masoreti¹⁴ aggiunsero all’espressione YHWH alcune vocali, prendendole dalla parola *Adonay* (e/o/a in ebraico), ciò proprio per evitare che potesse essere pronunciata in modo scorretto e quindi in violazione del precetto divino. Ecco come si è arrivati alla forzatura rappresentata dall’ibrido *Yehowah* e quindi all’italianizzato *Geova*, utilizzato, ad esempio, nella Bibbia dei testimoni di Geova. Comunque sia, la regola secondo la quale è fatto assoluto divieto di pronunciare il nome di Dio occupa un ruolo centrale nella cultura religiosa ebraica. Basti pensare che secondo E. Lévinas il nome di Dio non solo è impronunciabile, ma è addirittura impensabile.¹⁵

- a) impronunciabile, perché Dio è ‘totalmente altro’, ‘in altro modo altro’ e non è dato all’uomo di pronunciarne il nome, neppure nella preghiera, neppure con il massimo rispetto interiore ed esteriore. Proprio nella misteriosa dialettica che si instaura tra il nome proprio, costitutivamente, essenzialmente identificativo dell’ente cui è attribuito e che lo porta, e la sua impronunciabilità si racchiude il mistero dell’intreccio di prossimità e trascendenza, di presenza ed assenza che connota il rapporto tra Dio e gli uomini.
- b) Impensabile, perché, osserva Lévinas, un nome impronunciabile resta pur sempre un nome. L’essenza misteriosa del nome di Dio deve rimanere nascosta e protetta più di qualunque altro tesoro e non solo non deve essere identificata con nessuna espressione vocale o scritta particolare, ma neanche tematizzata ad oggetto di pensiero. Il silenzio che deve regnare attorno al nome di Dio deve essere un silenzio assoluto e perfetto, comprensivo del silenzio del nostro pensare.

Le ragioni di questa ineffabilità ed impensabilità del Nome di Dio possono essere ricondotte a quattro esigenze fondamentali.

- 1) Evitare ogni rischio di far degenerare la pratica religiosa in pratica magica attraverso l’uso di formule, evocazioni, incantesimi o altro.
- 2) Adeguarsi all’esempio di Dio. Infatti neppure la divinità stessa osa pronunciare il proprio nome. Sia perché non può, e quindi non vuole,

¹⁴ Rabbini eruditi e dotti esegeti, che tra il V e l’XI secolo d. C. procedettero ad una revisione del testo dell’Antico Testamento, per ripulirlo da interpolazioni e corruzioni e per fissarne la grafia corretta ed una ortodossa lettura sinagogale.

¹⁵ Cfr. EMMANUEL LÉVINAS, *L’aldilà del versetto. Letture e discorsi Talmudici*, trad. it. di G. Lissa, Guida Editori, Napoli 1986, p. 204 e p. 250.

rivelarsi nella sua pienezza; sia perché non vuole che il suo popolo si convinca erroneamente che quel nome abbia, di per sé, poteri taumaturgici o salvifici.

- 3) «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». ¹⁶ L'infinita ed incomprensibile personalità di Dio verrebbe, in modo assolutamente sacrilego, delimitata e semplificata attraverso il definire, pensare e pronunciare il suo nome. Il nome è la persona, la definisce, la rappresenta, ma tutto questo non è possibile farlo con l'Altissimi Altro. Per l'uomo di fede Dio racchiude infiniti sensi infiniti, ed in questo infinito insieme di infiniti si fonda il senso ultimo dell'essere, del vivere, di tutta la creazione: come è possibile chiamare, invocare, definire, descrivere, significare tutto questo con un nome proprio?
- 4) L'impronunciabilità del nome di Dio è strettamente collegata alla speranza messianica che sostiene la religione ebraica. Il nome di Dio resta impronunciabile ed impensabile per tutta la durata della storia umana, perché rappresenta il codice di questa speranza messianica escatologica. Nella ineffabilità di quel Nome si nasconde la garanzia di realizzazione della promessa di un tempo nuovo, di un cielo ed una terra nuovi, che si manifesteranno solo quando Dio riconvertirà tutta la creazione ad una nuova modalità dell'essere. Solo quel giorno tutta la creazione, che oggi geme e soffre nell'attesa, potrà direttamente invocare il nome del Signore.

Quanto abbiamo detto sino ad ora mette in luce un aspetto fondamentale di come la Bibbia definisca il rapporto degli uomini con il loro Dio. Ma esiste un'altra dimensione di questo rapporto che il libro considera non meno importante della prima, e che, rispetto ad essa, si pone in apparente contraddizione: mi riferisco alla dimensione della 'alleanza' tra Dio e gli uomini: «E il Signore rispose: "Ecco, io faccio un patto: io farò dinanzi a tutto il tuo popolo tali meraviglie, quali non furono mai operate su tutta la terra, né in nessuna nazione; e tutto il popolo, in mezzo al quale tu sei, vedrà l'opera del Signore, poiché cosa tremenda è ciò che sto per fare con te"»; ¹⁷ «Poi Mosè salì a Dio; e il Signore lo chiamò dalla vetta del monte, dicendo: "Così dirai alla casa di Giacobbe e dichiarerai ai figli di Israele: [...] Or dunque, se voi ascolterete la mia voce e osserverete il mio patto, voi sarete mia speciale proprietà fra tutti i popoli"»; ¹⁸ e ancora: «Io sono Iddio onnipotente,

¹⁶ DONATELLA BREMER, *I nomi di Dio nell'opera poetica di Eugenio Montale e Wisława Szymborska*, «il Nome nel testo», XXIV (2022), pp. 43-59, p. 49.

¹⁷ *Ex.*, 34, 10.

¹⁸ *Ex.*, 19, 3-5.

cammina alla mia presenza e sii perfetto. Stabilirò il mio patto fra me e te, e ti moltiplicherò in modo stragrande».¹⁹

Questo patto di alleanza non rappresenta una generica dichiarazione di intenti, un saluto beneaugurante indirizzato da Dio verso il suo popolo. Questa alleanza si esprime in una reale 'presenza' di Dio a fianco del suo popolo ed in un suo attivo intervento nelle vicende storiche di Israele: Dio ha aperto le acque del Mar Rosso per consentire al popolo ebraico di fuggire dalla schiavitù d'Egitto; Dio ha richiuso queste medesime acque sopra l'esercito del faraone, distruggendolo; la 'mano' di Dio ha 'fermato' il corso del sole per consentire a Giosuè di sconfiggere gli Amorrei,²⁰ ed infiniti altri esempi potremmo segnalare. Questa concreta, storica alleanza tra Dio e gli uomini non può prescindere da una presenza, una coabitazione di Dio accanto alla sua gente: avvolto in una nube, nascosto da uno schermo di fuoco, protetto in una tenda, venerato nel tempio, o in infiniti altri modi.

Sul piano più strettamente personale questa alleanza assume, per i credenti, i connotati di una vera e propria 'paternità' o 'maternità-paternità': «Popolo stolto e privo di senno! / Non è forse Dio il tuo padre, che t'ha procreato, / colui che t'ha fatto e per cui tu sussisti?»;²¹ «non siate simili a loro, poiché il Padre vostro sa di che cosa avete bisogno, prima che gliela chiediate».²² Il Dio-padre della Bibbia è un Dio che 'parla' agli uomini, o ad alcuno o alcuni di essi; rivolge loro parole di consolazione, ammonimento, condanna; impartisce ordini e divieti, dispensa consigli. Dio ha iniziato a parlare ad Adamo ed Eva e non ha mai smesso di dialogare coi suoi figli: quante volte lungo le pagine della Bibbia troviamo la 'chiamata' di Dio, alla quale segue la risposta: «eccomi!».

Occorre da ultimo sottolineare che il patto di alleanza di cui stiamo parlando non riguarda solo la specie umana, ma è esteso a tutto il creato. Recita la Bibbia: «Poi Iddio così parlò a Noè e ai suoi figli: "Ecco, io stabilirò il mio patto con voi e i vostri discendenti, che verranno dopo di voi, e con tutti gli esseri animati che sono tra voi"».²³

Come può allora un Dio che non è rappresentabile, non è raffigurabile, non è nominabile, non è neppure pensabile, come può un Dio siffatto essere presente in mezzo alle sue creature, essere loro alleato e padre? Come può essere chiamato, invocato, pregato, quando questi figli hanno bisogno

¹⁹ *Gn.*, 17, 1-2.

²⁰ *Gs.*, 10, 12.

²¹ *Dt.*, 32, 6.

²² *Mt.*, 6, 8.

²³ *Gn.*, 9, 8-10.

di Lui? Come può intervenire al loro fianco, per salvarli nei momenti più tormentati della loro storia collettiva o individuale?

Per rispondere dobbiamo tornare proprio alle genealogie dalle quali siamo partiti.

3. *Le genealogie*

Esiste un modo molto particolare di rappresentazione della realtà, che si utilizza proprio quando di ciò che si vuole rappresentare non si conoscono i confini [...] o quando ancora di qualcosa non si riesce a dare una definizione per essenza e quindi, per parlarne, per renderlo comprensibile, in qualche modo percepibile, se ne elencano le proprietà [...] L'infinito dell'estetica è un sentimento che consegue alla finita e perfetta compiutezza della cosa che si ammira, mentre l'altra forma di rappresentazione di cui parliamo suggerisce quasi *fisicamente* l'infinito, perché di fatto esso *non finisce*, non si conclude in forma. Chiameremo questa modalità rappresentativa *lista*, o *elenco*, o *catalogo*.²⁴

Abbiamo visto che il primo degli elenchi di nomi da me citati all'inizio dell'articolo inizia con il 'primo' uomo e, a pensarci bene, tutte le genealogie, se estese fino alla loro origine, non possono che iniziare con lui, con il 'primo' uomo: Adamo. Nella lingua ebraica il vocabolo 'ādām corrisponde all'italiano 'uomo' nel senso del latino *homo*, indica cioè, genericamente, la specie umana o un individuo indistinto appartenente a tale specie, e solo in pochissime occorrenze indica un individuo di sesso maschile (latino *vir*). Si tratta perciò di un nome comune, non di un nome proprio di persona. L'etimologia del termine è discussa. Secondo alcuni esegeti la parola deriva dal vocabolo 'adbāmāb, cioè 'terra', 'suolo'; secondo altri da una radice etiopica che rimanda all'essere bello; secondo altri ancora da una radice araba che rimanda all'essere socievole; per altri deriverebbe dal vocabolo assiro *adāmu*, cioè 'produrre'. Ma ai nostri fini tali discussioni possono essere trascurate, perché è innegabile che in *Genesi* si legge: «allora il Signore Iddio formò l'uomo dalla polvere della terra e alitò nelle sue narici un soffio vitale, e l'uomo divenne persona vivente»;²⁵ e ancora: «ritornerai alla terra, da cui sei stato tratto, poiché tu sei polvere e in polvere ritornerai».²⁶ Quindi, aldilà delle tante ipotesi circa l'esatta etimologia del nome, dal testo della Bibbia alcune cose appaiono chiare: a) che Adamo è direttamente collegato con la terra, cioè, in genere, con il mondo che già esisteva prima di lui; b) che è stato

²⁴ UMBERTO ECO, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani 2016, pp. 15-17.

²⁵ *Gn.*, 2,7.

²⁶ *Ivi*, 3,19.

creato o, se vogliamo, ‘generato’ direttamente da Dio ‘a sua immagine e somiglianza’. Infatti Dio lo ha forgiato impastando un grumo di quella terra che le prime piogge avevano appena inumidito²⁷ e subito ha soffiato in lui, attraverso le narici, l’alito vitale, che era concretamente, immediatamente il ‘respiro-spirito’ di Dio. Adamo ha trasmesso poi questo ‘respiro-spirito’ di Dio a tutti i suoi discendenti. Non è un caso che anche a proposito di Set la Bibbia senta il bisogno di precisare che fu generato da Adamo ‘a sua immagine e somiglianza’.²⁸ E non è un caso che la genealogia di Luca si chiuda con la precisazione che Adamo, primo uomo, è *figlio di Dio*, proprio come Set lo è di Adamo, Enos di Set, Cainam di Enos, e così via. Da Adamo il ‘respiro-spirito’ di Dio è passato di generazione in generazione, attraverso secoli e secoli, fino ad arrivare a Gesù il nazareno, culmine e spartiacque, per i cristiani, della storia della salvezza, realizzazione viva ed incarnata della presenza di Dio nel mondo.

A questo punto, provando a tirare le fila del nostro discorso, appare ragionevole pensare che nella logica delle scritture quel Dio che non è possibile immaginare, né chiamare, né pensare in realtà è sempre vicino a noi, abita letteralmente con noi, perché il suo ‘respiro-spirito’ è stato da Lui infuso direttamente nel corpo vitale di Adamo e, successivamente, è passato da una generazione all’altra, abitando il cuore degli esseri umani che da Adamo sono discesi. Ed allora, per chiamarlo, per invocarlo, per trovare in Lui aiuto, consolazione e perdono è sufficiente chiamare, invocare i suoi figli, in loro trovare consolazione, a loro chiedere aiuto e perdono. Certo, si potrebbe invocarlo dicendo: «Padre!», «Signore», «Creatore!» o chiamandolo in mille altri modi. Ma allora chi garantirà la comunità, o l’Ecclesia, che ci si stia rivolgendo al ‘vero’ Dio e non ad un idolo, a un simbolo magico o ad altro ancora? Se invece lo si invoca chiamandolo come il Dio dei padri, fino all’origine del mondo, non possono più sorgere dubbi sulla sua Identità. Il Dio della Bibbia non è un idolo d’oro o di marmo; non è una pura astrazione intellettuale, un concetto, un’idea; neppure è un’emozione, un sentimento forte dell’anima: il Dio della Bibbia è personale e vitale, è il Dio che è presente e vive nello spirito e nel corpo di Adamo, di Set, di Enos, e poi ancora di Isacco, Giacobbe, Giuda, Fares, Zara, Esrom, Aram, Aminadab, Naasson, Salmon, Booz, Obed, Iesse, Davide, Salomone, Roboamo, Abia, Asaf, Giosafat, Joram, Ozia, Joatam, Achaz, Ezechia, Manasse, Amos, Giosia, Geconia, Salatiel, Zorobabele, Abiud, Eliacim, Azor, Sadoc, Achim, Eliud, Eleazar, Mattan, Giacobbe, Giuseppe, ed attraverso di loro può essere nominato e invocato. In questo modo per

²⁷ Cfr. *Gn.*, 2, 6-7.

²⁸ *Gn.*, 5, 1.

l'uomo che ha fede quel formidabile alleato non è affatto lontano, non è affatto nascosto, anzi, è sempre in ascolto delle sue preghiere, pronto a rispondere al suo richiamo ed in grado di operare nella sua storia personale e nella storia universale.

Certo non sempre, per nominare Dio, è possibile fare ricorso a queste interminabili perifrasi. Pensiamo alle preghiere, alle invocazioni nel momento cruciale della difficoltà o della crisi, oppure pensiamo alle omelie, alle discussioni teologiche, o ad altre situazioni ancora: solo pochi eruditi sono in grado di tenere a memoria quelle lunghissime liste di nomi ed anche per loro non sempre c'è il tempo umano di riferirle tutte. Ma Iddio stesso è venuto in soccorso. Si legge in *Esodo*: «Iddio comandò ancora a Mosè: “Così dirai ai figli d'Israele: il Signore, Iddio dei padri vostri, Iddio d'Abra-mo, Iddio d'Isacco, Iddio di Giacobbe, mi ha mandato a voi. Questo è il mio nome in eterno e così sarò chiamato di generazione in generazione”». ²⁹ Ecco allora che Dio stesso suggerisce come chiamarlo per nome, attraverso la brevissima lista già citata all'inizio di questo lavoro e riportata tante volte nella Bibbia. Essa rappresenta un codice di poche parole, una vera cifra identificativa dell'unico 'autentico' Dio. Se consideriamo che il nome proprio rappresenta la cifra identitaria di ogni persona, possiamo veramente concludere che, attraverso le liste genealogiche, considerate come perifrasi del nome impronunciabile ed impensabile di Dio, si adombra la cifra identificativa dell'unica Divinità creduta vera.

Abbiamo visto come il rischio e la paura delle idolatrie costituissero uno dei motivi che hanno imposto il divieto di raffigurare, nominare e pensare Dio. Questi rischi e paure esistono ovviamente per tutte le religioni, ma non dobbiamo trascurare il fatto che gli Ebrei, in particolare, hanno per lunghi intervalli di tempo vissuto vicino a o confusi con popoli che adoravano una molteplicità di idoli di vario genere. Nel lungo periodo della schiavitù in Egitto questo contatto per prossimità fisica con le religioni politeiste era diventato una vera e propria immersione, quasi una confusione, nell'idolatria. Non dimentichiamo infine che lo stesso popolo di Israele, alle origini, aveva piegato le ginocchia davanti ad idoli, anche a tacere dell'episodio di vera e propria 'regressione' rappresentato dalla fabbricazione e adorazione del vitello di metallo fuso (*Esodo*, 32, 4). In questo tormentato contesto culturale e religioso bisognava essere sicuri che le invocazioni e i pensieri di ognuno si rivolgessero al 'vero' Dio. E poiché di questo Dio non si poteva fare immagine, di Lui non si poteva fare o pensare il nome, l'unica soluzione era quella di ricordare agli altri e a se stessi che l'unico e 'vero' Dio da sempre

²⁹ *Ex.*, 3, 15.

è quello che mise alla prova la fede di Abramo, salvò Isacco, annunciò a Giacobbe un avvenire glorioso con le parole: «un popolo, anzi un insieme di popoli discenderà da te; perfino dei re usciranno dai tuoi lombi, e la terra che io ho promesso ad Abramo e ad Isacco, la darò a te e ai tuoi posteri dopo di te». ³⁰ In altre parole: se Mosè o qualcuno dei profeti avessero detto davanti all'assemblea: «Dio non si è dimenticato del suo popolo», poteva in qualcuno sorgere il dubbio se queste parole si riferissero al 'vero' Dio o ad un dio egiziano, ad uno degli antichi idoli di Israele, o ad altro ancora. Ma invocare il Dio di Abramo, di Isacco e di Giacobbe significava, e ancora significa senza alcun dubbio, richiamare alla memoria ed alla fede proprio l'unico 'vero' Dio, *quel* Dio padre di tutti gli uomini da Adamo in avanti, *quel* Dio alleato del suo popolo, che da Lui è stato liberato, reso vittorioso sui nemici ed immesso in una terra dove scorrono latte e miele; quel Dio, in definitiva, alleato eterno e fedele della sua creazione.

I nomi riportati nelle genealogie bibliche rappresentano persone concrete, in carne ed ossa; ognuno di quei nomi identifica un uomo che ha vissuto la propria vita su questo nostro piccolo pianeta: ha amato, sofferto, pregato, bestemmiato, pianto. Un nome è una persona. Ed ogni nome-persona costituisce un anello della catena che lega il nostro essere-qui-ora allo Spirito di Dio e, insieme, lo Spirito di Dio al nostro essere-qui-ora. Potremmo dire che, per chi ha fede, queste liste di antroponomi, sul piano generale, sono la manifestazione concreta dell'alleanza di Dio con la creazione, e, sul piano individuale, costituiscono il cordone ombelicale che unisce gli uomini alla paternità-maternità di Dio. In entrambe le dimensioni suonano come l'infinita perifrasi attraverso la quale l'uomo può esprimere, pregare ed invocare l'indicibile e impensabile nome dell'Altrimenti Altro. Possiamo, in conclusione, considerare questi elenchi come «*topos dell'indicibilità*. Di fronte a qualcosa di immensamente grande, o sconosciuto, di cui non si sa ancora abbastanza o di cui non si saprà mai, l'autore ci dice di non essere capace di dire, e pertanto propone un elenco molto spesso come specimen, esempio, accenno, lasciando al lettore di immaginare il resto». ³¹

Attorno a questa misteriosa verità si diparte poi la riflessione su un Dio trascendente e presente, impronunciabile e da sempre invocato, impensabile e unità di misura del nostro pensare, *absconditus* e fedele alleato al fianco del suo popolo. Attorno a questa misteriosa verità si articola l'ineffabile dialettica tra un Dio che racchiude in Sé la creazione ed una creazione che contiene il Dio che in essa abita (*Shekinah*).

³⁰ Gn., 35, 11-12.

³¹ Eco, *Vertigine della lista*, cit., p. 49.

Questa inesprimibile presenza di Dio nel volto degli uomini che da Lui discendono e del Suo nome nel nome di tutte le sue creature è descritta in molti passi della Bibbia. Cito, tra tanti, il famoso brano del vangelo di Matteo:

Ho avuto fame e mi avete dato da mangiare, ho avuto sete e mi avete dato da bere; ero forestiero e mi avete ospitato, nudo e mi avete vestito, malato e mi avete visitato, carcerato e siete venuti a trovarmi. Allora i giusti gli risponderanno: Signore, quando mai ti abbiamo veduto affamato e ti abbiamo dato da mangiare, assetato e ti abbiamo dato da bere? Quando ti abbiamo visto forestiero e ti abbiamo ospitato, o nudo e ti abbiamo vestito? E quando ti abbiamo visto ammalato o in carcere e siamo venuti a visitarti? Rispondendo, il re dirà loro: In verità vi dico: ogni volta che avete fatto queste cose a uno solo di questi miei fratelli più piccoli, l'avete fatto a me.³²

La sua eterna vocazione ad essere presente nel mondo Dio la realizzerebbe dunque attraverso le sue creature che, in un certo senso, lo rappresentano o, quanto meno, lo adombrano. La Sua presenza poi, per i cristiani, troverà pieno compimento nell'incarnazione: con la nascita al mondo di Gesù il Figlio di Dio è un uomo ed il Figlio dell'uomo è Dio. Ogni dicotomia tra presenza e assenza, tra silenzio e parola, tra rivelazione e nascondimento svanisce: in Gesù rappresentante e rappresentato, contenente e contenuto, segno e significato si confondono; le sostanze umana e divina si identificano e con esse gli attributi che le qualificano. Secondo il principio della *communicatio idiomatum*, il nome proprio 'Gesù' può ben essere considerato, allora, almeno per i cristiani, il nome proprio di Dio.

Biodata: Giovanni Martini si è laureato nel 1974 in Giurisprudenza presso l'Università di Pisa. Da allora svolge la professione di avvocato. Nel 2006 ha conseguito la laurea magistrale in Filosofia presso l'Università di Pisa discutendo una tesi sulla teologia di Jürgen Moltmann. I suoi interessi in ambito onomastico lo hanno portato a partecipare ed a presentare relazioni a vari convegni internazionali dell'associazione ICOS e a pubblicare articoli su varie riviste di onomastica, tra le quali «il Nome nel testo», «Onomastica Canadiana», «Rivista Italiana di Onomastica». Nell'anno 2006 il Comune di Massa ha curato la pubblicazione di una sua ricerca: *I cognomi nella pievania di San Vitale in Massa*. Ha pubblicato articoli in materia filosofica in numerose riviste internazionali; tra le altre «Filosofia e Teologia», «Rassegna di teologia», «Rivista internazionale di filosofia e psicologia». Nel 2014 l'Editrice Morcelliana di Brescia ha pubblicato il suo saggio *Jürgen Moltmann. Dalla polis al creato*.
studio.martini@gmail.com

³² Mt., 25, 35-40.

NICOLÒ SARZI SARTORI

PALPITAZIONI ONOMASTICHE TIPO PROUST.
I NOMI NELLA SCRITTURA DI ALBERTO ARBASINO

Abstract: The extensive presence of names and toponyms in Alberto Arbasino's works makes it an ideal case study for exploring the significance of proper names and lists of names in literature. This paper aims to examine the role of names in Arbasino's work, starting with an analysis of the names found in the paratexts, such as titles, intertitles, indexes, and indexes of names. These names serve as structural elements that reflect the author's inclination towards classification and combination. Moving forward, I examine the role of names within the main text itself. By comparing them to the works of Proust, Flaubert, and Auden, it becomes evident that names in Arbasino's writing take on a dual nature, encompassing both seriousness and facetiousness. This duality allows his prose to oscillate between memoir and biting satire, as well as between self-portrayal and self-parody. This applies to various forms of his writing, whether it be prose, non-fiction, or hybrid works like *Fratelli d'Italia*. In conclusion, I offer some observations on the use of homonyms and synonyms in Arbasino's work, employing semiotic tools to analyze their significance.

Keywords: Arbasino, non-fiction, *Fratelli d'Italia*, toponyms, personal names, lists of proper names, memoir, self-portrait

I nomi nei paraggi del testo

Nomi propri – toponimi e antroponimi – abbondano nell'opera di Arbasino e si aggiungono alla nutrita schiera di fatti macroscopici che caratterizzano lo stile esuberante, nevroticamente e sempre eccessivamente puntuale della sua pagina. Veri e propri registi di nomi si incontrano già nei paraggi del testo, fra titoli e intertitoli, indici e indici dei nomi. All'interno di questo sistema paratestuale, caratteristico soprattutto dei volumi a più alto coefficiente saggistico, essi svolgono il compito di organizzare i testi che, «in attesa dello Stile», si accumulano e si «intricano» riempiendo «i cassetti e i cassettoni» del loro prolifico autore.¹ I nomi hanno, insomma, una funzione strutturante e ordinatrice che consente ad Arbasino di dare sfogo a due pulsioni fra loro inscindibili: una che definiremo classificatoria, perché, volendo riprendere la metafora formalista usata dallo stesso Arbasino,

¹ ALBERTO ARBASINO, *Fratelli d'Italia*, Milano, Adelphi 1993, p. 655.

configurano il «Congegno» con cui dare forma alla «Congerie» saggistica;² l'altra combinatoria, dal momento che alla congerie è sempre possibile fare ritorno, smontando quello stesso congegno, per poi assemblarlo nuovamente sotto mutate, sempre aggiornate, mai ripetute, spoglie.

Le modalità con cui Arbasino utilizza l'elemento paratestuale, a dire il vero, sono molte, ma qui ci limiteremo a prendere in considerazione quelle in cui il nome dà luogo a criteri di organizzazione, o principi di aggregazione, che dir si vogliono, dei testi. Un criterio topografico, forse il più evidente, si desume facilmente dai titoli delle sezioni e spesso è reso ancor più lampante dai toponimi presenti nei titoli dei volumi. I primi esempi si trovano già in *Parigi o cara*, le cui sezioni hanno per titoli *Venezia*, *Parigi*, *Inghilterra*, *Le muse di Spoleto*, *Alla esposizione Universale*, *La pioggia dell'Aia*, *Ultima lettera da Parigi* e *La poesia onorata a Oxford*. Abbondano i toponimi negli infratitoli di *Grazie per le magnifiche rose* e nei titoli dei singoli capitoli. Sono tutti toponimi i titoli dei capitoli di *Trans-Pacific Express*, il volume più evidentemente votato alla geografia, *Bali*, *Nepal*, *Giappone* e così via. E ancora, nell'edizione definitiva di *Fratelli d'Italia* troviamo le sezioni *Roma* e *Nord*, ma non sono da meno le altre due: i titoli dei capitoli di *Primavera-estate* sono quasi tutti toponimi e *Festival* allude, per antonomasia – valida nell'universo culturale arbasiniano – al Festival di Spoleto e dunque ancora una volta ad una determinazione toponomastica. E così via, *Mekong*, *Le muse a Los Angeles*, e, infine, *America amore* con le sezioni *Harvard '59*, *Broadway & Suburbia*, *West Coast* e *Alti luoghi*. Altrettanto evidente, un criterio onomastico declinato alfabeticamente organizza *Sessanta posizioni* ed entrambe le ultime raccolte, *Ritratti italiani* e *Ritratti e immagini*. Esso, congiuntamente con l'inserzione di corposi indici dei nomi – ne fanno uso, appunto, i due volumi di *Ritratti*, e, prima di loro, *Il meraviglioso, anzi* e *Le Muse a Los Angeles*, altrimenti privo di altri criteri di organizzazione interna; ma il primo ad avvalersene, ed è il caso più esorbitante, è *Grazie per le magnifiche rose* – rende esplicita, già a partire dai paratesti, la componente enciclopedica dei *journaux* di Arbasino. Opere ascrivibili al genere memorialistico, tuttavia «sotto la forma complessiva di un repertorio, di un'enciclopedia» appunto, come ha già osservato sulle pagine di questa rivista Nunzio La Fauci.³

² ID., *Sessanta posizioni*, Milano, Feltrinelli 1971, p. 476.

³ NUNZIO LA FAUCI, *Nomi nel testo. Col pretesto di Ritratti italiani di Alberto Arbasino*, «il Nome nel testo», XVIII (2016), pp. 283-295, p. 288.

I nomi nel testo. Nominare per ricordare, nominare per degradare

La quantità di nomi propri che popolano la pagina di Arbasino testimonia di una formidabile memoria onomastica che, nel caso dello scrittore di Voghera, si configura come una declinazione particolare della memoria citazionistica. Digni del loro creatore, i personaggi-burattino di *Fratelli d'Italia* «conosc[ono] e nominan[o] tantissima gente», si divertono a fare «dei giuochi sul nome» di un certo ministro francese, si sfidano in «gar[e] elegant[i] a chi ricorda più nomi di castrati celebri», rievocano i «soprannomi più famosi della Dolce Vita» in una conversazione *snob* che impasta pettegolezze e riferimento colto, *anasyrma* e preziosismo aulico.⁴ Sono propri di Arbasino, infatti, il gusto e l'attenzione per l'«accuratezza onomastica» in letteratura,⁵ al cui riguardo è utile riportare uno scambio con Bassani circa i nomi dei personaggi dei *Finzi-Contini*, aneddoto d'epoca riferito nel ritratto dello scrittore ferrarese. Con queste osservazioni Arbasino lo consigliava circa toponimi e antroponimi lombardi:

Così, durante la stesura del *Giardino dei Finzi-Contini*, Bassani mi chiedeva se «Malnate» era un cognome lombardo possibile. Io gli osservavo che le desinenze in «ate» riguardano le località, in Lombardia: Linate, Limbiate, Gallarate. Mentre i cognomi sono tutti in «ati». E poi, in milanese, «malnatt» significa «birbone». Ma a lui piaceva Malnate, e Malnate fu. Così come preferiva il cognome «Lalumia» tutto attaccato, malgrado il professor Isidoro La Lumia, ordinario di Diritto commerciale all'Università di Milano, e tanti esempi di «La» staccati, da La Marmora a La Capria...⁶

Poche righe prima, Arbasino ricorda l'origine del cognome dato alle signore della sua *Narcisata*, su suggerimento di Mario Soldati:

«I nomi dei personaggi sono decisivi!» strillava. «Per esempio, vuoi un cognome davvero “anni Trenta”? Te lo offro io: le signore Ferri-Fazzi! Ricorda il pittore Ferruccio Ferrazzi, che non potrebbe appartenere a nessun'altra epoca!».⁷

La circostanza invita ad abolire la distinzione fra nomi di personaggi e nomi reali, nonché, come si era appena accennato, quella tra l'impiego dei nomi da parte di Arbasino autore e quello che ne fanno i suoi burattini. Il gusto di Arbasino per i nomi d'epoca, e cioè nomi che racchiudono in sé la rievocazione di una temperie culturale, rende, ai suoi occhi, tutti gli antro-

⁴ ARBASINO, *Fratelli...*, cit., pp. 28, 166, 155, 174.

⁵ ID., *Ritratti italiani*, Milano, Adelphi 2014, p. 58.

⁶ Ivi, p. 59.

⁷ *Ibid.*

ponimi ugualmente produttivi sul piano della connotazione. Ci troviamo a tutti gli effetti nell'ambito di quella che Bottirolì definisce *semantica confusiva*, un regime o stile di pensiero che egli fa discendere dalla concezione searliana di nome proprio come «gancio a cui appendere definizioni»; per Arbasino vale ciò che Bottirolì osserva circa il nome Parma nella *Recherche*: il nome è «un aggregato instabile di tratti semantici».⁸ Esempi formidabili di questa propensione di Arbasino si trovano anche al di fuori delle pagine dell'opera. Riporto, a titolo di esempio, una dedica manoscritta in cui mi sono imbattuto sfogliando una copia di *Trans-pacific Express*: «Per Vita Dora (nome fantastico!) con auguri vivissimi per la Casa e la Vita! Alberto A. Roma, 15. 1. 82.».

In quest'ottica, nomi di personaggi, nomi di autori, titoli nobiliari, nomi di personalità o in genere nomi propri di persona (e con essi i toponimi) si trovano tutti sullo stesso piano e fanno parte della medesima «bibliografia umana».⁹ La fascinazione per la genealogia, «ossessione proustiana», permette ad Arbasino di «decifrare elenchi di titoli e intricate parentele in bilico tra Saint-Simon e “Novella 2000”».¹⁰ Tutto in Arbasino «[è] del resto bibliografia», tutto è letteratura, tutto è testo.¹¹ L'indice dei nomi «nel Saint-Simon della Pléiade è una lettura molto più attraente di qualunque romanzo».¹² Le biografie, l'emblematica, l'araldica, le «memorie di generali e ministri», i «Gotha storici presi all'Aia» sono materia di lettura appassionata quanto i romanzi di Proust e Stendhal.¹³ Il gusto per i nomi d'epoca non è separabile da quello per i nomi desueti e dimenticati. Letture enciclopediche di questo genere stimolano la memoria onomastica di Arbasino e vengono incontro al desiderio erudito – e non solo, perché qui sta anche la componente memorialistica del suo intento – di riattualizzare nomi e cioè biografie di personalità obliate. All'impossibilità di realizzare questo desiderio corrisponde la disillusione di Arbasino circa la ristampa di *Grazie per le magnifiche rose*. L'impraticabilità di un progetto di tale portata è dichiarata anche in un passo di *Fratelli d'Italia*:

E lì, qualche nome?... Quando poi, per il “lettore medio”, ci vorrebbero più note e chiose circa i viventi che su uno scambio di giudizi musicali fra Arthur Nikisch e Felix Mottl un secolo fa... Peggio che dover spiegare le barzellette dopo averle

⁸ GIOVANNI BOTTIROLI, *Nomi, parole e stili in Proust*, «Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale», LV (2021), pp. 1-26, pp. 6-7.

⁹ MICHELE MASNERI, *Stile Alberto*, Macerata, Quodlibet 2021, p. 65.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² ARBASINO, *Fratelli...*, cit., p. 54.

¹³ *Ivi*, p. 144.

raccontate. E tutti gli interessati, ignoti generalmente al cosiddetto “gran pubblico”, giustamente si adonterebbero di fronte a un diario di cose private, in un paese dove il gusto del diario non c'è, e il pettegolezzo da serve non è divertente!¹⁴

Nonostante ciò, l'atteggiamento di Arbasino è in genere fiducioso circa l'equivalenza di nome e persona, di nome e biografia. Il nome noto, o quello debitamente rivitalizzato, basta a riassumere l'individuo. La nominazione lo rende presente, o, nel caso degli autori, ne rende presente alla memoria (e al lettore) l'opera. D'altra parte, il nome proprio (e il volto) in letteratura costituiscono le «marche stabili del personaggio», lo identificano e ne garantiscono la «permanenza», distinguendolo in un «sistema di relazioni differenziali» dagli altri personaggi della narrazione.¹⁵ Di essi, anche quando al contrario fungono da «supporto» per i mutamenti e i travestimenti dell'io – si pensi alle molteplici identità di Mattia Pascal, agli pseudonimi di Pessoa o al volto di Dorian Gray, reso irriconoscibile dall'azione delle passioni sulla tela, vero e proprio supporto che nel romanzo di Wilde esplicita per via ekfrastica la funzione narrativa del volto –, si può parlare come di «particolar[i] individualizzant[i]».¹⁶ Insieme al massiccio impiego dell'aneddoto, nell'opera, e a maggior ragione nella memorialistica, di Arbasino essi svolgono una funzione metanarrativa perché, «prefigura[ndo] il senso globale della narrazione», consentono di non dissolverla nell'ossessiva elencazione dei dettagli.¹⁷ La componente narrativa in Arbasino si dissolve semmai grazie alla massiccia trasposizione del parlato che veicola la componente saggistica, all'uso della divagazione e all'accumulo proprio dei nomi, dei detti e degli aneddoti, cioè di quegli elementi che dovrebbero garantirne l'unità e con essa quella dei personaggi.

A questo punto però sembra opportuno fare ritorno ai personaggi-burrattino di *Fratelli d'Italia* perché consentono di vedere sotto un'altra luce l'atteggiamento di Arbasino nei confronti della nominazione. Non si può certo dire che l'Elefante, Antonio, Klaus e Jean-Claude siano dei personaggi a tutto tondo, e questo oramai è un luogo comune della critica arbasiniana, ma non possiamo nemmeno affermare che Arbasino sia clemente nei loro confronti. Anzi, anche quando attribuisce loro tratti della propria personalità, lo fa con una malizia palpabile, figuriamoci quando li dota delle proprie idiosincrasie, come la passione per Proust e quella per la nominazione. Non che Arbasino voglia screditare il modello della *Recherche*, di cui le

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ PATRIZIA MAGLI, *Il volto raccontato. Ritratto e autoritratto in letteratura*, Milano, Cortina 2016, p. 34.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ivi*, p. 25.

pagine di *Fratelli d'Italia* sono intrise; ciò che più gli preme valorizzare di quel modello è però l'operazione strutturale, la costruzione circolare del meccanismo romanzesco. Perché allora se i suoi burattini, al pari del narratore della *Recherche*, indugiano, per di più infranciosandoli, su nomi di città italiane «Vérone, Crémone, Mantoue, Padoue, Lucques», il narratore di *Fratelli d'Italia* commenta sarcastico: «nomi come talismani assaporati come caramelline da succhiare in una cappella, su un sarcofago, nella morte saison mediterranea?»¹⁸ O anche «basta del resto pronunciare questo infernale nome di Gaeta, o sventurati, per spaventarli a morte quelle poche volte che vorrebbero provare a far qualche brutto scherzo?»¹⁹ La verità è che il modello di Proust in Arbasino non è mai preso soltanto di per sé ma è sempre anche utilizzato come strumento per compiere un esercizio di critica della ricezione. Più di una volta Arbasino lamenta infatti che per i letterati italiani la *Recherche* non fu altro che un pretesto per indulgere nell'«evocazione della propria infanzia al paesello neorealistico-lirico tutto mammine e nonnine e buone minestrine e canzonette nostalgiche e odorini perduti e organetti che non si sentono più per strada».²⁰ Il sarcasmo intorno alle cosiddette «palpitazioni onomastiche tipo Proust» è allora funzionale a screditare le 'poetiche del tinello' che negli anni Sessanta imperversavano nel *midcult* romanzesco insieme con la voga proustiana.²¹ Persino i burattini di *Fratelli d'Italia* «solo a sentir nominare Proust si mettono a fare degli urli da iena»; ma Arbasino non risparmia nemmeno i suoi alleati, e fa subito cadere in fallo anche Antonio, mettendogli in bocca l'aggettivo deonomastico più abusato della letteratura: «“anche tu! se cominci a usar Proust come i kleenex anche tu, è una situazione kafkiana!”».²²

Denominazione per sineddoche e omonimia

In una casa piccolissima «piena di gatti siamesi», situata all'interno di un «immenso edificio suddiviso in centinaia di negozi e appartamenti eleganti» il cui nome, Palais Royal, non deve suggerire «false impressioni»... Ecco, qui, a Parigi, nel 1956, uno scrittore francese, che, per economia di mezzi e gusto di *suspense*, chiameremo ora l'Accademico, riceve nel suo

¹⁸ ARBASINO, *Fratelli...*, cit., p. 26.

¹⁹ *Ivi*, p. 30.

²⁰ *Id.*, *Truman Capote e il suo mondo*, pref. a TRUMAN CAPOTE, *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori 1999, p. XVI.

²¹ *Id.*, *Fratelli...*, cit., p. 656.

²² *Ivi*, p. 31.

studio – «Maestro»! – «Caro Signore»! – un postulante non-accademico «vestito di grigio color topo». Allo stesso tempo fa accomodare nella cucina un giovane scrittore italiano di belle speranze. Fa qualche parola. Subito va all'apparecchio in una minuscola anticamera che a porte chiuse «diventa una vera cabina». Il giovane, lasciato solo, ha tempo e modo di scrutare gli ambienti di casa – alle pareti, in fotografia, Picasso «in shorts», Sacha Guitry «vestito da Napoleone», «ma il volto è quello dell'Accademico» – e anche, considerate le dimensioni dell'appartamento, di origliare un *mot d'esprit* alle spese del fu André Gide. L'Accademico fa capolino, e di nuovo torna all'apparecchio: – Scrivere! Per chi? «per dei lettori ignoti, per degli stranieri che ti conosceranno solo attraverso le traduzioni!». Meglio dipingere, «è molto più divertente» e riposante. Finalmente si concede alle domande del giovane intervistatore. Si parla di teatro, ma è stanco anche di quello. Passati alla stanza da letto, «foderata di meravigliosi velluti», racconta un aneddoto *d'antan* su Pirandello. E ancora, via «di scatto», torna nello studio «per stare un po' con l'aspirante Accademico». Nuovi postulanti si accalcano nella cucina. L'Accademico «afferra un gatto, lo posa, va a telefonare a un critico cattolico», parla di «'cattivo spirito'», di «cattivo gusto del buon gusto», di cinema, di letteratura popolare. «Fa tristemente il giro della cucina»: raccoglie inchini. Progetta un film che descriva la giornata di uno scrittore, si badi bene, non una come questa (!), ma «la vera giornata interiore, del nostro 'io' profondo». I gatti fanno colazione, «gli adepti lo circondano con plauso sincero»: «Oggi la stupidità pensa!».²³

Il giovane scrittore di belle speranze è senz'altro Alberto Arbasino, mentre l'Accademico francese che non viene mai nominato col proprio nome e che però il lettore riconosce grazie all'ambientazione francese e ad alcuni riferimenti puntuali alla sua opera è Jean Cocteau – Accademico in quanto eletto all'Académie française nel 1955. Anche se si tratta, con buona probabilità, del primo ritratto che Arbasino abbia mai pubblicato, già qui appare un tratto caratteristico del suo rapporto con la nomina: all'omissione del nome proprio si ripara ricorrendo ad una denominazione per sineddoche. Arbasino seleziona un tratto saliente della personalità che desidera descrivere e lo estende alla totalità dell'individuo. Il nome comune di 'accademico' assume il ruolo di nome proprio e con ciò la facoltà di designare un numero limitato di significati: denota, infatti, soltanto «l'Accademico» e, attraverso la sua negazione, il «non-Accademico», cioè Cocteau e il postulante. È lo stesso procedimento che Arbasino utilizza quando si riferisce a D'Annunzio come «l'Imaginifico», a Gadda come «l'Ingegnere» o a Ivy

²³ Id., *La cucina dell'accademico*, «Il Mondo», 7 agosto 1956.

Compton-Burnett come «la Grande Signorina». Lo stesso accade anche col narratore partecipe di *Fratelli d'Italia*, che non viene mai chiamato col proprio nome, bensì «l'Elefante» con allusione da un lato all'omosessualità del personaggio – vero e proprio elefante nella stanza del romanzo –, dall'altro alla sua memoria prodigiosa. Ad ogni modo, se il nome proprio descrive l'individuo nella sua integrità, la sineddoche lo fa selezionando dei «dettagli esasperati, iperbolici, creando una sorta di sinonimia caricaturale». ²⁴ Il nome comune si trasforma in un designatore rigido, con conseguente effetto comico-parodico scaturito dall'incongruenza tra tale rigidità e l'impossibilità di racchiudere le qualità dell'individuo designato in uno spazio semantico tanto angusto. Non siamo poi tanto lontani da quanto succede quando vengono attribuiti i nomi goliardici nei collegi universitari, e Arbasino ne sapeva qualcosa. *L'Anonimo Lombardo*, infine, fornisce un caso paradossale di denominazione per sineddoche, dal momento che il nome comune che indica l'assenza del nome stesso diventa nome proprio con cui denotare il protagonista del romanzo. Unico riferimento onomastico al protagonista, il titolo, pur rimandando, insieme con l'*Avvertenza* siglata A.A., alla circostanza manzoniana del manoscritto ritrovato, meglio si spiega in virtù di una circostanza extra testuale: Arbasino, temendo una possibile reazione della censura alla tematica omosessuale, doveva aver meditato sulla possibilità di pubblicare il volume in forma anonima, quando ancora si trattava di una raccolta di racconti, se sia Valsecchi che Flaiano tentano di dissuaderlo da questo proposito per via epistolare. ²⁵

Si è già detto della fiducia di Arbasino nell'equivalenza di nome e persona denotata: di fronte ai nomi il suo atteggiamento si avvicina a quella che Lotman e Uspenskij chiamano «coscienza mitologica». ²⁶ Se per i due semiologi russi questo tipo di coscienza è riassumibile con l'enunciato «Il mondo è un cavallo» (tratto dalle *Upansad*), per Gertrude Stein «A rose is a rose is a rose», mentre per Arbasino, Alice Bouvard e Pécuchet «sono tipi per cui un gatto è un gatto». ²⁷ E cioè, non è possibile descrivere il mondo meta-linguisticamente perché il mondo stesso è testo ed appartiene dunque allo stesso ordine di linguaggio del segno con cui si cerca di descriverlo. Dire «Il mondo è un cavallo» significa, sostanzialmente, enunciare un'identità. È il principio di funzionamento dell'enciclopedia: come nelle raccolte arbasinia-

²⁴ LUIGI GUSSAGO, *In fuga dal nome. Pseudonimi e soprannomi nel romanzo picaresco contemporaneo*, in *Nomina sunt...? L'onomastica tra ermeneutica, storia della lingua e comparatistica*, a c. di M. P. Arpioni, A. Ceschin, G. Tomazzoli, Venezia, Edizioni Ca' Foscari 2016, p. 154.

²⁵ Le lettere, datate novembre 1958, sono conservate nel Fondo Arbasino del Centro Manoscritti di Pavia e sono siglate rispettivamente ARB-02-0072 e ARB-02-0036.

²⁶ JURIJ M. LOTMAN, BORIS A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani 1975, p. 84.

²⁷ ARBASINO, *Certi romanzi*, Milano, Feltrinelli 1964, p. 77.

ne ordinate alfabeticamente, a ogni entrata corrisponde un oggetto e, con le dovute specificazioni, non si danno casi di omonimia. Il sapere enciclopedico seziona il mondo in compartimenti a sé stanti tutti fra loro equivalenti. L'omonimia, invece, mette in dubbio la corrispondenza biunivoca fra segno e oggetto descritto – uno stesso nome designa due o più oggetti diversi –, nel nostro caso, fra nome e persona. Ecco come reagisce Arbasino di fronte a casi di omonimia (seppur parziale); gli esempi sono tratti rispettivamente dai ritratti di Gianni Morandi e Nanni Moretti:

Un nome più 'giusto', era impossibile trovarlo. In Italia non esiste che un altro Gianni, ed è l'avvocato Agnelli: e il solo altro Morandi, è un pittore altrettanto celebre.²⁸

Non più Marino Moretti, poeta e narratore crepuscolare a Cesenatico. O Luigi Moretti, architetto razionalista del complesso Watergate a Washington. Bensì, ecco a noi Nanni Moretti, autore di *Habemus Papam*, e come girare per Roma senza soldi.²⁹

In entrambi i casi l'omonimia dipende dalla memoria onomastica di Arbasino, e cioè si realizza all'interno del suo sistema culturale. È chiaro che in Italia non esistono soltanto due Gianni e che Morandi è un cognome comune e diffuso. In Arbasino però scattano i meccanismi dell'*only connect*, o del *ceci me rappelle cela*, attraverso i quali egli può mettere continuamente in relazione fatti culturali e testi letterari. Lo scrittore allora scompone il nome «Gianni Morandi» in due entrate e ripropone sulla pagina il contenuto delle voci della sua enciclopedia mentale. Gianni: «l'avvocato Agnelli»; Morandi: «un pittore altrettanto celebre». Arbasino, dunque, risolve l'*impasse* con la nominazione e, attingendo alla propria memoria onomastica, avvia un processo di scrittura potenzialmente infinito. Accade la stessa cosa nel secondo esempio, ma con una complicazione. Nella propria memoria, Arbasino può attingere al ricordo di Marino Moretti e di Luigi Moretti, ma non è più certo che questi siano nomi familiari al suo lettore; inoltre, la nuova entrata che si aggiunge alle voci della sua enciclopedia non sembra all'altezza delle precedenti. Una diversa reazione di fronte all'omonimia si incontra in *Fratelli d'Italia*:

Lei nascerebbe Hermine von Hohenfelsen, allevata coi bambini Tolstoj e con un passaggio attraverso la Roma di Liszt, e perciò vecchissima, spiega Jean-Claude; e

²⁸ Id., *Ritratti...*, cit., p. 327.

²⁹ Ivi, p. 336.

sostiene che ha sposato lui per ragioni sentimentali e intellettuali, questo prénom di Léon come l'autore di Karenina.³⁰

Il personaggio femminile di cui si parla agisce completamente all'interno dell'ambito della 'coscienza mitologica'. Non percepisce come tale quello che comunemente viene considerato un caso di omonimia, al contrario, a livello dell'inconscio, fa corrispondere due significanti della forma onomastica (Lev e Léon) ad un unico referente. Innamorarsi di un nome, come Charlus con M.me d'Eporcheville: ancora una volta, la costruzione di un micro-ritratto satirico passa attraverso una circostanza squisitamente proustiana.

Amate voi le lunghe liste di nomi propri?

La modalità più evidente con cui si manifesta la componente onomastica nell'opera di Arbasino è l'elenco. Sia detto per inciso che indici dei nomi e indici ordinati alfabeticamente sono anch'essi riconducibili a tale tipologia, e che sono suscettibili di essere considerati un equivalente paratestuale dell'autoritratto realizzato secondo questa modalità. Ad ogni modo, il gusto per il catalogo è precoce in Arbasino e mediato, oltre che dal praziano castato del decadentismo, almeno dall'esempio di Auden, così come è riferito in *Parigi o cara*:

Amate voi, e per *amare* intendo amare sul serio, e non meramente *approvare*:

1. Le lunghe liste di nomi propri come le genealogie del Vecchio Testamento e il Catalogo delle navi nell'*Iliade*?

[...]

Se un critico può rispondere in fede *sì* [...], allora implicitamente mi fiderò del suo giudizio in qualunque materia letteraria.³¹

Il valore sacrale che Auden attribuisce alla nominazione in poesia e all'elenco come matrice di ogni testo letterario però è sconfessato dalla pratica che ne fa Arbasino e trova puntualmente il suo ribaltamento sarcastico in un brano di *Certi romanzi*, dove infatti la stessa citazione, scorciata delle parti che qui ho ommesso, è immediatamente seguita da un'aggiunta che lo riporta nell'ambito del farsesco: «(E quale opera, naturalmente, poteva venirgli incontro più "compiuta" – cioè perfettamente incompiuta – del Bouvard?)».³²

³⁰ Id., *Fratelli...*, cit., p. 588.

³¹ Id., *Parigi...*, cit., p. 735.

³² Id., *Certi...*, cit., p. 176.

L'avventura enciclopedica di Bouvard e Pécuchet ravviva in Arbasino il gusto per l'accumulo e per il coacervo; e d'altra parte, in che cosa consiste se non nell'elenco delle loro fallimentari imprese culturali? E che cos'è un'enciclopedia se non un elenco di lemmi e nozioni? L'elenco, dunque, si configura in Arbasino come una modalità attraverso la quale farcire la prosa con la componente saggistica-enciclopedica – «vedere la realtà per elenchi, la cultura per genealogie, la letteratura per vocabolari» –, con l'intento, però, di non prendere mai troppo sul serio né la letteratura, né se stesso.³³ Caricatura, dunque, della letteratura stessa, l'elenco si configura come una forma estrema di sprezzatura.

Ciò vale anche per gli elenchi di nomi di autori e personalità in genere, che però hanno la peculiarità di veicolare, insieme a quella saggistica, anche la componente autobiografica. A seconda del tono, del contesto, delle presenze e delle omissioni determinate dalle successive riscritture, i nomi forniscono di volta in volta gli elenchi delle «cotte» e delle «disillusioni» di Arbasino. Gli elenchi di nomi, in generale, sono registi di predilezioni rappresentativi delle fasi della sua poetica, sono tentativi successivi di delineare una genealogia e, dal momento che il nome è l'unità minima del ritratto in letteratura, poiché marca linguistica che permette il riconoscimento e l'individuazione, essi si configurano come unità minima dell'autoritratto arbasiniano.

Due lunghi elenchi di nomi appaiono in testi esplicitamente concepiti come autoritratti. Il primo risale al 1960 ed è raccolto nel volume allestito da Elio Filippo Accrocca *Ritratti su misura di scrittori italiani*. È una prosa stilisticamente lontana dagli esiti espressionistici della scrittura più matura di Arbasino, eppure l'elenco di nomi non manca. L'altro è il notissimo autoritratto che comincia «Self-made man di origini decadenti», scritto trent'anni dopo per l'*Autodizionario degli scrittori italiani* di Felice Piemontese:

Un bene sfrenato lo voglio soprattutto a Proust e a Stendhal; ma se devo mettere a posto la mia Carta del Tenero attuale, ci metto dentro subito Bellini, Rossini, Verdi, Mozart, Ravel, Stravinski, Prokofiev, Brahms, Bruckner, Richard Strauss, Vivaldi, Felice Romani e Benedetto Marcello; poi, Gadda, Auden, Radiguet, Saint-Simon, Henry James, Forster, Firbank, Beerbohm, Fitzgerald, Connolly e i fratelli Verri. Qualche anno fa i nomi erano piuttosto Shakespeare, l'Odissea, Lope de Vega, Goethe, Eliot, Cecchi, Barilli, Praz, Azorin, Larbaud, Luciano, Catullo, Savinio, Addison, Nerval, Arnim, Hoffmann, Melville, Fénelon [*sic.*], Defoe, Swift, Montale, Balzac, Julien Green, W.H. Hudson, Stevenson, Jünger, Colette, Malraux, Dinesen,

³³ Id., *Carlo Dossi e i suoi tempi*, pref. a CARLO DOSSI, *Opere*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato 1999, p. XV.

la Celestina, Hemingway, Salinger, Orwell, Noel Coward, i Sitwell, Moravia, Soldati, Palazzeschi e Angus Wilson.³⁴

Primi avvicinamenti alla letteratura italiana, e al nostro Novecento, attraverso i tardivi affetti (in buona parte ricambiati) per gli estremi classici e maestri veri, allora talvolta in disparte: Carlo Emilio Gadda, Roberto Longhi, Mario Praz, Aldo Palazzeschi, Giovanni Comisso, Luciano Anceschi. Del resto, retrospettivamente, la principale attività di quei *Wanderjahre* sembra un inconscio viaggio di scoperta e insieme congedo dai mostri sacri più illustri (e spesso rimossi), non sapendo (allora) che sarebbero stati davvero gli ultimi, nella letteratura come nelle arti e nello spettacolo, prima dell'età della omogeneizzazione: T.S. Eliot, E.M. Forster, W.H. Auden, Céline, Cocteau, Jouhandeau, Ivy Compton-Burnett, Adorno, Šklovskij, Nabokov, Edmund Wilson, Maria Callas, Lotte, Lenya, Helene Weigel, Louis Jouvet, Gérard Philipe, Vivien Leigh, Totò, Memo Benassi, Wanda Osiris, Wilhelm Furtwängler, Victor de Sabata, Gustaf Pierre Klossowski, Balthus, Alfred Cortot, Clara Haskil, Edith Piaf, Marie Bell, Carmen Amaya, Katherine Dunham, Dimitri Mitropulos, Magda Olivero, George Cukor, Ralph Richardson, Margaret Leighton, Walter Gieseking, Walter Felsenstein, Carol Channing, Tamara Toumanova, Léonide Massine, Ludmila Tchérina, Arturo Benedetti Michelangeli, Yvette Chauviré.³⁵

Elenchi di questo tipo compaiono anche in *Fratelli d'Italia*. Ancora assenti nella prima edizione, se ne trovano di significativi nel finale delle due successive, in cui Arbasino aggiunge ai frammenti del romanzo mancato di Antonio due elenchi di nomi:³⁶

Conrad, Musil, Goethe, James, Proust, Firbank, Mann, Gadda, Catullo, Fitzgerald, Forster, Petronio, Sade, D'Annunzio, Compton-Burnett.

[...]

Auerbach, Shklovskij, Bachelard, Saussure, Beckett, Adorno, Focillon, Kermode, Béguin, Erlich, Frye, Mauron, Jakobson, Brooks, McCarthy, Merleau-Ponty, Benjamin, Starobinski, Lubbock, Robert, Raymond, Wellek, Burke, Bataille, Lévi-Strauss, Leiris, Tynjanov, Kenner, Rousset, Poulet, Ransom, Leavis, Blanchot, Klossowski,

³⁴ ID., *Alberto Arbasino*, in ELIO FILIPPO ACCROCCA, *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Venezia, Sodalizio del Libro 1960, p. 25.

³⁵ ID., *Alberto Arbasino*, in FELICE PIEMONTESE, *Autodizionario degli scrittori italiani*, Milano, Leonardo 1990.

³⁶ Tralascio qui l'edizione 1967 che poco aggiunge alla prima. Nel finale vi appaiono però due brevi elenchi di nomi interpretabili in questo senso, assenti invece nella prima edizione. Cfr. ID., *Fratelli...*, 1967, pp. 520 e 524. Non si può dire invece che il romanzo di Antonio sia veramente un romanzo mancato, dal momento che la *mise en abîme* permette di considerarlo a posteriori autore del libro che stiamo leggendo.

Zhirmunskij, Genette, Tomashevskij, Hyman, Richard (J.P.), Richards (I.A.) loro, invece, nell'*altro* manufatto.³⁷

Nella riscrittura del 1993, Arbasino ripropone gli elenchi con qualche differenza significativa: attenua le presenze degli strutturalisti preferendo ripristinare nomi più coerenti con le sue letture dei primi anni Sessanta, li riorganizza alfabeticamente e vi aggiunge il nome di Joyce, che colloca, non senza malizia, subito di seguito a quello di James, ma, soprattutto, li fa precedere dal celebre verso dalla *Waste Land* eliotiana «These fragments I have shored against my ruins» che, se si considerano da un lato l'infatuazione eliotiana del primo Arbasino, dall'altro il suo valore esemplificativo della sempre attiva poetica arbasiniana della citazione e del collage, toglie ogni dubbio sulla possibilità di interpretare gli elenchi di nomi come autoritratto – come sempre in bilico tra il serio e il faceto.³⁸

In conclusione, si può dire che la pratica della citazione, l'impiego di elenchi (variabili) di nomi e più in generale il fitto ricorso alla nominazione (che poi altro non sono che modalità particolari della citazione stessa) contribuiscano in ugual misura alla definizione dell'autoritratto arbasiniano. Un autoritratto che non si pretende coerente, identitario – l'identità sembra piuttosto un attributo dello stile soggettivo, la coerenza un suo miraggio –, bensì mutevole e composito, pago di procedere per successive identificazioni con i modelli e con i maestri di una tradizione letteraria (quella occidentale) con cui è impossibile non fare i conti.

Biodata: Nicolò Sarzi Sartori ha studiato all'Università degli Studi di Padova e all'Universitat de Barcelona. Tra 2021 e 2022 ha lavorato al Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia, dove si è occupato dell'epistolario Arbasino e della catalogazione del fondo librario di Jolanda Insana. Si è laureato in Filologia moderna con una tesi di laurea dal titolo *Alberto Arbasino: un autoritratto italiano* dedicata alle strategie dell'autoritratto e dell'autobiografia intellettuale nell'opera dello scrittore lombardo.

nicolo.sarzisartori@studenti.unipd.it

³⁷ Id, *Fratelli...*, 1976, p. 655.

³⁸ Nel 1980 Mario Praz aveva *puntellato* con il medesimo verso l'introduzione alla propria auto-antologia saggistica *Voce dietro la scena*.

IV

Il nome e le voci nel testo

LEONARDO TERRUSI

IL NOME E LE VOCI. FUNZIONI DIAFASICHE, PRAGMATICHE E INTERAZIONALI NELLA NOMINAZIONE DANTESCA

Abstract: The essay aims to explore the diaphasic, pragmatic, and interactional dimensions of Dante's use of onomastics, with a focus on identifying the underlying principles that govern his various typologies. Specifically, it investigates the alternating use of 'names + surnames' and simple names (or other isolated designations). This perspective highlights the incorporation of juridical conventions as well as the significance of cultural codes in Dante's onomastic choices.

Keywords: diaphasic variations, pragmatics, interactional onomastics, law, cultural code

1. Oltre che per il suo «forte tasso di nominazione»,¹ la *Commedia* dantesca si distingue per pluralità di tipologie con cui vengono designati i personaggi, che questi siano effettivamente presenti all'azione o semplicemente citati, per usare la distinzione di Bernard Delmay:² con prenome e 'cognome' («Iacopo Rusticucci fui»); solo prenome («Francesca...»); soprannomi («Focaccia»); diminutivi e ipocoristici («Anselmuccio mio»; «giudice Nin gentil»); con articolo prima del prenome («ricorditi di me che son la Pia»); o anche, in assenza di nome, con perifrasi sostitutive di vario genere («Io son colui che tenni ambo le chiavi/ del cor di Federigo», «quel di Pisa»).

Tranne rare eccezioni, critici e commentatori si sono concentrati sull'identificazione, spesso problematica, dei referenti storici cui tali nominazioni erano dirette, o tutt'al più, in qualche caso speciale, sulle connotazioni che potevano celarvisi (per nomi parlanti, *interpretationes nominis*, agnizioni intertestuali). Sostanzialmente nell'ombra è rimasta un'altra questione: se, e in quale misura, la variabile declinazione dei nomi propri possa rispondere al mutare degli specifici contesti e delle situazioni in cui la *fictio* ritrae i personaggi, o dei rapporti che intercorrono tra loro o con Dante (in veste di protagonista o di narratore). Aspetti che rientrano

¹ BRUNO PORCELLI, *Catone e Matelda: nominazione assente e nominazione ritardata*, «il Nome nel testo», I (1999), pp. 77-86, p. 83.

² BERNARD DELMAY, *I personaggi della Divina Commedia. Classificazione e registro*, Firenze, Olschki 1986.

cioè, dal punto di vista linguistico, in una dimensione di tipo diafasico e pragmatico, a cui sarà da aggiungere quella interazionale, correlata alle attività discorsive (e alla simulazione di oralità) in cui la nominazione è integrata. Sullo sfondo, altre distinzioni fondamentali. Anzitutto quella tra le differenti voci che pronunciano i nomi: del personaggio stesso (*auto-nominatio*), di altre anime (*eteronominatio*), di Dante, inteso come *viator / agens*, il personaggio che vive le vicende narrate e i cui interventi sono registrati 'in presa diretta', o come *auctor*, la voce narrante del poema, ravvisabile negli interventi 'dall'esterno'. Ma rilevante, come si vedrà, è anche il fatto che il nome proprio sia impiegato in descrizioni (finalizzate principalmente alla presentazione o citazione di personaggi), o in allocuzioni, che possono a loro volta assumere valore ugualmente presentativo («se' Alessio Interminei da Lucca») o più specificatamente vocativo, nei casi in cui l'enunciato vede un personaggio rivolgersi a un altro per chiamarlo o apostrofarlo direttamente («Casella mio»).

Di tale dimensione il poeta sembra avere consapevolezza quando ne offre descrizioni metalinguistiche come quella del celebre «Voi cittadini mi chiamaste Ciacco» (*Inf.* VI 52), in cui un meccanismo di tipo diafasico è implicato dalla struttura stessa dell'autopresentazione, che attribuisce a una voce o emittente peculiare ('i cittadini') la responsabilità della pronuncia del nome, o meglio soprannome, contenente con ogni probabilità una nota di infamia.³

Adottare una prospettiva come quella che si è delineata potrebbe rivelarsi in ogni caso qualcosa in più di una mera curiosità o dell'applicazione accademica sul testo dantesco di un modello teorico già sperimentato su altri autori,⁴ consentendo di affiancare alla questione, talora irresolubile, del *chi* (i personaggi reali nascosti dietro i nomi) quella del *come* (il modo in cui la nominazione si realizza), forse non inutile per l'interpretazione.

2. La domanda, in altri termini, è questa: è possibile rintracciare una logica, o delle linee di tendenza, nel modo in cui le varie modalità nominative della *Commedia* sono distribuite? O tale pluralità costituisce invece una libera e casuale alternanza, quando non vi incidano piuttosto ragioni metriche o prosodiche? Per entrare nel vivo del discorso, si proverà anzitutto a verificare la consistenza, e l'eventuale *ratio* distributiva, delle due formule di nominazione

³ Mi permetto di rinviare al mio *L'infamia nominis nella Commedia dantesca*, «il Nome nel testo», XXIV (2022), pp. 181-193, p. 183.

⁴ Cfr. rispettivamente ENZO CAFFARELLI, *Autore e nome: percorsi di ricerca*, «Rivista Italiana di Onomastica», III (1997), pp. 47-58, p. 52, e PASQUALE MARZANO, *Quando il nome è «cosa seria»*. *L'onomastica nelle novelle di Luigi Pirandello*, Pisa, Edizioni ETS 2008, pp. 79-91, 93-109 e note 8 e 9.

più frequenti del poema: da una parte la coppia che oggi si definirebbe ‘nome + cognome’, dall’altra quella consistente nel solo prenome (o, pur meno spesso, di qualsiasi altra isolata nominazione). Una precisazione subito si impone: il ‘cognome’, ai tempi di Dante (e anzi ancora per molti secoli, sin quasi a sfiorare la nostra contemporaneità), rappresenta in realtà un’entità mutevole e assai precaria, ancora lontana da una stabilizzazione completa, tanto rispetto alla sua trasmissibilità ai discendenti, quanto alla funzionalità per uno stesso individuo, che poteva assumere vari ‘secondi nomi’ (come forse sarebbe più giusto definirli) a seconda di situazioni di vita e contesti. Una precarietà e fluidità che erano particolarmente radicate nella Toscana di Dante (come mostra il caso dello stesso ‘Alighieri’, ben lungi dal costituire un cognome in senso moderno, nonostante nel c. XV del *Par.* si tenti di accreditarlo come nome di famiglia), e che la nominazione del poema riflette perfettamente.⁵

Tornando all’analisi, se ne escluderanno preliminarmente quei casi, invero numerosissimi, di ‘nome unico’ dalla scelta pressoché obbligata, e dunque non significativi di una strategia nominativa, come quelli di personaggi mitologici o mitostorici (Aglauro, Caròn, Flegiàs, ecc.), o di entità spirituali (i nomi dei diavoli Malebranche), ma anche di personaggi storici appartenenti a culture onomastiche diverse (Ulisse, Absalone, Maometto, ecc.; con parziali eccezioni come Simon Mago, Giuda Scariotto o Rifeo Pagano / Troiano), compresi quelli romani, indicati generalmente solo con il *nomen* (Virgilio, Orazio o Stazio, o anche Tulio, cioè Cicerone; con eccezione di Cesare, citato tradizionalmente per *cognomen*). Altrettanto obbligata, a ben vedere, appare la scelta del nome unico, tutt’al più seguito da indicazioni dinastiche o territoriali, per monarchi e imperatori (Rodolfo, Ottacchero, il «secondo Federico» e «l’alto Arrigo», con eccezioni come Ugo Ciappetta).

Esaminando dunque il *corpus* di nominazioni su cui fosse possibile esercitare effettivamente un’opzione significativa (per lo più quelle di personaggi storici contemporanei, di ascendenza borghese o aristocratica), la formula binaria è attestata 16 volte (o 17, contando il caso di Geri del Bello),⁶ in *autonominatio*, contro 21 con solo prenome (o altro nome singolo, soprannome o ‘secondo nome’).⁷ In *eteronominatio* 38 (o 39 con Geri) casi di nominazione

⁵ Per tutto cfr. ROBERTO BIZZOCCHI, *I cognomi degli Italiani. Una storia lunga 1000 anni*, Bari-Roma, Laterza 2014 (pp. 201-202 per una sintesi della questione, p. 67 per il caso *Alighieri*).

⁶ In ordine di comparizione (e nella forma con cui sono citati nel poema): Iacopo Rusticucci, Brunetto Latini, Vanni Fucci, Pier da Medicina, Bertram del Bornio, Camiscion de’ Pazzi, Bonconte di Montefeltro, Currado Malaspina, Umberto Aldobrandesco, Guido del Duca, Marco Lombardo, Ugo Ciappetta, Guido Guinizzelli, Bonaventura da Bagnoregio, Thomas D’Aquino, Pietro Damiano e, appunto, Geri Del Bello, se si accoglie l’ipotesi (Pézard) che il passo «udi’ ‘l nominar Geri del Bello» (*Inf.* XXIX 26-27) possa essere inteso anche nel senso ‘e lo udi chiamare sé Geri Del Bello’.

⁷ Beatrice, Ciacco, Lucia, Catalano, Mosca, Capocchio, (mastro/maestro) Adamo, (conte)

estesa⁸ si oppongono a 46 nominazioni singole.⁹ Più o meno le stesse proporzioni si registrano quando l'allocuzione/descrizione sia affidata al *viator* (rispettivamente 3 casi con formula doppia contro 7 singoli, quasi tutti, in un caso o nell'altro, in allocuzione diretta),¹⁰ o all'*auctor* (4 contro 6).¹¹

Dal punto di vista puramente numerico sembrerebbero dunque prevalere, nel complesso, le nominazioni singole (80 contro 62 doppie): un riflesso, se ne potrebbe desumere, della realtà ancora incerta della cognominizzazione coeva; in ogni caso la formula più estesa sarebbe ben rappresentata, specie rispetto alla media dei documenti dell'epoca, come dimostra ad esempio il confronto con gli atti del notaio fiorentino ser Matteo di Biliotto (1294-1296), in cui senza cognome sono lasciati per lo più commercianti, artigiani, piccoli e medi proprietari.¹²

3. Si tratta tuttavia di un dato che andrà attentamente verificato, guardando ai precisi contesti in cui le formule compaiono e alla funzione che vi assumono. Si noterà da una parte che quasi mai la formula binaria ricorre al di fuori di una ben precisa condizione, quella che sopra si è definita 'presentativa/citazionale', costituita da descrizioni o anche allocuzioni finalizzate

Ugolino, (frate) Alberigo, Manfredi, Pia, Sordello, Sapia, Arnaut, Lia, Piccarda, Cunizza, Folco, Cacciaguida, Buondelmonte, Bernardo.

⁸ In allocuzione: Iacopo da Sant'Andrea; in presentazioni di altri dannati: Filippo Argenti, Opizzo d'Esti, Rinier da Corneto, Rinier Pazzo, Francesco d'Accorso, Guido Guerra, Tegghiaio Aldobrandi, Guglielmo Borsiere, frate Gomita da Gallura, Michele Zanche (di Logodoro), Albergo da Siena, Gianni Schicchi, Buoso Donati, Sassol Mascheroni, Gianni de' Soldanier, Branca Doria, Giuda Scariotto, Franco Bolognese, Guglielmo di Monferrato, Provenzan Salvani, Rinier de la casa da Calboli, Ramondo Beringhiere, Alberto di Cologna; da parte di Virgilio: Michele Scotto, Guido Bonatti (e Geri del Bello); nel catalogo di Guido del Duca: Arrigo Mainardi, Pier Traversaro, Guido di Carpigna, Bernardin di Fosco, Guido da Prata, Ugolin d'Azzo, Federigo Tignoso, Ugolin de' Fantolin; in quello di Marco Lombardo: Currado da Palazzo, Guido da Castel; di Cacciaguida: Bellincion Berti, Lapo Salterello.

⁹ In allocuzione: Lano, Bocca, Cianfa, Agnel, Anselmuccio, Gaddo; in chiave presentativa o citazionale: Farinata, Azzolino, Gualdrada, Vitalian, Ghisolabella, Pinamonte, Casalodi, Bonturo, Loderingo, Buoso, (fra) Dolcin, Guido, Angiolello, Stricca, Niccolò, Abbagliato, Carlin, Ruggieri, Giovanna (moglie di Bonconte), Beatrice, Margherita, Costanza, Giovanna (figlia di Nin Visconti), Gherardo, Alagia, Nella, Bonagiunta (poi detto da Lucca), Matelda, Pietro, Riccardo, Sigieri, Ostiense, Taddeo, Illuminato, Augustin, Anselmo, Donato, Rabano, Giovacchino, Cianghella.

¹⁰ Quasi tutti in allocuzione: con nominazione doppia Alessio Interminci, Venedico (o Venetico secondo la *varia lectio* accolta a testo nell'ed. Sanguineti), Caccianemico, in un certo senso Oderisi 'l'onor d'Agobbio', singola per Francesca, Brunetto, Casella, Belacqua, Forese e Piccarda (in casi 'vocativi'), in citazione descrittiva solo Farinata.

¹¹ Presentativi tutti i casi doppi: Ghin di Tacco, Federigo Novello, Pier de la Broccia, Ubaldin de la Pila (in discorso riportato di Forese); per i singoli Nin in allocuzione, Marzucco, Orso, Rubaconte, Bonifazio e Marchese in citazione.

¹² BIZZOCCHI, *I cognomi...*, cit., pp. 68-69.

alla presentazione di personaggi presenti nell'azione o anche solo citati; e senza distinzioni rispetto alla responsabilità della nominazione. Per fare solo qualche esempio, si vedano, in *autonominatio*: «Iacopo Rusticucci fui» (*Inf.* XVI 44); in *eteronominatio*: «A Filippo Argenti!» (*Inf.* VIII 61); in allocuzione del *viator*: «Venedico tu se' Caccianemico» (*Inf.* XVIII 49); in citazione dell'*auctor*: «Pier da la Broccia dico» (*Purg.* VI 19). La formula doppia compare in un solo caso al di fuori di tali condizioni, nell'allocuzione propriamente 'vocativa' «“O Iacopo”, dicea “da Santo Andrea”», pronunciata da un altro anonimo suicida in *Inf.* XIII 115.

Ancora più rilevante, e *contrario*, risulta il fatto che, quando tale funzione 'presentativa/citazionale' sia assunta da una nominazione singola, questa sia dovuta a motivazioni del tutto particolari. Talora di natura socionomastica, come per le donne, sempre designate senza cognome: Pia, Sapia, Piccarda, Cunizza, in *autonominatio*; Gualdrada, Ghisolabella, Giovanna, Alagia, Nella, Costanza, Cianghella, citate o presentate in *eteronominatio*; unica eccezione la 'donna di Brabante' citata nel catalogo di *Purg.* V 23, cioè 'Maria di B.', vedova del re di Francia Filippo III l'Ardito; a parte Beatrice, Lucia, Lia o anche Matelda, per le quali la presenza del solo prenome potrebbe essere coerente con l'adozione di moduli paragiografici. Ma in generale pare evidente che la nominazione del poema rifletta in ciò lo storico confinamento delle donne in una sfera privata (infatti fino ancora al XVIII sec. registrate nella documentazione notarile e amministrativa in genere senza alcun cognome, o con quello del marito).¹³

A una consuetudine storica e sociale sembra rispondere l'assenza di cognominazione anche per i religiosi (fra Dolcin, i frati Godenti bolognesi Catalano e Loderingo, frate Alberigo), o per artisti come Giotto e Cimabue. In altri casi, nasce il sospetto che si tratti di personaggi che un 'cognome' non lo possedevano affatto, come accadeva a quel tempo non di rado per chi non appartenesse all'aristocrazia. Come Capocchio, talora interpretato come soprannome (nel significato di 'balordo, scimunito', secondo alcuni commenti tardo ottoceschi), che potrebbe costituire in realtà il nome unico del personaggio da Benvenuto da Imola indicato «magister Capochius florentinus». Nel caso di 'mastro/maestro' Adamo è forse il titolo a rendere superflua ogni altra indicazione aggiuntiva (quale avrebbe potuto essere il sintagma toponimico di provenienza, *de Anglia*, con il quale il personaggio compare nella documentazione storica); su un altro piano, lo stesso potrebbe essere accaduto anche per 'conte' Ugolino (della Gherardesca), in cui la coppia titolo / prenome avrebbe consentito un riconoscimento 'antonomastico' (su

¹³ Ivi, p. 164.

questo si tornerà). Per fare solo un ultimo esempio, l'uso del *nom de bataille* Farinata, senza ulteriori specificazioni di casata, potrebbe esser funzionale a identificare subito come individualità irripetibile colui che 'all'anagrafe' era Manente degli Uberti.

In altri casi, spiegano l'assenza del secondo nome elementi di natura schiettamente diafasica. Il *tenor*, cioè il rapporto tra gli interlocutori e il ruolo sociale e comunicativo «che essi rivestono o assumono nella situazione»,¹⁴ sembra giustificare l'uso del mero prenome in tutte le allocuzioni vocative tra personaggi (con l'unica eccezione di Iacopo da Santo Andrea). Alla base del fenomeno vi sarebbe la loro simmetria di condizione, e insomma il fatto di 'stare nella stessa barca' (anche se questo, tra i dannati, si traduce in una relazione di natura conflittuale, di 'guerra di tutti contro tutti').¹⁵ ciò si riscontra nella bolgia dei ladri fiorentini nel richiamo «Omè, Agnel, come ti muti!» (*Inf.* XXV 67, da due altri ladri); nell'Antenora nel sarcastico «Che hai tu, Bocca?» (*Inf.* XXXII, 106) rivoltogli da [Buoso] di Duera; ancora, nella valletta dei principi dell'Antipurgatorio nell'esortazione di Nin Visconti «Su, Currado!» (*Purg.* VIII 65). Caso emblematico, quest'ultimo, poiché poco più in là il personaggio apostrofato con il solo prenome dall'anima di Nino si presenta invece al *viator* con nominazione estesa, avvertendo per giunta di non doversi confondere con l'omonimo antenato («Fui chiamato Currado Malaspina/ non son l'antico, ma di lui discesi», ivi 118-119). Rilevante in tal senso sarebbe anche il confronto tra due 'Buoso' citati nel poema, (forse) entrambi 'Donati': il primo (per il quale in realtà i commentatori antichi pensavano a un 'degli Abati') nominato 'in azione' da uno dei suoi compagni semplicemente come Buoso («I' vo' che Buoso corra», *Inf.* XXV 140), l'altro invece citato come Buoso Donati, nel resoconto su Gianni Schicchi, che lo aveva 'falsificato' sul letto di morte (*Inf.* XXX 42-45).

Una sfumatura diafasica di indicatore di intimità ed empatia assume la nominazione singola nelle allocuzioni vocative rivolte dal *viator* a personaggi da lui già conosciuti (e spesso amati). Lo notava già il Landino, chiosando la nominazione di Belacqua (*Purg.* IV 123: «Belacqua, a me non dole/ di te omai») con una notazione che sembra descrivere perfettamente il meccanismo: «chiamollo per proprio nome, il che dinota amore et benivolentia, quando parliamo a pari, o inferiore».¹⁶ Alla stessa funzione

¹⁴ Cfr. GAETANO BERRUTO, *Variazione diafasica*, in *Enciclopedia dell'italiano*, diretta da R. Simone, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. II, 2011, pp. 1537-1539, p. 1537.

¹⁵ Su questo, rinvio all'analisi di PIERANTONIO FRARE, *Forme del male. Parodia e antitesi nell'Inferno di Dante*, in *Peccato, penitenza e santità nella Commedia*, a c. di M. Ballarini, G. Frasso, F. Spera, con la collaborazione di S. Baragetti, Roma, Bulzoni 2016, pp. 81-98, pp. 94-96.

¹⁶ Si cita dalla versione elettronica del Darmouth Dante Project, <https://dante.dartmouth.edu/commentaries.php>.

assolvono i prenomi nelle agnizioni dantesche di Brunetto, Casella, Forese, a cui si potrà aggiungere anche, da parte dell'*auctor*, il «giudice Nin gentil», come viene apostrofato Ugolino Visconti in una digressione a margine della scena rappresentata. A confermare tale valore sopraggiungono del resto talora altri indicatori di familiarità, come il possessivo in «Casella *mio*», l'epiteto «*frate*» con cui Belacqua replica all'allocuzione del *viator*, per tacere dell'enfasi filiale con cui questi si rivolge al maestro Brunetto, il quale a sua volta lo chiama «figliuol *mio*». A rigore, entrerebbero in questo regesto anche i casi riferiti ad allocutarie quali Francesca o Piccarda, per le quali, tuttavia, varrebbe la norma generale che generalizza la nominazione con mero prenome per i referenti femminili. Per converso, si noterà che, dove l'intenzione del *viator* sia quella non di connotare affettivamente un incontro, ma semmai di denunciare il riconoscimento di personaggi abietti, compare la nominazione binaria: «Già di vedere costui non son digiuno [...] Venedico tu se' Caccianemico» (*Inf.* XVIII 40 e 49), «già t'ho veduto [...] / se' Alessio Interminei da Lucca» (ivi 122).

Più problematica parrebbe l'interpretazione di un manipolo di casi, in cui l'impiego di nomi singoli convive con una funzionalità spiccatamente presentativa o citazionale. La questione è complessa e non potrà essere esaurita in questa sede, ma si potrà per lo meno anticipare qualche considerazione. Si tratta di un *corpus* eterogeneo, che comprende, da una parte, citazioni 'antifrastriche' di prenomi (talora di non facile scioglimento identificativo) di personaggi evocati come ironiche eccezioni rispetto a una caratteristica di cui in realtà sono rappresentanti emblematici: così Bonturo (*Inf.* XXI 41), chiamato in causa dal diavolo della bolgia dei barattieri, che dichiara di voler tornare subito a Lucca, città in cui «ogn'uom v'è barattier, fuor che Bonturo» (mentre invece ne era l'esempio più noto); o Stricca (*Inf.* XXIX 126), analogamente citato come unica eccezione della 'vanità' dei senesi (quando evidentemente ne era invece il campione). Alla stessa categoria si annetteranno le menzioni compendiose di insigni rappresentanti di buon governo romagnolo del tempo che fu, inserite nella rassegna di Guido Del Duca, il buon Lizio e Fabbro (*Purg.* XIV 97 e 100). Pur in ambito completamente differente, analoghi appaiono i casi dei riferimenti a Ostiense e Taddeo, da una parte, e a da Casale e d'Acquasparta, dall'altra, nel discorso di Bonaventura da Bagnoregio di *Par.* XII: i primi due eletti a emblema delle ambizioni intellettuali da cui San Domenico seppe tenersi lontano, gli altri dei movimenti degli spirituali e conventuali considerati ugualmente deleteri per l'Ordine francescano. Tutti casi in cui è abbastanza agevole riconoscere un valore antonomastico di tipo 'vossianico', quello che si realizza quando nomi propri di personaggi celebri sostituiscono nomi comuni di vizi e virtù, di cui essi rappresentano *exempla* per eccellenza. Ma ciò che davvero

sembra accomunarli è una sorta di ‘restrizione di campo’, ovvero la mimesi della prospettiva di chi parla, e in altri termini del suo codice culturale o enciclopedia di natura ristretta, all’interno dei quali appunto i nomi ‘scorciati’ siano sufficienti a richiamare la memoria di quei personaggi e il loro valore antonomastico.

4. Si potrà dunque riformulare il bilancio precedente in questi termini: se la nominazione singola, con solo prenome o altro nome alternativo, è quantitativamente prevalente nel *corpus* complessivo del poema rispetto ai casi con nome e ‘cognome’, la sua presenza, a ben vedere, appare funzionale alla realizzazione di effetti diafasici particolari (simmetria di condizioni degli interlocutori, empatia tra *viator* e personaggi, caratterizzazione di nomi dal valore antonomastico o a ‘codice ristretto’), e più in generale mira a connotare la natura ‘vocativa’ dell’allocuzione; in particolare, la sua presenza in contesti presentativi e citazionali si rivela limitata a occasioni del tutto contingenti ed eccezionali. Si potrà dunque concludere che, ad onta delle apparenze, la formula *standard* di nominazione per presentare un personaggio è quella più estesa, con nome e cognome.

Una conferma *e contrario* di questa persuasione è data dal caso del «buon Gherardo» di *Purg.* XVI 123, nominato come tale da Marco Lombardo quale esempio di antica virtù lombarda, insieme a Currado da Palazzo e Guido da Castel, ma, a differenza di questi, senza specificarne il casato. Sin dai primi commenti il personaggio era agevolmente identificato in Gherardo III da Camino, celebre signore della Marca trevigiana, che Dante cita ed elogia in forma ‘estesa’ (Gherardo del Cammino) in *Convivio* IV, XIV, 12. La reticenza sul ‘secondo nome’ potrebbe essere funzionale a porre in rilievo l’individualità del personaggio e ad enfatizzarne l’encomio, grazie anche all’accostamento dell’aggettivo ‘buon’, ripetuto due volte nelle parole del presentatore (non inedito in analoghi cataloghi di figure virtuose).¹⁷ Ma ciò che spiazza, ed è sembrato inverosimile, *in primis* allo stesso Marco (che sospetta un tranello per verificare se avesse davvero conosciuto Gherardo), e poi a qualche commentatore (che sovrappone l’atteggiamento del Dante personaggio a quello del poeta), è il fatto che poco più in là il *viator* richieda

¹⁷ L’epiteto compare in altre presentazioni analoghe: «lo buon Marzucco» incluso nella turba dei morti di morte violenta di *Purg.* VI 18, citato dall’*auctor*; la «buona Gualdrada» di *Inf.* XVI 37; o gli imperatori «il buono Augusto» di *Inf.* I 71 e il «buon Barbarossa» di *Purg.* XVIII 119; ancora il «buon Lizio» di *Purg.* XIV 97, su cui cfr. *ultra*.

esplicitamente un'identificazione, come se non avesse riconosciuto il famoso personaggio: «Ma *qual* Gherardo è quel che tu per saggio di'...?». ¹⁸

È forse inutile ostinarsi a leggere l'episodio, e la strana domanda del *viator*, unicamente in una prospettiva referenziale. In quella che qui si adotta esso assume semmai il valore di chiosa metalinguistica, destinata a mettere a fuoco due aspetti fondamentali della nominazione della *Commedia*. Il primo, che la sua prassi *standard* consista appunto nel dare 'nome e cognome' a tutti i personaggi presentati o citati nel poema, tematizzando l'aspettativa dello stesso lettore. In chiave più sottile, si affaccia qui un'altra questione, alla quale si è accennato poc' anzi: per cogliere e sciogliere i riferimenti compendiosi è necessario condividere la stessa 'enciclopedia' di chi nomina, un bagaglio di conoscenze comuni in base alle quali inferire l'identità cui s'allude, e che in questo caso il poema simula come non possedute dal *viator*. Simile appare il senso dell'episodio di Provenzan Salvani, che Oderisi presenta solo con perifrasi allusive, ma che il *viator* sollecita a identificare più chiaramente: «ma *chi* è quei di cui tu parlavi ora?» (*Purg.* XI 121); e seguirà in questo caso il nome e cognome.

Resterebbe da chiedersi perché la *Commedia* registri così minuziosamente, e prioritariamente attraverso la formula binaria di cui si è detto, i personaggi nell'atto della loro presentazione o citazione. Risposte di più largo respiro potrebbero chiamare in causa la vocazione dantesca a nutrire di date, luoghi, persone, e appunto nomi, il bilancio della propria esperienza esistenziale, offerta nel poema; o l'empatia dell'«uomo di memoria», per dirla con Weinrich, ¹⁹ che mira a salvare, assieme al nome, il ricordo delle persone che un tempo furono gli abitanti dell'al di là. Ma sarà possibile scorgere anche una stringente analogia con raccomandazioni normative, in particolare notarili, che nel XIII sec. spingevano verso la registrazione sistematica dei dati onomastici relativi alle identità individuali. Esse fanno la loro comparsa già in una rubrica delle *Costituzioni melfitane* (1231), che imponeva di identificare i 'banniti' con «nomen et cognomen»; e in forma ancor più decisa, pochi anni prima delle descrizioni dantesche, negli *Statuti bolognesi* (1288), che affrontavano di petto il problema della dissimulazione identitaria, esprimendosi in questi termini:

¹⁸ È Daniele Mattalia (ed. a sua cura, Milano, Rizzoli 2009 [1960], p. 301) a chiedersi come mai Dante non riconosca «il buon Gherardo per *antonomasia*». Si tratterebbe di un espediente, secondo il critico, per citare la discussa figlia del personaggio, Gaia, che Marco indica (con specificazione 'filionimica') per disambiguare il personaggio, in un passo d'altronde assai discusso: «Per altro soprannome io nol conosco/ s'io nol toglieffi da sua figlia Gaia» (ivi 139-140).

¹⁹ HARALD WEINRICH, *Lete. Arte e critica dell'oblio*, Bologna, il Mulino 2010, p. 49.

Ordinamus quod nemo sibi debeat nomen mutare quo publice denominatur, coram domino potestate vel aliquo alio officiali comunis Bononie dolo vel fraude. Et si interrogatus fuerit dicere debeat suum nomen et cognomen quo publice denominatur.²⁰

Come per tanti altri «rituali giuridici che regolavano la vita quotidiana», di cui la *Commedia* è permeata,²¹ Dante potrebbe aver assimilato e applicato narrativamente una pratica che s'andava affermando (almeno nelle intenzioni teoriche) negli anni in cui egli scriveva. Come ha notato Justin Steinberg, il *viator* sembra assumere, nei confronti delle anime che incontra, l'atteggiamento del giudice di tipo 'inquisitorio', che in quei decenni si stava sostituendo a quello 'accusatorio' tradizionale. Mentre quest'ultimo si configurava come una sorta di mediatore di una negoziazione privata tra accusatore e accusato, quello inquisitorio procedeva d'ufficio, valorizzando durante l'inchiesta aspetti come la confessione del reo e l'ascolto segreto dei testimoni. A tale modello sembra ispirarsi la condotta del Dante *viator*, che vediamo intento a interrogare gli 'imputati' in cui s'imbatte nel suo viaggio ultramondano, per riferirne al lettore le dichiarazioni. Nel fare questo, egli si serve di tutti gli strumenti a disposizione di un giudice a quel tempo: forme di cortesia e *captatio benevolentiae*, accompagnate talora da offerte di ricompensa, o anche inganni, minacce e persino forme di violenza corporale.²² Cruciale si rivela, si può aggiungere ora, un'altra prescrizione incipiente nella cultura giuridica coeva, quale la declinazione delle generalità 'anagrafiche' degli imputati, e insomma la necessità che questi facessero nome e 'cognome', o almeno ciò che poteva fungere da 'secondo nome', pur variabile e intercambiabile.

Anche in questo caso un episodio sembra tematizzare e 'mettere in scena' la procedura, per evidenziarla ai nostri occhi. Quello che vede il pellegrino impegnato in una vera e propria zuffa, fisica oltre che verbale, con un dannato della Antenora che poi si rivelerà, per la delazione di un suo vicino, quale Bocca (degli Abati). Questi infatti, lamentando che il *viator* gli abbia calpestato il volto, nelle sue rimostranze fa riferimento alla fatale sconfitta di Montaperti (di cui infatti era stato il responsabile, a causa del suo tradimento). Da quel momento, tutte le procedure inquisitorie possibili vengono esperite dal poeta/giudice affinché il dannato pronunci il suo nome: dalle

²⁰ *Statuti di Bologna dell'anno 1288*, a c. di G. Fasoli e P. Stella, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana 1937-1939, I, p. 214: 'Ordiniamo che nessuno si cambi il nome (*nomen*) con cui è chiamato pubblicamente, usando l'inganno davanti al signor Podestà o a qualsiasi ufficiale del Comune di Bologna. Chi viene interrogato, deve dire il suo nome e cognome (*nomen et cognomen*) coi quali è chiamato pubblicamente' (trad. di BIZZOCCHI, *I cognomi...*, cit. p. 47).

²¹ Cfr. JUSTIN STEINBERG, *Dante e i confini del diritto*, Roma, Viella 2016 (la citazione è da p. 7).

²² Ivi, p. 91. Sul tema cfr. anche ANDREA ERRERA, *Dante, gli eretici e l'Inquisizione*, «Rivista di storia del diritto italiano», XCV (2022), 1, pp. 55-95.

blandizie alle minacce e alla violenza fisica, sino a culminare, dinanzi all'ostinato rifiuto, in un'intimazione che appare programmatica per il discorso che qui si conduce: «El converrà che tu ti nomi» (*Inf.* XXXIII 98).

Il progetto inquisitorio del poema, che prevede di registrare integralmente la denominazione delle anime, eternandone in tal modo la fama (o piuttosto l'infamia', come intuito da Bocca),²³ è sistematico, e si compie più agevolmente nelle altre numerose circostanze in cui le anime si autonominano o in cui a declinarne le generalità complete sono i loro compagni o le guide dantesche, e segnatamente Virgilio, nelle vesti di 'assistente giudiziario' del Dante inquisitore.

5. Potrà apparire forse paradossale, ma non sembra di poter rilevare nel poema uno sfruttamento intensivo di quelli che a rigore costituiscono i più tipici espedienti diafasici del nome, come diminutivi e ipocoristici (che il più delle volte costituiscono qui solo varianti della forma *standard*, senza altre connotazioni),²⁴ o l'uso dell'articolo con nomi propri, in particolare femminili (quasi mai utilizzato per marcare una notorietà pregressa del personaggio).²⁵ A loro volta, alcuni soprannomi del poema (Puccio Sciancato, Gianni Schicchi, ma forse lo stesso Marco Lombardo, ecc.) si rivelano quali 'nomi aggiuntivi' di personaggi che spesso la documentazione ci consegna del resto anche sotto altre indicazioni onomastiche, come per Asdente (citato nel *Convivio* quale «Asdente, lo calzolaio di Parma», e che Salimbene da Imola già identificava con 'maestro Benvenuto da Parma'), l'Abbagliato (Bartolomeo dei Folcacchieri, o Folgore di S. Gimignano, o per altri un mero aggettivo), o Belacqua (rivelato dagli studiosi moderni come soprannome di Duccio di Bonavia). Per converso, 'soprannomi' individuali si celano dietro molti di quelli che si sono rubricati come 'cognomi': per tutti valga il caso di Filippo Argenti (in realtà Cavicciuli), che sarebbe derivato dall'abitudine, riferita da Boccaccio, di porre ferri d'argento al suo cavallo. Anche per loro non sembra che il poema generalmente utilizzi le potenziali connotazioni 'parlanti', sebbene gli interpreti moderni siano talora tentati di individuarvene, come per quello appena

²³ Cfr. LEONARDO TERRUSI, *L'infamia nominis nella Commedia...*, cit. pp. 190-191.

²⁴ Cfr. GHINO GHINASSI, *Ipcoristici*, in *Enciclopedia dantesca*. Esempiare il caso di Anselmuccio, figlio (nella realtà nipote) del conte Ugolino, che verrebbe la tentazione di interpretare in senso patetico, ma che la documentazione coeva ci consegna come forma 'normale' del nome del personaggio.

²⁵ Ciò potrebbe rilevarsi in alcuni casi di nominazione del *viator* ('il Tegghiaio', 'il Mosca'), o tra i personaggi tra loro ('la Ghisolabella'); ma compare anche in *autonominaciones* ('il Camiscion de' Pazzi', 'la Pia').

citato, che potrebbe essere funzionale alla rappresentazione dell'arroganza del personaggio, o per Focaccia (forse Rinieri o Vanni de' Cancellieri), che, nello specifico contesto del IX cerchio, alluderebbe al tema del cucinare e del mangiare, grottesco corrispettivo della violenza fatta e subita dai dannati (si pensi al feroce pasto di Ugolino e Ruggieri, o al nome stesso di Bocca).²⁶

Si noterà semmai la *mise en relief* del 'cognome' (o secondo nome che dir si voglia), e più propriamente della casata, in alcuni esempi. Esso è esibito come una sorta di *pedigree* onomastico dall'Omberto superbo nel *Purgatorio*, nella stentorea autopresentazione «Guiglielmo Aldobrandesco fu mio padre» (*Purg.* XI 58). È la stessa reboante lunghezza della nominazione a configurarla come espressione di un'«arroganza di schiatta»,²⁷ ma rispetto alla quale si sancisce qui il definitivo distacco, grazie all'uso del tempo passato rispetto al presente che accompagna l'indicazione del proprio prenome: «Io *sono* Omberto» (ivi 67); simile il caso di «Io *fui* di Montefeltro, io *son* Bonconte» (*Purg.* V 88).²⁸ Valore ideologico rilevante assume il catalogo dei cognomi di famiglie fiorentine dimenticate o in rovina nell'invettiva di Cacciaguida in *Par.* XVI 88-133, da Ughi a Importuni, per un totale di 29 puri cognomi, che a Momigliano parve «cronaca irta di puri nomi», e che invece Hollander accosta al catalogo delle navi di *Iliade* II:²⁹ ma si noterà come proprio proprio l'enfasi posta sul cognome contribuisca a mettere in rilievo il motivo della rimpianta genealogia dei fiorentini d'*antan*.

Si concluderà con un cenno sul valore propriamente 'interazionale' che la nominazione del poema può assumere, quando cioè i nomi propri «costituiscono risorse discorsive che i parlanti immettono nella conversazione per compiere attività interazionalmente rilevanti». ³⁰ Un esempio è costituito dalle allocuzioni 'vocative' con solo prenome, già sopra interpretate come indicatori di condivisione di condizione tra anime, o di empatia e intimità familiare, quando la loro pronuncia spetti al *viator*. Sul piano specificamente interazionale i nomi propri connotano il più delle volte «le fasi di apertura

²⁶ JOHN AHERN, *Apocalyptic Onomastics: Focaccia* (*Inferno* XXXII, 63), «Romance Notes», XXIII (1982), 2, pp. 181-184.

²⁷ PORCELLI, *Misura e numero nell'onomastica di alcune novelle pirandelliane*, «il Nome nel testo», VI (2006), pp. 325-336, p. 325.

²⁸ Cfr. MASSIMO CASTOLDI, «Tu dei saper ch'i' fui conte Ugolino» (*Inf.*, XXXIII, 13). *Un'ipotesi sul tradimento del nome nell'Inferno dantesco*, in *Studi di onomastica e critica letteraria offerti a Davide De Camilli*, a c. di M.G. Arcamone, D. Bremer, B. Porcelli, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore 2010, pp. 121-126, p. 122.

²⁹ Cfr. i rispettivi commenti al *Paradiso* (Firenze, Sansoni 1950, p. 685; New York, Doubleday/Anchor 2008, *ad loc.*).

³⁰ ELWYS DE STEFANI, *Per un'onomastica interazionale. I nomi propri nella conversazione*, «Rivista Italiana di Onomastica», XV (2009), 1, pp. 9-40, p. 24.

dell'incontro sociale»,³¹ in collaborazione con la gestualità e la prossemica: nel poema dantesco tale fase si colloca con più o meno grande ritardo rispetto alla prima comparsa del referente/personaggio, che resta a lungo anonimo, ma proprio questo rafforza la percezione del valore che il nome detiene nello scioglimento della tensione agnitiva, alimentata dalla disseminazione di indizi biografici,³² come suggello della rivelazione dell'identità del personaggio agli occhi di Dante e dello stesso lettore. A mo' di esempio, si veda come gestualità e nominazione interagiscano nel racconto del riconoscimento di Brunetto da parte del *viator*, in cui si ripropone tra l'altro una significativa dialettica funzionale tra la nominazione singola e quella doppia, con Dante che marca affettivamente la rivelazione chiamando il maestro per prenome, mentre questi perfezionerà 'notarilmente' la propria presentazione impiegando la formula doppia *standard*.³³

Una simile prospettiva potrebbe talora gettare una luce diversa su alcuni casi, tra i quali forse anche quello del celeberrimo «Francesca, i tuoi martiri» posto all'inizio della battuta con cui il *viator* sancisce il proprio riconoscimento del personaggio (*Inf.* V 116). Senza che peraltro l'indicazione onomastica sia dirimente per un'identificazione incontrovertibile, rivelandosi tutt'al più quale cifrata allusione, che collabora con le (in realtà vaghe) indicazioni toponimiche dell'autopresentazione precedente («Siede la terra dove nata fui...»). Posto che, come si è visto, le donne sono sempre indicate dal solo prenome, si potrebbe interpretare la subitanea agnizione da parte di Dante, dedotta sulla base di un racconto abbastanza generico, come indice di una pregressa notorietà del personaggio (come se oggi qualcuno, ha opinato Teodolinda Barolini, pronunciasse il nome Lady D.).³⁴ Ma, alla luce di quanto si è detto, essa chiamerebbe in gioco anche le competenze enciclopediche del *viator* (in questo caso più ampie del lettore),³⁵ inducendo

³¹ Id., *I nomi propri nel parlato spontaneo. Aspetti interazionali*, «Bulletin suisse de linguistique appliquée», LXXX (2004), pp. 95-108, p. 95.

³² Su questo, rinvio 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, G. Peron, Padova, Esedra 2018, pp. 143-157; oltre che a LUIGI SURDICH, *La nominazione ritardata e l'assenza del nome: un esempio dantesco*, «il Nome nel testo», VII (2005), pp. 133-151.

³³ «fui conosciuto da un, che *mi prese/ per lo lembo* e gridò: "Qual meraviglia". / E io, quando 'l suo braccio a me distese, / [...] *cbinando la mano a la sua faccia*, / rispuosi: "Siete voi qui, ser Brunetto?". / E quelli: "O figliuol mio, non ti dispiaccia/ se Brunetto Latino un poco teco/ ritorna 'n dietro e lascia andar la traccia"».

³⁴ TEODOLINDA BAROLINI, *Dante and Francesca da Rimini: Realpolitik, Romance, Gender*, «Speculum», LXXV (2000), pp. 1-28, pp. 5-8. Al saggio si rinvia per la dimostrazione della natura tutt'altro che scontata dell'identificazione del personaggio con Francesca Polenta, 'da Rimini'.

³⁵ Sul senso delle amplificazioni informative, rispetto ai nudi dati di cronaca, introdotte (inventate) da Dante in molti episodi come mezzo per «*costruire* dei destini rappresentativi», si vedano le

ad anettere l'esempio al *corpus* di nominazioni a enciclopedia 'ristretta', cui si è accennato.

Valore interazionale potrebbero avere anche i numerosissimi casi in cui la nominazione dantesca è costruita sostituendo il 'cognome' del personaggio con sintagmi toponimici (in particolare nella frequente tipologia costituita dal sintagma 'quel da/di...').³⁶ Si tratta della fenomenologia ben nota dell'uso 'antroponimico' dei toponimi, scelti come elementi identificativi in sostituzione del nome proprio anagrafico, per adeguare l'identificazione all'enciclopedia presunta dei destinatari (*recipient design*).³⁷ Ciò che dunque, ancora una volta, implicherebbe l'eventuale appartenenza di tali nominazioni a un codice ristretto dei personaggi coinvolti nell'interazione discorsiva, all'interno del quale tali riferimenti risultano maggiormente funzionali all'identificazione.

Interessante infine è l'utilizzo della nominazione nella costruzione di 'segmenti di riso' (*laughables*), ovvero in *calembour* fondati sul nome, che congiurano ad assegnare all'interazione la caratteristica comunicativa ricercata, in questo caso una sarcastica, o autosarcastica, presa di distanza.³⁸ La prospettiva consentirebbe di rileggere in una luce nuova celebri giochi onomastici del poema (rubricati in genere sotto l'etichetta talora onnicomprensiva di *interpretatio nominis*): dall'autodefinizione «Savia non fui, avvegna che Sapìa/ fossi chiamata» (*Purg.* XIII 109-110), al «veramente fui figliuol de l'orsa» sostitutivo della nominazione di Niccolò III Orsini (*Inf.* XIX 70), sino a casi più articolati come la battuta con cui Buoso (da Duera) sviluppa sarcastiche articolazioni semantiche ('mascelle'/'latrare') del nome del suo compagno di duolo: «Che hai tu, Bocca?/ non ti basta sonar con le mascelle/ se tu non latri?» (*Inf.* XXXII 106-108).

Biodata: Leonardo Terrusi è professore associato di Linguistica italiana presso l'Università di Teramo. Tra le sue pubblicazioni, molte delle quali dedicate all'onomastica letteraria, 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

riflessioni di ALBERTO CASADEI, *Dante. Storia avventurosa della Divina commedia dalla selva oscura alla realtà aumentata*, Milano, il Saggiatore 2020, p. 90.

³⁶ «quel da Duera» (*Inf.* XXXII), «quel da Esti» (*Purg.* V), «quel da Pisa» (*Purg.* VI), «quel da Lucca» (*Purg.* XXIV), «quel da Signa» (*Par.* XVI); «quel di Beccheria» (*Inf.* XXXII), «quel di Lemosi» (*Purg.* XXVI), «quel di Spagna e quel di Boemme», «quel di Portogallo e di Norvegia», «quel di Rascia» (tutti in *Par.* XIX), «quel di Cleto» (*Par.* XXVI).

³⁷ DE STEFANI, *Per un'onomastica interazionale...*, cit., p. 19.

³⁸ Ivi, pp. 24-26.

CARLO TITOMANLIO

“ECCOLA QUI, CHIARA, PIÙ CHIARA CHE MAI”.
A PROPOSITO DELLE *SERVE* DI JEAN GENET

Abstract: The significance of names and nicknames in the literary works of Jean Genet (1910-1986) is widely acknowledged. As someone born to an unknown father and subsequently given up for adoption, the writer has consistently grappled with questions of identity. Considering both existential and stylistic aspects, this study delves into Genet's first dramatic play, *Les bonnes* (1947, translated as *The Maids*). *Les bonnes* is particularly relevant for onomastic analysis, as the names chosen by the author – repeated, mistaken, and misused – serve to drive the stage action while also describing the essence of the main characters through antiphrases. The play is conceived as a ceremonial performance, with the young maids Claire and Solange embodying a fluid sense of identity. The act of self-naming rarely aligns with a direct address, instead obscuring the key to interpreting the characters. It is within the fissures and disruptions of their wicked and ritualistic performance that the essence of the characters can be gleaned.

Keywords: Jean Genet, theatre, French drama, playwright, *Les bonnes*, *Le serve*, *The Maids*, rituality, Claire, Solange, genre, identity

Argomento di questo studio è la prima opera per il teatro scritta da Jean Genet, *Les bonnes*, iniziata probabilmente nel 1943, completata tra il 1945 e il 1946, messa in scena da Louis Jouvet nel 1947 e in quello stesso anno pubblicata per la prima volta. La vicenda editoriale del dramma è abbastanza complessa, si intreccia con la storia delle rappresentazioni e passa attraverso molteplici stesure e differenti edizioni a stampa.¹

¹ Si conosce l'esistenza di una stesura risalente al 1943, un manoscritto conservato da un privato. L'anno chiave tuttavia è il 1947, in cui esce la prima versione a stampa del dramma, su «L'Arbalète. Revue de littérature», XII (1947), e in cui Jouvet rimaneggia il testo in maniera consistente in vista del debutto avvenuto al Théâtre de l'Athénée di Parigi nel mese di aprile. Nel 1954 la casa editrice Jean-Jacques Pauvert pubblica due versioni del dramma, quella uscita nel 1947 e quella che assorbe gli interventi di Jouvet. Di queste due versioni, quella rappresentata abitualmente è la più breve, che corrisponde al copione definitivo usato dalla compagnia di Jouvet. La prima rappresentazione della versione più lunga si ha nel 1954 grazie all'attrice e regista franco-russa Tania Balachova. Nel 1963 esce per L'Arbalète una nuova edizione in cui compare una lunga indicazione registica introduttiva: *Comment jouer Les Bonnes*. Una versione ancora revisionata, con l'aggiunta di alcune note a margine, si trova nella raccolta delle opere di Genet pubblicata da Gallimard nel 1968.

Il nome – inteso come attributo familiare – è questione delicatissima nella biografia di Genet. Jean porta il cognome della madre, Camille Gabrielle Genet. La figura paterna rimase un vuoto biografico incolmabile; quella della madre, una giovane donna caduta in disgrazia e ridottasi a esercitare la prostituzione,² che sette mesi dopo il parto affidò Jean a una famiglia adottiva,³ fu all'origine di un trauma irrisolvibile.

L'assenza di radici genealogiche non può ritenersi un fattore trascurabile nel guardare ai primi turbolenti anni di vita di Genet; anni trascorsi tra esperienze criminali e periodi di reclusione, passando per l'arruolamento, il vagabondaggio, la frequentazione di un universo popolato da emarginati e proscritti, ladri e prostituti, sempre sul crinale tra astuzia e innocenza, ovvero tra necessità di 'arrangiarsi' e primitiva, animalesca libertà. Emarginazione e indeterminatezza sommarono i loro gravosi effetti trovando uno sfogo, o meglio una distillazione, nell'atto della scrittura romanzesca. Perfino il cognome, testimonianza della propria natura bastarda, fu messo in poesia da Jean, giocando con l'assonanza con la parola ginestra, *genêt*.⁴

All'interno di questa prima produzione letteraria, che circolò inizialmente in forma anonima e clandestina sotto forma di libretti autoprodotti, la fabbricazione onomastica ha una funzione cruciale. È gioco, è sfida, è atto demiurgico, ma soprattutto è un modo per instaurare un contatto profondo con l'Altro, e sta pienamente nel cuore del progetto poetico.⁵

² «Camille Genet exerçait l'éblouissante profession de lingère», LYDIE DATTAS, *La chaste vie de Jean Genet*, Paris, Gallimard 2006, p. 10.

³ «Fu così bello sentir pronunciare il mio nome di battesimo. Grazie alla tenerezza dei domestici e dei padroni, mi sembrò di ritrovare una famiglia», JEAN GENET, *Notre-Dame-des-Fleurs*, trad. it. D. Gibelli, Milano, Il Saggiatore 2004, pp. 154-155.

⁴ «Je fus élevé dans le Morvan par des paysans. Quand je rencontre dans la lande – et singulièrement au crépuscule, au retour de ma visite des ruines de Tiffauges où vécut Gilles de Rais – des fleurs de genêt, j'éprouve à leur égard une sympathie profonde. Je les considère gravement, avec tendresse. Mon trouble semble commandé par toute la nature. Je suis seul au monde, et je ne suis pas sûr de n'être pas le roi – peut-être la fée de ces fleurs. Elles me rendent au passage hommage, s'inclinent sans s'incliner mais me reconnaissent. Elles savent que je suis leur représentant vivant, mobile, agile, vainqueur du vent», ID., *Journal du voleur*, Paris, Gallimard 1949, pp. 48-49.

⁵ L'importanza dei nomi nel processo creativo di Genet – nomi propri, ma anche comuni, e appellativi in generale – è ben nota ed è affrontata da alcuni contributi storico-critici di area francese. Impossibile non richiamare le pagine di Jacques Derrida, e in particolare le considerazioni frammentate, enigmatiche, ancipiti e in buona parte dimenticate che formano il saggio del 1974 *Glas*, all'interno del quale leggiamo, per esempio: «Genet a souvent feint de définir l'opération 'magnifiante' de son écriture par l'acte de nomination [...]. Quand Genet donne des noms, il baptise et dénonce à la fois [...] il pénètre et paralyse d'un coup le donataire ainsi consacré. Magnifié, celui-ci devient un peu la chose de celui qui le nomme ou le surnomme [...]. Donner un nom, c'est toujours, comme tout acte de naissance, sublimer une singularité et l'indiquer», JACQUES DERRIDA, *Glas*, Paris, Galilée 1974, pp. 11-14. Tra gli studi più recenti possiamo citare ISABELLE CHOL, *Exclusion de la langue, jouissance des mots, dans l'œuvre romanesque de Jean Genet*, in *L'écrivain et sa langue*, a c.

I protagonisti di *Notre-Dame-des-Fleurs*, scritto durante la reclusione alla Santé e a Fresnes (poi stampato in 350 esemplari fuori commercio nel 1944), sono maschi ideali, fotografie appese alla parete della cella, che hanno bisogno di una voce e di un nome per prendere forma. Ricordi personali e fantasie erotiche si incontrano e subiscono un processo di teatralizzazione: sono esseri desiderati, immaginati e dunque battezzati per toglierli al vuoto e ancorarli alla dimensione testuale della scrittura, tenuti insieme dalla «coincidenza allucinatoria che, alternativamente, trasferisce i personaggi nel mondo del narratore e il narratore in quello dei personaggi, sfumando i confini tra cornice e quadro».⁶

D'où viennent les noms de guerre des tantes? Mais, d'abord, notons bien qu'aucun d'eux ne fut choisi par ceux qui les portent. Pour moi, il n'en est pas de même. Il ne m'est guère possible de préciser les raisons qui m'ont fait choisir tels ou tels noms: Divine, Première Communion, Mimosa, Notre-Dame-des-Fleurs, Prince-Monseigneur, ne sont pas venus au hasard. Il existe entre eux une parenté, une odeur d'encens et de cierge qui fond, et j'ai quelquefois l'impression de les avoir recueillis parmi les fleurs artificielles ou naturelles dans la chapelle de la Vierge Marie, au mois de mai, sous et autour de cette statue de plâtre goulou dont Alberto fut amoureux et derrière quoi, enfant, je cachais la fiole contenant mon foutre.⁷

È un brano estratto dalle ultime pagine del romanzo, ma già nei primi capitoli Genet aveva reso esplicita questa funzione dei soprannomi: indicativa, referenziale, e capace di suggerire la posizione del soggetto che riceve il soprannome rispetto al soggetto narrante, come partecipando all'utopia cratiliana in cui il legame tra il nome e l'oggetto nominato non è arbitrario bensì nitidamente giustificato:

Tandis que dans la rue, sous l'auréole noire des parapluies minuscules et plats qu'elles tiennent d'une main comme des bouquets, Mimosa I, Mimosa II, Mimosa demi-IV, Première Communion, Angela, Monseigneur, Castagnette, Régine, une foule enfin, une litanie encore longue d'êtres qui sont des noms éclatés, attendent, [...].⁸

di S. Coyault, Clermont-Ferrand, P. U. Blaise Pascal 2005, pp. 95-100; e PATRICE BOUGON, *Du biographique au poétique. Le motif de la mer et le nom propre chez Genet et Lautréamont*, in *Jean Genet du roman au théâtre*, a c. di M.-C. Hubert, M. Bertrand, Aix-en-Provence, P. U. de Provence 2011, pp. 173-182. Cito anche la voce 'Onomastique' all'interno del *Dictionnaire Jean Genet*, a c. di M.-C. Hubert, Paris, Honoré Champion 2014, pp. 472-475.

⁶ DARIO GIBELLI, Prefazione a *Notre-Dame-des-Fleurs*, cit., p. IV.

⁷ GENET, *Notre-Dame-des-Fleurs*, Paris, Gallimard 2012 [1944, 1951], p. 339.

⁸ Ivi, p. 11. «Lorsque Genet parle des noms propres, il se situe dans le cadre d'une théorie que l'on pourrait appeler "cratylienne": le mot imite ce qu'il désigne, en exprime l'essence», DIDIER ERIBON, *Une morale du minoritaire*, Paris, Fayard 2001, p. 78.

Descrivendo i suoi personaggi come *noms éclatés*, Genet ne azzera l'identità individuale, riducendoli a un corteo di maschere. In una scrittura in cui il vissuto e il sognato tendono a confondersi – come si confondono quadro e cornice, Io narrante e Io narrato, storia personale e allegoria – le figure del discorso narrativo diventano parti di un flusso di pensieri sonorizzato, mitologizzato.⁹

Dopo il definitivo sdoganamento come autore e intellettuale (per il quale ebbe un ruolo decisivo il celeberrimo saggio di Jean-Paul Sartre *Santo Genet commediante e martire*, uscito nel 1952),¹⁰ Genet è travolto da una crisi esistenziale e creativa, incapace di adattarsi nel *cliché* del letterato. Sono gli anni in cui abbandona la scrittura narrativa e si dedica a quella per il teatro.¹¹ Tra il 1956 e il 1961 compone i suoi testi più noti: *Le balcon*, *Les nègres*, *Les paravents*, drammi scandalosi ed eccessivi, per il linguaggio, per il numero di personaggi, per la complessità dell'azione.

A differenza della produzione narrativa, la drammaturgia di Genet non contiene espliciti rimandi autobiografici. L'io-Genet, soggetto, cioè *prima persona singolare*, e testimone dei primi romanzi, scompare nei testi drammatici.¹² Genet continua a eleggere come personaggi figure che appartengono a un universo fittizio di reprobi e di reclusi: criminali, prostituti, ruffiani, omosessuali, 'negri' e appunto 'serve'. Mostri e simboli a un tempo: mostri, nella misura in cui le aberrazioni della società occidentale ne fanno un prodotto da esibire e un materiale di scarto;¹³ simboli, in

⁹ Resta sottinteso che solo Genet possa conoscere i nomi veri, in ogni caso meno belli e significativi dei soprannomi usciti dalla sua penna. Cfr. FLORENCE MERCIER-LECA, *La (re)sémantisation comme création poétique: l'exemple des noms propres et de l'argot dans Notre-Dame-des-Fleurs et Miracle de la rose*, in *Toutes les images du langage. Jean Genet*, a c. di F. Ekotto, A. Renaud, A. Vannouvong, Pasano-Paris, Schena-Alain Baudry & Cie éditeur 2008, pp. 103-121 (qui p. 107).

¹⁰ JEAN-PAUL SARTRE, *Saint Genet, comédien et martyr*, in GENET, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard 1952, vol. 1, p. 681.

¹¹ «L'opera drammatica di Genet è il prodotto di un'accanita lotta con il teatro. Il consenso di Genet al teatro è immediato, converge proprio nella sua direzione, insiste sull'artificiosità. La scena diventa un luogo rituale, dove il gioco sociale viene esaltato nelle sue più fragili apparenze: tutto vi è nobilitato e trasfigurato, fino ai personaggi più mediocri o derisori, fissati nei loro ruoli; regna senza compromessi l'"estetica della scena". Ma questo gioco non produce una propria verità; spinto al limite, fino all'assurdo, si autodistrugge e ci rivela il suo nulla», BERNARD DORT, *Genet o la lotta con il teatro*, in *L'immoralità leggendaria. Il teatro di Jean Genet*, a c. di S. Colomba, A. Dichy, Milano, Ubulibri 1990, p. 17.

¹² Allo stesso tempo recede anche l'ostentazione omoerotica, mentre va maturando una più chiara visione politica e sociale. In proposito si può leggere ERIC MARTY, "Le Balcon": *la question de la transaction théâtrale*, in *Jean Genet. Rituels de l'exhibition*, a c. di B. Alazet, M. Dambre, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon 2009, pp. 105-115.

¹³ È uno dei punti principali evidenziati da ORESTE F. PUCCIANI nell'articolo *Tragedy, Genet and "The Maids"*, «The Tulane Drama Review», VII (1963), 3, pp. 42-59.

quanto artifici letterari attraverso i quali addensare memorie personali, fantasticherie, pulsioni eversive.

A differenza di altri autori coevi, la Storia e la letteratura drammatica del passato non entrano a far parte del processo di nominazione.¹⁴ Dobbiamo invece considerare frutto di pura invenzione appellativi di fantasia come Yeux-Verts e Boule-de-neige di *Haute surveillance*; così come i nomi rari, esotici o difficili da pronunciare assegnati alle numerose comparse richieste da *Paravents* (Kadidja, Said, Mustapha, Nedjma, Habiba, Srir, solo per citarne alcuni).

Rispetto ai nomi usati nella scrittura narrativa e autobiografica, abbiamo qui a che fare con un maggiore distacco (o una minore adesione, se si vuole). Ciò che più conta, tuttavia, è che nella maggior parte dei casi si tratta di nomi privi di cognome, cioè liberi dai vincoli patronimici. Privata dei legami genealogici, quindi di una storia, coi suoi obblighi familiari e le sue catene, la persona può ridefinire la propria individualità attraverso un soprannome, un'identità immaginaria, un *nom de scène*, un titolo onorifico o la sola professione (come avviene spudoratamente in *Le balcon*, la più spinosa delle *pièces* di Genet, in cui tra i clienti di un bordello incontriamo Il Vescovo, Il Generale, Il Capo della Polizia, Il Giudice, riuniti in una ironica *Nomenklatura*).

Questo aspetto della ridefinizione dell'identità si lega alla genesi di *Les bonnes*, su cui è inevitabile tornare. Come accaduto in maniera frequentissima nella drammaturgia occidentale, è un fatto di cronaca a ispirare la scrittura. Si tratta di un episodio tra i più efferati che si possano ricordare in tempi recenti. A Le Mans, nel 1933, due sorelle di nome Christine e Léa Papin, rispettivamente di 28 e 21 anni, impiegate come domestiche presso la ricca famiglia Lancelin, sono artefici di un doppio omicidio. Una sera, in seguito a un rimprovero per un banale incidente domestico, massacrano madre e figlia in preda a un raptus. Lo fanno con spietatezza e atroce violenza, si accaniscono sui loro corpi, colpendoli a morte e infine strappando gli occhi alle vittime agonizzanti.

¹⁴ Penso ad esempio ad Arthur Adamov e Jean Anouilh. Quest'ultimo, in particolare, accomunato a Genet anche dal difficile esordio con Jouvet, fa dei nomi propri il perno di un gioco a metà tra l'autobiografismo e la metateatralità. Numerosi sono infatti i nomi di persona prelevati *tel quel* (oppure con minime variazioni di genere e grafia) dal *corpus* drammaturgico di Racine, Marivaux, Molière, vale a dire i più illustri predecessori della scrittura teatrale di Anouilh, gli autori cui attribuiva un posto d'onore nella sua libreria e a cui ritornò con assiduità in cerca di un ritmo, di una consonanza. Si pensi alla Monime di *L'Hermine* o alla Bérénice di *Mandarine*, nomi di donna raciniani; a Lucile e Araminthe (in *La Répétition* e *Cécile*), presi da Marivaux; e ancora a Flipote (*La Culotte*), che a colpo sicuro rimanda a *Tartuffe*. Sull'onomastica di Anouilh si può leggere JACQUELINE BLANCART-CASSOU, *Recherche sur l'invention des noms propres dans le théâtre de Jean Anouilh*, «Études littéraires», XLI (2010), 1, pp. 41-74.

La risonanza dell'episodio fu notevolissima; l'atteggiamento assunto durante le fasi del processo dalle due ragazze, che si chiusero in un mutismo impenetrabile rilasciando solo alcune deposizioni tanto simili da sembrare concordate e recitate, contribuì a renderle oggetto di curiosità, scalpore, sdegno.¹⁵ Al pari di artisti e uomini di lettere, lo psichiatra e filosofo Jacques Lacan si interessò al delitto, riconducendolo ai suoi primi studi: laureatosi nel 1932 con una tesi pionieristica sugli effetti della psicosi paranoica, Lacan evidenziò attraverso il caso delle sorelle Papin alcuni aspetti delle degenerazioni psicopatologiche.¹⁶

L'operazione compiuta da Genet non si risolve in una trasposizione, ovvero in una drammatizzazione dell'evento reale. Al contrario, la concretezza del fatto di cronaca non è che un pretesto per avviare un atto creativo che mette radici sulla pagina e si fonda essenzialmente sul potere affabulatorio della lingua.¹⁷

Anche nella scrittura drammatica Genet resta un esteta della parola, saziando le sue pagine di giochi, *calembours*, figure retoriche. Apparenza è un vocabolo appropriato per comprendere la poetica del Genet drammaturgo, che vede nel *farsi* del teatro l'accesso a uno spazio-tempo irreali, avendo come chiave un'«architettura verbale (cioè grammaticale e cerimoniale) tale da indicare quasi con pudore che da tale spazio vuoto sorge un'apparenza che mostra ulteriormente il vuoto».¹⁸

Maschere, illusioni, travestimenti continui: nel teatro di Genet non c'è nulla di contingente. Il tentativo dei personaggi di affermarsi attraverso la costruzione di simulacri di una vita 'negata' e l'uso del corpo come una mera entità da travestire sono due caratteristiche già pienamente evidenti in *Les bonnes*.

In estrema sintesi, la trama è la seguente: in un luogo non precisato, le due sorelle Claire e Solange lavorano come domestiche per una facoltosa

¹⁵ L'interesse del milieu culturale francese fu alimentato dalla coincidenza con un altro fatto di cronaca nera, forse ancora più famoso, quello di Violette Nozières, una giovane ragazza accusata di aver avvelenato il padre e la madre, nell'agosto del 1933.

¹⁶ JACQUES LACAN, *Le crime des sœurs Papin. Motifs du crime paranoïaque*, in «Le Minotaure», dicembre 1933 (in italiano: LACAN, *Motivi del delitto paranoico: il delitto delle sorelle Papin*, in ID., *Della psicosi paranoica nei suoi rapporti con la personalità – seguito da Primi scritti sulla paranoia*, Torino, Einaudi 1980, pp. 357-366).

¹⁷ «J'espérais obtenir ainsi l'abolition des personnages – qui ne tiennent d'habitude que par convention psychologique – au profit de signes aussi éloignés que possible de ce qu'ils doivent d'abord signifier, mais s'y rattachant tout de même, afin d'unir par ce lien l'auteur au spectateur. Bref, obtenir que ces personnages ne fussent plus sur la scène que la métaphore de ce qu'ils devaient représenter», GENET, *Lettre de l'auteur*, in ID., *Les bonnes*, Paris, Sceaux 1954, p. 13.

¹⁸ ID., *Quella strana parola...*, in ID., *Il funambolo*, a c. di G. Pinotti, Milano, Adelphi 1997, p. 18. Il vocabolo torna nel titolo del saggio di PAOLA APPETITO, *Realtà e apparenza nel teatro di Jean Genet*, Roma, Aracne 2010; e nel contributo di GIUSEPPE DI GIACOMO, *Il paradosso dell'apparenza nel teatro di Jean Genet*, «Comprendre. Revista catalana de filosofia», XIV (2012), 2, pp. 41-57.

Signora (chiamata solo Madame). Ogni volta che quest'ultima esce di casa, esse mettono in scena una recita in cui, a turno, una interpreta la padrona mentre l'altra la sorella. Il modo con cui indossano gli abiti di Madame, ripetendone gesti ed espressioni, rende esplicito un sentimento irresoluto di attrazione e repulsione.

Numerose sono state le interpretazioni dell'azione scenica. Alcuni hanno visto questa recita come una fantasia infantile portata all'eccesso, altri una cerimonia rituale con tratti perversi, altri ancora una fiaba nera.¹⁹ Rimanendo alla sola successione degli avvenimenti, dobbiamo senz'altro considerarla un gioco pericoloso, che si conclude tragicamente. Scopriamo che le due hanno fatto incarcerare l'amante della Signora attraverso delle lettere anonime. Dopo aver appreso la notizia della scarcerazione per mancanza di prove, si rendono conto che verranno accusate e incastrate; decidono quindi di avvelenare la padrona. Il tentativo fallisce e nell'ambiguo finale è Claire a bere il taglio avvelenato, dandosi la morte che non è riuscita a dare alla padrona, mentre Solange si prepara a scontare il suo destino di assassina.

Da un punto di vista strettamente formale, *Les bonnes* si presenta come una tragedia pressoché perfetta, nella misura in cui rispetta i criteri della tradizione francese modellati sui principi aristotelici: unità di luogo, di tempo e di azione e suddivisione in cinque momenti (pur non designate come atti a se stanti, è possibile riconoscere cinque frazioni individuate da piccoli eventi acustici: il suono della sveglia, lo squillo del telefono, l'arrivo e la partenza della Signora).

Il titolo richiede una precisazione terminologica: il sostantivo *bonne* in francese si usava, con una valenza dispregiativa, per una donna impiegata nei servizi domestici, eventualmente per un'istitutrice o una tata. In origine aveva un connotato vezzeggiativo, non è altro che il femminile dell'aggettivo *bon*, 'buono'. Questa doppiezza del vocabolo francese, che consente a Genet di costruire in qualche caso frasi dal significato equivoco, si perde del tutto in traduzione.²⁰ Il titolo italiano è sempre stato *Le serve*.²¹

¹⁹ Cfr. RENÉE RIESE HUBERT, *The maids as children*, «Romance Notes», X (1969), pp. 204-209.

²⁰ Si potrebbe conservare in minima parte traducendo *Le domestiche*, visto che 'domestico' in italiano può leggersi sia come aggettivo sia come sostantivo. La versione inglese traduce il titolo con *The Maids*, vocabolo che si collega etimologicamente a *maiden*, portando con sé l'attributo di verginità.

²¹ Citerò dalla traduzione di Giorgio Caproni del 1971, ancora molto accreditata e senz'altro godibile, per quanto non priva di qualche forzatura e aggiustamento inopinato. I principali testi teatrali di Genet sono raccolti in *Tutto il teatro*, Milano, Mondadori 1989, edizione dalla quale ricaverò le citazioni in italiano. Negli ultimi decenni la riscoperta di Genet sulle scene italiane ha generato la necessità di un aggiornamento linguistico, da cui sono scaturite almeno altre due traduzioni, una di Franco Quadri (realizzata per la compagnia milanese Teatro Out Off nel 2003, e riutilizzata in seguito da altre formazioni) e una di Gioia Costa (del 2016, per una versione diretta da Giovanni Anfuso). Si tratta di stesure pensate per la scena, ancora inedite.

L'ambiguità del titolo originale è raddoppiata dalle scelte onomastiche compiute da Genet. Le serve si chiamano Claire e Solange, due nomi che contengono un riferimento all'idea di luce: la famiglia del nome Claire è quella di Clara e Chiara (quest'ultimo è il nome scelto nella traduzione italiana); Solange viene dal latino *solemnia* ossia solenne, eletta, e contiene in sé un rimando al sole, agli angeli. È evidente il carattere antifrastico di un nome che contraddice la disposizione d'animo di chi lo porta: le parole che ascoltiamo dalle due giovani svelano il rancore covato nel tempo e il progetto criminale che vanno costruendo. Un progetto recitato *in verbis*, anticipato dall'immaginazione, cioè previsto e poi rivisto in conseguenza degli eventi. Non smettono per un istante di sognarsi diverse da ciò che sono, proiettandosi l'una nell'altra, ed entrambe nella Signora.

Si può aggiungere che il nome di Solange ha un altro ascendente, facilmente recuperabile tornando tra le pagine di *Notre-Dame-des-Fleurs*. Solange è infatti il nome di un'amica d'infanzia del protagonista, Culafroy, alter ego di Genet. Nel piccolo paese dove trascorre l'infanzia, Solange è l'unico esemplare femminile: «tutta l'essenza della femminilità era racchiusa in una ragazzina che Culafroy aveva conosciuto al paese». ²² Mentre Culafroy è evidentemente una proiezione del Genet fanciullo, il personaggio di Solange potrebbe essere collegato a Solange Comte, una ragazzina che Genet frequentò durante gli anni passati nel piccolo paese di Alligny-en-Morvan. ²³

I nomi di battesimo delle due sorelle danno origine a momenti di interferenza tra le battute e i nomi stessi, tali da generare confusione sia sulla pagina che sulla scena. Il ritmo che la *pièce* impone alle attrici è assai variabile, concepito cioè per accentuare la sensazione di scollamento dalla realtà. ²⁴ Secondo l'intendimento di Genet il dramma doveva essere recitato in maniera 'furtiva'. L'aggettivo *furtif*, usato dall'autore nella lunga introduzione anteposta all'opera, si può collegare alla terminologia musicale pensando al tempo *rubato*, quell'indicazione di espressione che lascia libero l'esecutore di interpretare liberamente certi passaggi in termini di ritmo.

Insistendo nel voler condurre la recita, Chiara afferma: «So quello che dico. Io sono Chiara. E pronta». ²⁵ Qualcosa di analogo accade al nome di Solange. Ho in mente lo scambio di battute che come in una sticomitia fa

²² GENET, *Notre-Dame-des-Fleurs*, cit., p. 144.

²³ Cfr. EDMUND WHITE, *Jean Genet. A Biography*, New York, Knopf 1993, pp. 36 sgg.

²⁴ Sulla concezione anticonvenzionale e antipsicologica della recitazione richiesta da Genet, si veda ODETTE ASLAN, *L'Acteur au XX^e siècle. Evolution de la technique, problème d'éthique*, Paris, Seghers 1974. Della stessa autrice ricordo anche il contributo *L'interprétation des Bonnes*, in *Les Voies de la création théâtrale*, a c. di D. Bablet, J. Jacquot, Paris, CNRS 1975, vol. 4, pp. 173-200.

²⁵ Id., *Le serve*, cit., p. 63.

rimare Solange con l'espressione «mon ange»,²⁶ un passaggio ovviamente indebolito nella traduzione italiana:

CHIARA (*lamentosamente*). Solange?

SOLANGE. Angelo?

CHIARA. Solange, ascolta.²⁷

Non meno importante è la scelta di Genet di non dare alla padrona un nome di battesimo né un cognome, identificandola solo come Madame. La Signora è un generico esemplare della classe padrona – così si è detto e scritto, insistendo su una lettura classista del dramma²⁸ –, di conseguenza per Claire e Solange essa non ha un nome proprio, perché non è altro che una funzione sociale, e un ruolo da interpretare.

D'altra parte, sul rovescio o dall'altro lato dello specchio, anche essere una domestica si riduce a una mera categoria relazionale.²⁹ Le due sorelle, durante la recita, si disumanizzano: «È grazie a me, soltanto a me, che la serva esiste»,³⁰ dice Claire interpretando la Signora in sua assenza, e anche quando questa entra in scena assistiamo a molteplici immagini di un conflitto che insiste drammaturgicamente sullo scambio di nomi e identità.

A un certo momento la Signora, riferendosi a una raffinata veste di velluto rosso, dice: «Ve la regalo. Te ne fo dono, Chiara»,³¹ lasciando che Solange commenti con malcelata ironia: «La Signora è troppo buona», che in francese suona con un ambivalente «Madame est trop bonne».³²

In un altro momento Solange, volendo rispondere devotamente alla Signora, fa un inchino alla sorella Chiara, una sorta di automatismo in cui è evidente il residuo delle recite in cui le due si scambiano la parte della padrona. A Chiara invece esce detto: «La Signora ha avuto cura di Chiara o Solange, dato che la Signora ci confondeva sempre».³³

Per le due serve la padrona non ha un vero nome; per la padrona le due serve sono una sola entità, indivisibile. C'è una battuta rivelatrice in questo

²⁶ Id., *Les bonnes*, Paris, Gallimard 1978, p. 61. Da questa edizione traggio le successive citazioni in francese.

²⁷ Id., *Le serve*, cit., p. 65.

²⁸ Lettura che finisce con l'arenarsi quando si comprende l'enorme distanza di Genet da forme di impegno e di partecipazione alla vita sociale e politica. Si legga al riguardo OLIVIER NEVEUX, *Le théâtre de Jean Genet*, Paris, Éditions Ides et Calendes 2016, p. 98.

²⁹ Su questo aspetto insiste l'interessante contributo di JEAN-CHRISTOPHE CORRADO, «*Je ne serai donc jamais qui je suis?*», in «Op. cit. Revue des littératures et des arts», Agrégation 2021, XXI (2020).

³⁰ «Par moi, par moi seule la bonne existe», GENET, *Les bonnes*, cit., p. 133.

³¹ Id., *Le serve*, cit., p. 71.

³² Id., *Les bonnes*, cit., p. 78.

³³ Id., *Le serve*, cit., p. 75.

senso, curiosamente omessa dall'edizione italiana. Si tratta di un errore grammaticale commesso dalla Signora nel rivolgersi alle due sorelle, errore che Genet si preoccupa di preservare specificando in didascalia che si tratta di un lapsus voluto:

MADAME. Et vous ne disiez rien! Une voiture. Solange, vite, vite, une voiture. Mais dépêchez-toi. (*Le lapsus est supposé.*) Cours, voyons. (*Elle pousse Solange hors de la chambre*) Mes fourrures! Mais plus vite! Vous êtes folles. Ou c'est moi qui le deviens.³⁴

L'imperativo *dépêchez-toi*, che si potrebbe restituire con un improbabile 'sbrigateti', aggiungendo cioè una particella pronominale scorretta, sta a dimostrare l'intercambiabilità delle sorelle agli occhi di Madame: indistinguibili, sovrapponibili.

Tre sono i personaggi principali, quelli che intervengono fisicamente sulla scena e che, possiamo dire, esistono l'uno in funzione degli altri. Altri personaggi non appaiono ma vengono nominati e dunque partecipano in maniera indiretta all'azione drammatica. Tra questi è cruciale la figura del Signore, l'amante della padrona, mai nominato diversamente, come a voler rimarcare il rispetto delle convenienze e delle distanze di classe.

In Genet, e particolarmente in *Les bonnes*, sfera sociale, sessuale e grammaticale sono saldate in maniera peculiare. La *genericità* cui accennavo prima non deve intendersi solo come sinonimo di indeterminatezza, ma anche in riferimento a una specificità sessuale, di genere appunto. Nella prospettiva tipicamente genettiana in cui il personaggio è più un segno che un individuo e il linguaggio è tutt'altro che casto, nominare il Signore e la Signora sottintende il rapporto amoroso maschio-femmina, qualcosa che le due serve possono solo immaginare, recitare appunto.

La sessualizzazione del linguaggio si manifesta attraverso numerose scelte sintattiche e lessicali: basti pensare al nome del locale dove il Signore, in libertà provvisoria, ha dato appuntamento alla Signora, il Bilboquet. All'epoca della stesura il Bilboquet era un club dove si suonava musica jazz nel quartiere di St-Germain-des-Prés; è evidente tuttavia che la scelta di questo locale porta con sé un doppio senso, un'allusione sessuale: *bilboquet* infatti è anche il nome del gioco di destrezza che consiste nel lanciare una pallina di legno forata legata a un cordino per incastrarla sulla punta di un bastoncino. In altre parole, non solo Claire e Solange idealizzano la padrona per il suo stato sociale ed economico, ma anche per la sua condizione sessuale.

³⁴ ID., *Les bonnes*, cit., p. 82. Nell'edizione Pauvert (1954) l'errore è stato tagliato, per essere poi ripristinato nel 1963 e nelle edizioni successive, cosa che invece non è accaduta nella versione italiana (cfr. ID., *Le serve*, cit., p. 73).

D'altra parte, potrebbe essere fuorviante riferirsi a Claire e Solange come a un binomio senza distinzioni. Il personaggio teatrale è solitamente fissato a un'identità singola, riconoscibile, definita da un modo distintivo di muoversi e di esprimersi, da un insieme di segni particolari che modella il fraseggio e la gestualità. Qui invece il carattere individuale subisce una forma di alienazione; pertanto si può leggere unicamente attraverso le crepe della recita, le rotture, gli accomodamenti che si rendono necessari.

Le crepe si aprono quando la binarietà del rapporto tra le due sorelle è messa in crisi da un terzo personaggio. La padrona di casa, ovviamente, ma non solo. Durante la recita Chiara e Solange fanno riferimento a un lattaio di nome Mario, con cui si intuisce che una delle due abbia una relazione di qualche tipo, anche solo immaginaria. Il nome di questo personaggio, soltanto evocato nel dramma (forse presente in una prima stesura), non è innocuo e non è un *unicum*, giacché si ritrova nel romanzo *Querelle de Brest* (uscito nel 1947, lo stesso anno della 'prima' di *Les bonnes*), assegnato da Genet al poliziotto corrotto che frequenta il bordello in cui è ambientata gran parte dell'azione. Nome inusuale nell'onomastica francese, è invece paradigmatico nella peculiare onomastica di Genet, che sfrutta in molte occasioni ascendenze latine, ispaniche o mediorientali, portatrici di un esotismo seducente.

SOLANGE. [...] Confessate, il lattaio! La sua giovinezza, la sua freschezza vi turbano, vero? Confessate, il lattaio. E Solange, già, vi sta sui...

CHIARA (*sbigottita*). Chiara, Chiara!

SOLANGE. Eh?

CHIARA (*in un soffio*). Chiara, Solange, Chiara.

SOLANGE. Ah già, Chiara. Chiara vi sta sui... Eccola qui, Chiara, più chiara che mai. Luminosa.³⁵

Si tratta dello scambio di battute che ho scelto come titolo di questo intervento, ed è un momento indicativo. È accaduto che Solange abbia sostituito inavvertitamente il proprio nome a quello di Chiara, subito corretta dalla sorella, che interviene come fosse un suggeritore (non già fuori scena ma ancora dentro la parte). Più di una volta Chiara e Solange si tradiscono, ma in questo caso si ha la sensazione che avvenga per una sorta di rivendicazione.

Fino a quel momento il nome proprio era servito essenzialmente allo svolgimento della finzione. Ma qui Solange, per la prima volta – e non sarà l'unica – sembra volersi realizzare come soggetto, conseguire una forma

³⁵ Id., *Le serve*, cit., p. 52.

di individualizzazione.³⁶ Sembra affiorare cioè un sentimento di gelosia reciproca tra le due sorelle, come se una delle due, nella recita o nella realtà, si avvicinasse troppo a godere di una propria maturità sessuale.

Un altro episodio può avvalorare questa idea. Le due sorelle non solo recitano nel tempo presente ma, ancora in maniera teatrale, rievocano recite passate, come due attrici che si complimentano o si rinfacciano errori vicendevolmente. In uno di questi momenti Chiara rammenta con invidia lo slancio eccessivo con cui la sorella aveva interpretato la parte la sera prima:

CHIARA. [...] Ieri sera, quando facevi la Signora nell'abito bianco, gongolavi, gongolavi, già ti pareva d'esserci, lì mentre salivi di nascosto sulla nave dei deportati, sulla ...

SOLANGE. Sulla Lamartinière.

CHIARA. Accompagnavi il Signore, il tuo amante... Fuggivi la Francia, partivi per l'Isola del Diavolo, o la Guyana, con lui: un bel sogno!³⁷

Dall'edizione italiana scompare una didascalia assai significativa, che prescriveva il modo di pronunciare il nome Lamartinière, in maniera *professorale*, ovvero scandendo ciascuna sillaba.³⁸ Nella *pièce* ci sono diversi riferimenti a luoghi e oggetti reali, come il già citato Bilboquet o il rinomato atelier di moda Lanvin, nominato dalla Signora. Nel caso della Lamartinière parliamo di una nave a vapore, un gigantesco battello costruito in Inghilterra ma in seguito venduto alle compagnie di navigazione francesi e infine alla Marina militare. Dal 1920 la nave fu impiegata per il trasporto dei prigionieri nelle colonie penali d'oltremare, i cosiddetti *bagnes* dove i condannati erano costretti ai lavori forzati. Non è trascurabile il fatto che proprio al momento dell'imbarco i detenuti perdessero il proprio nome e venissero identificati solo con un numero.

La nave in realtà si chiamava Martinière, ma l'agglutinazione tra nome e articolo avvicina il nome del battello al cognome di Claire e Solange che si scoprirà solo nelle battute conclusive: Lemercier. Alla fine, quando il dramma precipita verso la sua tragica soluzione, dopo che la Signora è uscita senza aver bevuto la tisana avvelenata, Solange decide che le strade della recita e della realtà debbano convergere, o per meglio dire decide che la realtà debba confermare la finzione. A questo punto le regole del gioco/ce-

³⁶ Il tentativo delle due sorelle di divenire altro da sé, destinato a fallire, consente di leggere la *pièce* «comme la quête d'une altérité fantasmée», AGNÈS VANNOUVONG, *Le rêve de l'identité et de l'altérité dans le théâtre de Jean Genet. Lecture des Bonnes et de Haute Surveillance*, «Dalhousie French Studies», LXXIV-V (2006), pp. 267-284, p. 267.

³⁷ GENET, *Le serve*, cit., p. 58.

³⁸ «SOLANGE, *professorale*. Le Lamartinière. (*Elle en a détaché chaque syllabe*)», ID., *Les bonnes*, cit., p. 43.

rimonia perdono potere ed è Solange in una lunghissima tirata ad affermare con forza la propria logica e il proprio nome, inducendo la sorella a recitare, per l'ultima volta, la parte della Signora:

SOLANGE. [...] Il carnefice mi culla con dolci lusinghe. M'acclamano. Sono pallida e m'appresto a morire. [...] Inutile, Signora, obbedisco alla polizia. Questa soltanto mi capisce. Fa anch'essa parte del mondo dei reprobì. [...] Eccoci ora la Signorina Solange Lemercier. Una tal Lemercier. La Lemercier. La famosa criminale.

CHIARA (*afflitta, voce della Signora*). Chiudete la finestra e tirate le tende. Bene.³⁹

Impossibile non notare, qui come in tutto il dramma, che Solange non si esprime come una domestica, anzi possiede un linguaggio alto, poetico, incantatorio. Mentre immagina la propria esecuzione come un'apoteosi che finalmente le darà accesso alla *vera* umanità, la serve *indossa* anche il linguaggio della sua padrona.

L'attributo della personalità, che fino a quel momento sembrava dissolto in un caos di rifrazioni, torna a delinearsi, confermato dalla certificazione anagrafica. Ed è una ulteriore riprova del fatto che il nome non presta servizio solo per una funzione vocativa, cioè per l'atto di chiamarsi. Vi si cela invece la chiave interpretativa dei personaggi: la loro incerta, mobilissima, tragica identità, e più in generale lo statuto della persona teatrale concepita da Genet: per l'individuo che smarrisce il proprio nome nella stanza degli specchi che è la vita, l'unica via d'uscita è l'autodistruzione.

Biodata: Carlo Titomanlio (Livorno, 1982) è ricercatore senior presso l'Università di Pisa (Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere) nel settore scientifico Discipline dello Spettacolo. In ambito accademico si occupa prevalentemente di storia della scenografia e dell'architettura teatrale. La sua produzione saggistica verte in particolare sulle intersezioni contemporanee tra teatro e arti figurative, e comprende i volumi *Dalla parola all'azione. Forme della didascalia drammaturgica (1900-1930)* (Pisa, Edizioni ETS 2013) e *Sul palco. Storia della scenografia e dell'architettura teatrale* (Firenze, La casa Usher 2019). Ha curato l'edizione italiana del volume di Marvin Carlson, *Luoghi per lo spettacolo. Semiotica dell'architettura teatrale* (Firenze, La casa Usher 2021). Si è occupato di onomastica in occasione del XX Convegno di Onomastica & Letteratura, con un contributo dal titolo *I discendenti di Nearco. L'ipponomastica tra arte e letteratura*, raccolto in «Il Nome nel testo», XVIII (2016).

carlo.titomanlio@unipi.it

³⁹ Id., *Le serve*, cit., p. 84.

V

E.T.A. Hoffmann (1776-1822)

ROSA KOHLHEIM – VOLKER KOHLHEIM

NOMI VERACI – NOMI MENZOGNERI.
NOMI DI DONNE ITALIANE IN ALCUNI RACCONTI
DI E.T.A. HOFFMANN*

Abstract: E.T.A. Hoffmann (1776-1822) was proficient in the Italian language and frequently incorporated Italian characters into his works. In this paper, we will examine the names of Italian women in four stories that predominantly take place in Germany. While Hoffmann primarily employs Cratylic (speaking) names that appear to shed light on the characters' traits due to their transparent meanings, these names are not always genuine. Quite often, their meanings are deceptive, rendering them false (lying) names.

Keywords: E.T.A. Hoffmann, Italian heroines, true names, lying names

1. Introduzione

Quando Ernst Theodor Amadeus Hoffmann il 25 giugno del 1822, a soli 46 anni di età, dovette deporre la penna aveva già scritto numerosi racconti nei quali svolgevano un ruolo determinante sia l'Italia che gli Italiani.¹ Tuttavia, nel corso della propria movimentata esistenza, Hoffmann non era mai riuscito a visitare la terra dei suoi desideri, l'Italia appunto, che per lui rappresentava «la patria dell'arte».² Nel corso di questo articolo vorremmo prendere in esame, fra i nomi di alcuni suoi personaggi femminili italiani, quelli che non compaiono nei racconti ambientati totalmente in Italia, quali ad es. *Il Signor Formica* o *La Principessa Brambilla*.³ Ci proponiamo piuttosto

* Traduzione dal tedesco di Donatella Bremer.

¹ In una lettera che Hoffmann scrive nel 1805 da Varsavia al suo amico Theodor Hippel racconta che «nel frattempo ha imparato abbastanza bene l'italiano»; cfr. WULF SEGBRECHT, *Hoffmanns imaginäre Bibliothek italienischer Literatur*, in *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien*, a c. di S.M. Moraldo, Heidelberg, C. Winter 2002, pp. 9-23, p. 11.

² E.T.A. HOFFMANN, *Der Artushof*, 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, 5ª ed., München, Winkler 1995, pp. 145-169, p. 163. – La traduzione di tutte le citazioni (tratte dalle opere di Hoffmann e dalla letteratura secondaria) è di D. Bremer.

³ Un'interpretazione dei nomi dei personaggi del *Signor Formica* si trova in VOLKER KOHLHEIM, *Der Name in der Literatur*, in collaborazione con ROSA KOHLHEIM («Beiträge zur neueren Literaturgeschichte» 393), Heidelberg, Winter 2019, pp. 231-237.

di porre al centro della nostra ricerca donne italiane che sono presenti in storie che si svolgono in Germania o che comunque in quel paese trovano il loro punto di avvio. Ci accorgeremo così che Hoffmann per esse usa nomi più o meno parlanti, senza tuttavia mai cadere negli stereotipi, a differenza di quanto invece viene sostenuto da vari critici.⁴ I significati di tali nomi parlanti corrispondono in molti casi effettivamente al carattere delle figure che denominano, sono cioè ‘nomi veraci’, mentre in altri casi non lo sono affatto. Per questi ultimi si può parlare quindi di ‘nomi menzogneri’.

2. *La cadenza*

Nella prima parte di questo contributo si esaminano i nomi di due personaggi femminili italiani, Lauretta e Teresina, presenti nel racconto *La cadenza* contenuto nella raccolta *I confratelli di Serapione*.⁵ In esso – per riassumere il tutto in poche parole – si descrive un «periodo di tirocinio erotico-musicale». ⁶ Il narratore, il compositore Theodor,⁷ abitava presso lo zio in una piccola cittadina di provincia la cui vita musicale non era molto fiorente. La visita inaspettata di due graziose musiciste, Lauretta e Teresina, colpisce il giovane «come un colpo di bacchetta magica». ⁸ Le sorelle riescono a convincere lo zio a organizzare in quella piccola località un concerto tutto per loro. E subito Theodor, che si è rapidamente innamorato della splendida ma volubile Lauretta, si impegna ad assumere la direzione dell’orchestra. Impara l’italiano, compone per quest’ultima delle canzoni e canta insieme a lei teneri *Duettini* italiani. Quando infine le artiste devono lasciare la piccola cittadina, tornano nel luogo in cui abitualmente risiedono insieme a Theodor. Col tempo egli inizia a interessarsi maggiormente a Teresina e a comporre per lei «vari canti di carattere serio». ⁹ Ma quando Lauretta, nel corso di un concerto, vuole prolungare e variare le note finali di un’aria, la cadenza, facendo sfoggio di virtuosismi, Theodor si accorge «che la vanità è per lei più importante dell’arte» e taglia «quei suoi toni con un brusco

⁴ Cfr. ad es. FRANZ LOQUAI, *Die Bösewichte aus dem Süden. Imagologische Überlegungen zu Hoffmanns Italienbild in Ignaz Denner und anderen Erzählungen*, in *Das Land der Sehnsucht...*, cit., pp. 35-53, *passim*.

⁵ HOFFMANN, *Die Fermate*, in Id., *Die Serapions-Brüder...*, cit., pp. 57-76.

⁶ PATRIZIO COLLINI, *Die Fermate: Zeit der Musik, Zeit der Liebe*, in *Das Land der Sehnsucht...*, cit., pp. 159-165, p. 163.

⁷ Sebbene Hoffmann abbia dato all’Io parlante il suo secondo nome, Theodor, questa figura non viene affatto concepita come una sorta di doppio autobiografico, anche se le considerazioni fatte dal compositore sulla musica coincidono sotto molti punti di vista con quelle dello scrittore.

⁸ HOFFMANN, *Die Fermate*, cit., p. 61.

⁹ Ivi, p. 67.

accordo». ¹⁰ A causa dei gravi insulti ricevuti in seguito a questo episodio Theodor vuole separarsi dalle sorelle, ma Teresina lo convince a restare con loro. Conviene con lui che le note acute e il canto ricco di svolazzi di Lauretta non sono vera arte: «Non sono gli abbellimenti inutili, ma un tono fermo e sostenuto a esprimere ciò che è in grado di parlare all'anima e suscitare sentimenti». ¹¹ Dopo che ha cantato al cospetto di Theodor, «con la sua voce sonora e piena», uno dei *Lieder* che lui ha composto, ¹² quest'ultimo finisce per innamorarsi perdutamente di lei. Il giovane compositore e le sorelle fanno poi una tournée nella Germania meridionale. In un piccolo centro si imbattono in un tenore italiano e le due donne rimangono affascinate dal loro connazionale. Per caso Theodor ha modo di ascoltare senza essere visto una conversazione che si svolge fra loro e il cantante e viene a conoscenza di ciò che esse realmente pensano di lui. Lauretta racconta al tenore con tono sprezzante di come Theodor abbia troncato un suo splendido trillo durante un concerto. Il tenore definisce allora Theodor «*asino tedesco*» ¹³ e le sorelle non avanzano in merito obiezione alcuna. Inoltre l'atteggiamento assunto da Teresina nei confronti del giovane compositore è poco lusinghiero e rivela il suo atteggiamento egoistico: «Del talento ne ha, ma si deve ancora liberare dalla rigidità e dalla goffaggine che sono proprie dei Tedeschi». ¹⁴ Oltre a ciò Teresina ha in animo di separarsi da Theodor non appena questi abbia ritoccato alcune composizioni degne di nota dopo averle adattate alla sua voce di contralto. In seguito a questa scoperta Theodor fa la valigia, scrive per le signore un biglietto dal tono amareggiato e sale sulla diligenza. Quattordici anni più tardi il compositore incontra nuovamente le cantanti in Italia. Ambedue si rallegrano moltissimo per quell'incontro inaspettato e si offrono di lavorare nuovamente insieme a lui. Le sorelle non hanno fatto progressi e la loro carriera è rimasta al punto in cui si trovava allora. Theodor invece è divenuto più maturo e ha trovato «la propria strada come artista». ¹⁵ Al posto dell'ammirazione che nutriva nei loro confronti è subentrato in lui, ora, il disincanto.

Hoffmann ha scelto per i due personaggi femminili italiani, Lauretta e Teresina, nomi del tutto appropriati. Le terminazioni in *-etta* e *-ina*, oltre a contribuire all'eufonia di entrambe le denominazioni, assolvono due funzioni importanti. Da un lato lo scrittore, attraverso l'uso di forme ipocoristiche, ha

¹⁰ HARTMUT STEINECKE, *E.T.A. Hoffmann*, Stuttgart, Reclam («Universal-Bibliothek 17605, Literaturstudium») 1997, p. 121.

¹¹ HOFFMANN, *Die Fermate*, cit., p. 68.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ivi*, p. 69. In italiano nell'originale.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ STEINECKE, *E.T.A. Hoffmann*, cit., p. 121.

identificato e caratterizzato come indubitabilmente italiane coloro che le portano. Dall'altro le terminazioni in *-etta* e in *-ina* sono particolarmente adatte a relativizzare le diverse connotazioni culturali legate ai nomi Laura e Teresa.

Che il nome Laura appartenga ai «tesori fondamentali di una tradizione colta»¹⁶ è incontestabile. Per lo stesso Hoffmann e per il suo pubblico, così come per gli odierni lettori che siano in possesso di un'istruzione, l'associazione con la donna adorata da Petrarca è inevitabile. Nel caso di Hoffmann tuttavia potrebbe essere entrata in gioco un'ulteriore associazione. Nell'anno 1782 Friedrich Schiller aveva pubblicato la *Anthologie auf das Jahr 1782* ('Antologia dell'anno 1782'). La sua parte più significativa era rappresentata dalle *Oden an Laura* ('Odi a Laura'). Sotto questo nome il giovane Schiller aveva celebrato la trentenne Luise Vischer, che altri non era che la sua padrona di casa a Stoccarda. Ora, se in Petrarca Laura resta «impareggiabile per le sue virtù e la sua purezza»,¹⁷ lo stesso non può dirsi per la Laura di Schiller, cui lo scrittore dedica con passione versi «sensuali e al tempo stesso elevati».¹⁸ La Lauretta di Hoffmann, che impersona gli ideali musicali del Barocco, inizialmente è in grado di far innamorare, attraverso la sua grazia e i suoi virtuosismi tecnici, il giovane compositore, ma l'amore di Theodor è di breve durata. Ben presto egli viene a conoscenza delle debolezze caratteriali di lei, ma soprattutto della sua tendenza al malumore e della sua vanità. Infine, mediante il significato etimologico del nome Lauretta ('alloro'; 'corona d'alloro' quale simbolo della vittoria) viene chiaramente sottolineato il fatto che la cantante è continuamente alla ricerca di successo e di riconoscimenti.

Nel caso di Teresina scatta invece, allora come ai giorni nostri, l'associazione con santa Teresa di Ávila (1515-1582), il cui nome, a partire dalla sua canonizzazione avvenuta nel 1622, è diventato un po' ovunque una delle denominazioni più amate. Nei suoi scritti la grande mistica spagnola arriva a raggiungere una profonda conoscenza della propria interiorità e viene definita per questo «l'esploratrice, la 'geografa' dell'anima», colei che è stata capace di penetrare nelle sue «regioni più sconosciute».¹⁹ Anche la Teresina di Hoffmann è in grado di riconoscere la vera essenza della musica, «intesa

¹⁶ ALDA ROSSEBASTIANO, *Il nome letterario nel XX secolo*, «il Nome nel testo», II-III (2000-2001), pp. 193-209, p. 199.

¹⁷ ANNEMARIE VAN RINSUM, WOLFGANG VAN RINSUM, *Lexikon literarischer Gestalten. Fremdsprachige Literatur*, Stuttgart, Kröner 1990, p. 141.

¹⁸ FRIEDRICH BURSCHELL, *Friedrich Schiller in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* («rowohlts monographien» 14), Hamburg, Rowohlt 1958, p. 26.

¹⁹ ALBERTO GRANESE, *L'onomastica mistica di Matilde Serao*, «il Nome nel testo», V (2003), pp. 133-146, p. 142.

come arte dell'anima, a cui arriva grazie alla propria sensibilità e agli impulsi che le arrivano principalmente da Carl Philipp Emanuel Bach».²⁰

3. *Il consigliere Krespel*

Ma quel che può avvenire quando un amante dell'arte tedesco riesce a conquistare una cantante italiana e a renderla sua moglie viene mostrato nel breve racconto *Il consigliere Krespel*, anch'esso contenuto nella raccolta *I confratelli di Serapione*.²¹ Il consigliere è da un lato «famoso come abile e dotto giurista», dall'altro come «una persona del tutto straordinaria». ²² Suona ad es. il violino e costruisce addirittura, con le proprie mani, fantastici strumenti; inoltre cerca, a qualunque prezzo, di comperare in Italia i violini più belli fabbricati dai vecchi maestri. Quando riesce a procurarsi uno di quei capolavori, «lo usa per suonare una volta soltanto, per poi smontarlo ed esaminarne attentamente la struttura interna». ²³ Nel corso di uno dei suoi viaggi in Italia si innamora di una cantante che non solo possiede «la bellezza di un angelo», ma che addirittura porta il nome di Angela. ²⁴ In brevissimo tempo il consigliere Krespel e la cantante diventano marito e moglie. Angela tuttavia «rifiuta di separarsi dal nome che portava quando era divenuta una famosa cantante, e non vuole neppure affiancare ad esso il cacofonico nome *Krespel*». ²⁵ In tal modo il matrimonio resta segreto, il che consente ad Angela, «che assomma in sé tutta la testardaggine e la frivolezza [...] proprie di una cantante famosa», ²⁶ di martoriare Krespel in mille modi. Ogni volta che lui cerca di imporre il proprio volere, «lei gli scaglia contro un intero esercito di abati, maestri, accademici che» lo rimproverano «dicendo che è il più insopportabile e scortese dei corteggiatori». ²⁷ Non sanno infatti che Krespel è il legittimo marito di Angela. Al termine dell'ennesima scenata il consigliere, che era andato a rifugiarsi nella casa di campagna di Angela, aveva cercato di calmarsi suonando il violino. Ma la moglie, diventata all'improvviso estremamente gentile, lo aveva in fretta seguito:

²⁰ Cfr. HOFFMANN, *Die Fermate*, cit., p. 1039 (nota).

²¹ HOFFMANN, [Rat Krespel], in ID., *Die Serapions-Brüder...*, cit., pp. 31-51. (Nella raccolta *I confratelli di Serapione* il consigliere Krespel non porta titolo alcuno, ma viene denominato all'interno della cornice del racconto come Theodor).

²² Ivi, p. 31.

²³ Ivi, p. 35.

²⁴ Ivi, p. 44.

²⁵ Ivi, p. 45.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

Abbracciò il consigliere lanciandogli [...] sguardi teneri [...]. Ma il consigliere [...] continuò a suonare [...], e avvenne che con il braccio e il gomito scontrasse la signora in modo un po' brusco. Lei gli si rivoltò contro e, urlandogli *bestia tedesca*,²⁸ gli strappò di mano il violino, che ridusse [...] in mille pezzi. Il consigliere, rimasto dapprima impietrito [...] davanti a lei, poi però, come risvegliatosi da un sogno, afferrò la signora [...], la buttò dalla finestra [...] e fuggì [...] – per tornare in Germania.²⁹

Ci sono antroponomi che sono a tal punto parlanti da destare dubbi con la loro pienezza di significato. A questo tipo appartiene Angela. Quando menziona per la prima volta il suo nome, Hoffmann sottolinea la «bellezza angelica» del personaggio. Tale *figura etymologica* l'aveva già potuta ritrovare nell'Ariosto, che nell'*Orlando furioso* (I, 12) parla dell'«angelico sembiante» della sua eroina Angelica. Ma, come ben presto risulta evidente, il carattere di Angela non trova affatto corrispondenza nella bellezza di quel personaggio. La Angela di Hoffmann contraddice addirittura la fiducia nell'espressività del nome che porta, così come questa era intesa da Goethe, che ancora poteva affermare: «Quando dico il mio nome, esprimo tutto me stesso».³⁰ Un'Angela compare anche nelle opere di Goethe, e precisamente negli *Anni di apprendistato di Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Wanderjahre*). Proprio come ci si aspetta, il carattere e la condotta di quella figura femminile corrispondono perfettamente al significato etimologico del suo nome.³¹ A differenza di tale concezione classica, secondo la quale il *nomen* è *omen* («il nome è presagio»), l'equivalenza non vale per la Angela di Hoffmann, rispetto alla quale nome e carattere stanno in aperta contraddizione – anche se si deve riconoscere che nell'Ariosto la stessa Angelica viene descritta come «emblema della bellezza e della sensualità dirompente»,³² ma anche come «personaggio sottilmente calcolatore, freddo e razionale».³³ In ogni caso la Angela hoffmanniana costituisce una presenza significativa all'interno della serie di quelle Angele, Angeliche o Angioline, il nome delle quali si rivela

²⁸ In italiano nell'originale.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ GOETHE in una lettera del 23 gennaio del 1770 diretta al suo amore giovanile Käthchen Schönkopf, citata da ROLF SELBMANN, *Nomen est Omen. Literaturgeschichte im Zeichen des Namens*, Würzburg, Königshausen & Neumann 2013, p. 92.

³¹ Cfr. MARTINA SCHWANKE, *Name und Namengebung bei Goethe. Computergestützte Studien zu epischen Werken*, Heidelberg, Winter 1992, pp. 443-444.

³² CAROLINA PERNIGO, *Angelica, la forma del desiderio nella letteratura contemporanea*, «Between», III (2013), 5, <http://www.Between-journal.it/>, p. 1.

³³ *Ivi*, p. 4. Sull'*Angelica* di Ariosto cfr. anche RICHARD BRÜTTING, *Namen und ihre Geheimnisse in Erzählwerken der Moderne*, Hamburg, baar 2013, p. 142.

menzognero, dal momento che cela in sé un carattere più o meno marcatamente diabolico.³⁴

4. *La storia del riflesso perduto*

Un ulteriore sviluppo del tipo della diabolica *femme fatale* italiana è costituito dal personaggio di Giulietta nel racconto *La storia del riflesso perduto* contenuto nel volume *Racconti fantastici e notturni*³⁵ – racconto che è divenuto famoso grazie all’opera di Offenbach *Les contes d’Hoffmann*, nella quale compare come seducente cortigiana, seppure inserita in un contesto leggermente diverso.³⁶ In Hoffmann così come in Offenbach Giulietta rappresenta l’esatta controparte femminile dei furfanti maschili provenienti dal sud, i cui archetipi lo scrittore trovò già descritti nei *gothic novels* inglesi di Horace Walpole (*The Castle of Otranto*, 1764) e di Ann Radcliffe (*The Mysteries of Udolpho*, 1794, *The Italian*, 1797).³⁷ Come avviene per loro, anche dagli occhi di Giulietta escono lampi scintillanti, cui si associano una voce suadente e una bellezza angelica.³⁸ Grazie a questi suoi attributi, la donna riesce a mandare in rovina un tranquillo padre di famiglia tedesco. Quel che tuttavia ci interessa in questa sede è capire per quale motivo Hoffmann abbia dato alla diabolica seduttrice proprio la variante italiana di quella denominazione a lui solitamente così cara: Giulia. Julia Marc era infatti il nome dell’allieva di canto di Hoffmann, della quale

³⁴ PERNIGO, *Angelica*, cit., *passim*, cita dalla letteratura più recente *Angelica o la notte di Maggio* di Alberto Savinio (1927), il romanzo *Angélique* di Anne e Serge Golon (1956-1960), *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1958), *Small World* di David Lodge (1984), *Angelica’s Grotto* di Russell Hoban (1999), *Revolver* di Isabella Santacroce (2004), *Il sorriso di Angelica* di Andrea Camilleri (2010), *Affari d’amore* di Patrizia Violi (2012). A questo elenco si dovrebbe senza dubbio aggiungere l’Angiolina di *Senilità* di Italo Svevo (1898). Cfr. circa l’Angelica del *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa anche BRÜTTING, *Namen...*, cit., pp. 142-144.

³⁵ HOFFMANN, *Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde*, in ID., *Fantasie- und Nachtstücke*. Sulla base della prima edizione con riferimenti alle edizioni di C. G. von Maassen e G. Ellinger. Con una postfazione di G. Neumann e note di E. Matala de Mazza, 6ª ed., Düsseldorf e Zurigo, Artemis 1996, pp. 268-283.

³⁶ Cfr. MARIA MURONI, *E.T.A. Hoffmann e Jacques Offenbach: un confronto onomastico*, «il Nome nel testo», XVI (2014), pp. 65-78, pp. 73-77.

³⁷ Cfr. LOQUAI, *Die Bösewichte...*, cit., pp. 35-53, p. 41-44. DONATELLA BREMER, *L’onomastica del doppio*, in M. G. Arcamone, D. Bremer, B. Porcelli (a c. di), *Studi di onomastica e critica letteraria offerti a Davide de Camilli*, Pisa/Roma, Fabrizio Serra Editore 2010, pp. 79-97 mette in luce un ulteriore aspetto della questione: «Il fatto poi che i ‘cattivi’ siano, soprattutto negli autori di lingua tedesca di questo periodo, quasi tutti italiani, può essere forse spiegato tramite la popolarità che assunsero allora alcune figure, storiche o leggendarie, particolarmente diaboliche: Cagliostro, Borgia, Casanova, lo stesso Salieri» (p. 89).

³⁸ LOQUAI, *Die Bösewichte...*, cit., p. 47.

si era perduto innamorado durante il suo soggiorno a Bamberg,³⁹ tanto da far comparire per ben quattro volte nelle proprie opere il nome *Julia* a designare persone connotate tutte positivamente.⁴⁰ Giulietta invece viene rappresentata qui come l'epitome delle arti di seduzione diaboliche. Il motivo della scelta dell'antroponimo ha chiaramente origini di carattere biografico e psicologico. Quando Hoffmann aveva usato, senza alterarlo, il nome dell'amata Julia, l'aveva fatto solo per riferirsi a figure angeliche e pure. Ma in seguito Julia Marc lo aveva deluso amaramente fidanzandosi col commerciante Graepel, un tipo rozzo e volgare.⁴¹ Secondo quanto ha evidenziato uno dei pionieri della psicanalisi, Karl Abraham, ogni sentimento amoroso è direttamente minacciato da pulsioni opposte e «qualsiasi [...] delusione causata dall'oggetto d'amore fa sì che prima o poi abbia origine una formidabile ondata di odio». ⁴² Hoffmann non voleva forse prendere atto del mutamento dell'amore per Julia in odio. Chiamando la seduttrice diabolica non Julia, bensì Giulietta, era riuscito a esprimere in maniera alquanto velata il cambiamento avvenuto all'interno dei suoi sentimenti.

5. *La corte di Artù*

Un'ulteriore sfaccettatura dei nomi dei personaggi femminili italiani la ritroviamo nella *Corte di Artù*, racconto tratto anch'esso dalla raccolta *I confratelli di Serapione*. I limiti di spazio permettono di riassumere solo in modo succinto il contenuto del racconto. In sostanza si parla del fatto che un giovane di nome Traugott si sente chiamato a darsi all'arte e si innamora di una misteriosa ragazza, la figlia di un pittore pazzo. Crede di avere già visto il suo ritratto fra i quadri appesi alle pareti del Palazzo della Borsa di Danzica, nella Corte di Artù. Ma il pittore tiene segregata la figlia, che porta il nome di Felizitas. Quando al giovane riesce di gettare uno sguardo nella casa del pittore, costui lo minaccia di morte, e il giorno dopo già si è allontanato da Danzica insieme alla ragazza. Traugott, disperato, viene tuttavia a sapere che i due vivono «a Sorrent». ⁴³ Senza indugio si mette in

³⁹ Cfr. RÜDIGER SAFRANSKI, *E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten*, München, Hanser 1984, pp. 243-253.

⁴⁰ DIRK BALDES, «*Das tolle Durcheinander der Namen*». *Zur Namengebung bei E.T.A. Hoffmann* («Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft» 72), St. Ingbert, Röhrig Universitätsverlag 2001, p. 88.

⁴¹ Cfr. STEINECKE, *E.T.A. Hoffmann*, cit., p. 40.

⁴² KARL ABRAHAM, *Psychoanalytische Studien zur Charakterbildung und andere Schriften*, a c. e con un'introduz. di J. Cremerius, Frankfurt am Main, S. Fischer 1969, p. 134.

⁴³ HOFFMANN, *Der Artusbof*, cit., p. 162.

viaggio per l'Italia, soggiornando per un certo periodo a Roma, dove viene calorosamente accolto dai pittori tedeschi. L'è fa la conoscenza di Dorina, una ragazza romana dai modi semplici, e deve riconoscere che «eccetto Felizitas, nessuna ragazza lo ha attratto così profondamente quanto Dorina».⁴⁴ Ciò nonostante alla fine se ne separa per andare a cercare Felizitas a Sorrento. Ma laggiù nessuno conosce il pittore e la figlia. Tornato per motivi di lavoro a Danzica, viene a sapere che i due non si erano trasferiti nell'italiana Sorrento, bensì in una casa colonica che porta il nome di Sorrent e che si trova nelle vicinanze della città; gli dicono inoltre che nel frattempo il pittore è morto e che Felizitas ha sposato un «consigliere di corte e di polizia» dal quale ha già avuto «dei bambini».⁴⁵ Traugott si sente distrutto, ma poi si accorge del fatto che Felizitas era stata per lui solo la musa che lo aveva risvegliato all'arte. E poiché in quello stesso periodo gli arriva da Roma una lettera in cui Dorina, «più bella e aggraziata che mai»,⁴⁶ lo esorta a tornare, riparte per l'Italia, «dove lo aspetta piena di desiderio la sposa amata».⁴⁷

Se ci fermiamo a considerare i nomi dei personaggi femminili, lo schema secondo cui Hoffmann usa degli stereotipi per le sue donne italiane e tedesche⁴⁸ risulta rovesciato: in questa novella è la tedesca Felizitas a portare un nome menzognero, dal momento che non è in grado di rendere felice Traugott. Felice lo farà invece la ragazza italiana, Dorina, che porta, lei sì, un nome verace: si tratta infatti dell'ipocoristico di Dorotea, antropónimo che ha il significato di 'dono di Dio'.

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 antropónimi, sugli odónimi 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).

⁴⁴ Ivi, p. 165.

⁴⁵ Ivi, p. 168.

⁴⁶ Ivi, p. 169.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Cfr. LOQUAI, *Die Bösewichte ...*, cit., p. 47. A torto Dorina viene qui collocata tra Angela e Giulietta.

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 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

Riletture e prospettive

ALESSANDRO AMENTA

STEFAN RECZEK,
PIONIERE DELL'ONOMASTICA LETTERARIA POLACCA

Fino agli anni Cinquanta del XX sec. i nomi propri nelle opere letterarie non sono stati oggetto di ricerca e di concettualizzazione teorica in Polonia, benché a quel tempo il paese potesse già vantare una discreta tradizione di studi onomastici. A rigor del vero, nel 1933 era uscito sul mensile «Ruch Literacki» (VIII, n. 8, p. 191) un breve articolo di Tadeusz Pawiński, *Próba wyjaśnienia nazwy wyspy Nipu* ('Un tentativo di spiegazione del nome dell'isola di Nipu'), in cui veniva proposta l'etimologia di un toponimo presente in *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki* ('Avventure di Niccolò d'Esperientis', 1776), romanzo utopico dello scrittore illuminista Ignacy Krasicki. L'autore ipotizzava che il nesonimo fosse una parola composta dal prefisso *ni-* dell'avverbio polacco *nigdzie* ('da nessuna parte') e dall'avverbio greco *pu* ('dove'), pertanto il nome Nipu poteva essere letto come non-luogo, l'isola che non c'è, sul modello dell'isola di Utopia di Thomas More. Quello di Pawiński non era tuttavia uno studio rigoroso ma una breve nota etimologica e l'autore concludeva precisando che «la suddetta riflessione non è frutto di studi scientifici, ma solo di una supposizione puramente individuale». Bisogna attendere la metà del secolo perché l'onomastica letteraria prenda realmente avvio in Polonia grazie a Stefan Reczek (1923-1993), linguista, lessicografo e onomasta, del quale ricorrono quest'anno il centenario della nascita e il trentennale della morte. Il saggio *O nazwiskach bohaterów komedii polskiej XVIII wieku* ('Sui cognomi dei personaggi delle commedie polacche del XVIII secolo') uscito su «Pamiętnik Literacki» nel 1953 (n. 3-4, pp. 217-237) costituisce infatti la prima analisi metodologicamente scrupolosa e tematicamente approfondita che, pur con i suoi limiti, ha aperto la strada alla nuova disciplina.

Reczek prende in considerazione circa 150 cognomi tratti da 23 commedie illuministe scritte da Ignacy Krasicki, Franciszek Zabłocki, Julian Ursyn Niemcewicz, Wojciech Bogusławski e Jan Drozdowski. Lo studioso parte dalla constatazione che gli antroponimi impiegati dai commediografi polacchi «sono basati su nomi comuni, per varie ragioni usati in passato per nominare le persone che vivevano all'interno di una stessa società» e la loro scelta è dovuta alla «necessità di distinguere tra loro i singoli individui» (p. 217). Pur senza nominarla, Reczek identifica quindi la funzione basilare

svolta dai *nomina propria* nei testi letterari, quella identificativo-differenziativa. Dato il carattere della drammaturgia polacca del Settecento, modellata su quella francese e italiana, il cognome dei personaggi aiuta a conferire colorito, vivacità, espressività e dinamismo a situazioni comiche non di rado schematiche e ripetitive, costituendo «un importante mezzo per caratterizzare un personaggio monotono» (p. 220). Reczek si sofferma in particolare su quelli che chiama «cognomi parlanti», definendoli «soprannomi scritti con la maiuscola che devono segnalare sin da subito allo spettatore la caratteristica dominante del personaggio e definire in maniera generale il ruolo che deve svolgere davanti al pubblico» (p. 221). A interessare lo studioso è quindi l'aspetto semantico del nome, che utilizza come criterio guida della sua classificazione, ma introduce talvolta anche osservazioni di carattere morfologico, storico e letterario.

La tipologia proposta da Reczek consta di dieci classi di nomi, alcune costituite da vari sottogruppi, più una classe aggiuntiva e indifferenziata. La prima comprende i cognomi di servitori e domestici, la cui numerosità riflette «il ruolo centrale svolto dal lacchè, la mano destra del padrone, nell'intreccio teatrale pseudoclassico» (p. 221). Cognomi come Figlacki (da *figlarz* 'mattacchione'), Fircyk ('damerino'), Wiernicki (da *wierny* 'fedele') rispecchiano l'astuzia, la lealtà o l'ingegno dei servitori, non di rado più scaltri e navigati dei padroni, dal cui operato dipendono la risoluzione dei problemi, la dinamizzazione della trama, i colpi di scena. La seconda categoria comprende nomi di arzilli vecchietti che, grazie alle proprie ricchezze, tentano di impalmare giovani avvenenti: Dziadusiewicz (da *dziadus* 'nonnino'), Pradziadowski (da *pradziadek* 'bisnonno'), Staruszkiewicz (da *staruszek* 'vecchietto'), Staroswiecki ('antiquato'). L'intento comico è unito qui a un approccio moralizzatore, giacché si mette alla berlina una precisa tipologia sociale con l'intento di suscitare nel pubblico una reazione emotiva. Le successive tre classi comprendono cognomi parlanti perfettamente trasparenti connessi allo stato patrimoniale, alla ricchezza acquisita o improvvisamente perduta, allo sperpero di soldi, agli usurai e agli imbrogliatori. Include personaggi come Bogacki (da *bogaty* 'ricco'), Majęcka, Majęcki e Majętnicki (da *majętny* 'facoltoso'), Skarbnikowicz (da *skarbnik* 'tesoriere'), Biedosz e Biedacki (da *bieda* 'miseria'), Hołysz ('povero in canna'), Marnotrawska (da *marnotrawić* 'scialacquare'), Rozproszyński (da *rozproszyć* 'dissipare'), Brykoczyno (italianismo perfettamente intelligibile da un lettore nostrano), Frantowicz (da *frant* 'furbastro') o Procentowicz (da *procent* 'percentuale'). Segue una categoria che include nomi di pettegoli, contafrottole e intriganti il cui ruolo nella trama è quella di rubare o condividere informazioni, imbrogliare, mentire e creare discordia: Plotkiewiczowa (da *plotka* 'pettegolezza'), Paplot (da *papla* 'ciarlone'), Gadulski (da *gadać* 'cianciare'),

Stręczycka (da *stręczyć* 'ruffianeggiare'). Reczek passa poi a nomi che veicolano tratti del carattere, atteggiamenti, condotta morale: Cnotliwska (da *cnotliwa* 'virtuosa'), Dumski (da *duma* 'orgoglio'), Spokojski (da *spokojny* 'calmo'), Kokoszyńska (da *kokosić się* 'agitarsi'), Ciurski (da *ciura* 'tontolone'). Anche i nomi che denotano valori positivi andrebbero in realtà intesi in senso caricaturale, ironico o comico, quando non perfino in chiave antifrastica rispetto al carattere del personaggio. Data l'ambientazione di molte commedie e la trama incentrata spesso su storie d'amore, erotismo o seduzione, non stupisce l'alto numero di cognomi inclusi nella categoria della «morale da salotto», con personaggi come Szarmancki ('galante'), Trzpiotalski (da *trzpiot* 'sventato'), Orgon (da *orgia* 'baldoria'), Lubkuś e Lubska (da *lubić* 'piacere'). All'ambientazione cittadina e salottiera è collegata anche la classe successiva di nomi legati all'aspetto esteriore, all'abbigliamento e alla moda, con cognomi quali Modnicki (da *modny* 'alla moda'), Przystojnicki (da *przystojny* 'prestante') o Urodnicka (da *uroda* 'bellezza'), spesso intesi in senso ironico o canzonatorio. Molto articolata è la categoria di nomi che esprimono i mestieri svolti dai personaggi, in particolare medici, militari, letterati, ballerini, musicisti. Chiude l'elenco un gruppo di nomi che Reczek non riesce a incasellare altrove e che, in qualche modo, mostrano i limiti della tipologia scelta o di ogni tipologia in generale.

Non mancano considerazioni finali di carattere morfologico. Lo studioso nota come oltre la metà dei nomi analizzati sia costruito con il suffisso *-ski* con funzione aggettivale, atto a denotare una qualità del personaggio. Numerosi sono i nomi composti, tipici della cultura nobiliare, attribuiti a personaggi di provenienza polacca, mentre i nomi stranieri sono relativamente pochi e quasi tutti di origine francese o italiana, a conferma dell'influsso dominante di questi paesi sulla cultura polacca del tempo, e in particolare sul teatro. Infine, non pochi sono i cognomi di nuova formazione costruiti tramite i suffissi *-owicz* e *-ewicz*, assegnati a personaggi che incarnano la modernità, il capitalismo e la nascente borghesia. Reczek conclude che il cognome parlante, almeno nell'ambito preso in considerazione, «è un epiteto aggettivale, un attributo non riferito al sostantivo, come nella grammatica, ma a una persona in carne e ossa» e aggiunge che si tratta di un «epiteto più o meno riuscito e giustificato sul piano testuale, e nella maggioranza dei casi polacco, comico e vivace» (p. 237).

Il criterio di classificazione seguito da Reczek è costituito dal tratto dominante o dal ruolo svolto da un personaggio all'interno della trama e veicolato dal cognome. Abbiamo quindi categorie professionali o tipologie umane (servi, gentiluomini, usurai, mestieri in generale), aspetti caratteriali e comportamentali (loquacità, litigiosità, sperpero di denaro) o caratteristiche fisiche o esteriori (età, stato patrimoniale, moda). Questa tipologia è

chiaramente derivata dal corpus scelto e funziona solo in presenza di due condizioni: il personaggio deve essere monodimensionale, stereotipato e privo di particolari approfondimenti psicologici e deve possedere un nome trasparente. Tuttavia, Reczek non sembra seguire rigorosamente il criterio scelto. Il servo Czupryński (da *czupryna* 'zazzera'), ad esempio, è inserito nella classe dei servi in base al ruolo svolto nell'opera, ma a definirlo tramite il nome è un tratto fisico (la folta capigliatura). Ugualmente, Przemysławski (da *przemysłać* 'riflettere') è nella categoria dei truffatori perché mira a impossessarsi con astuzia del patrimonio della figlia di un ricco possidente, ma il cognome esprime un tratto caratteriale (la riflessività) e non gli intenti, che emergono invece dalla trama. L'impressione è che Reczek faccia prevalere istanze narratologiche e tematiche a motivazioni onomastiche. Non a caso conclude il suo saggio auspicando che studi più approfonditi sui nomi possano fornire informazioni utili «agli storici della letteratura» in merito alla «conoscenza della letteratura dell'Illuminismo» (p. 237): l'onomastica sembra più uno strumento propedeutico allo studio della letteratura che non il fine ultimo della ricerca.

In generale, va notato come l'applicazione della sua classificazione ad altri generi letterari, epoche storiche, varietà di personaggi o tipologie di nomi risulti problematica. Nomi semanticamente opachi o personaggi più sfaccettati e meno appiattiti su un unico ruolo non troverebbero una facile collocazione in questa tipologia. Reczek, però, non pare aspirare a un modello universale, ma solo a catalogare in modo sistematico il materiale onomastico di suo interesse. Malgrado la scelta opinabile del criterio di classificazione (più proficuo sarebbe stato optare per la funzione del nome nel testo, l'etimologia o la morfologia) e la sua applicazione non sempre coerente, il saggio di Reczek riflette la necessità di adottare un principio guida per organizzare e suddividere il materiale onomastico presente in un testo. Non dimentichiamo che lo studioso si muoveva nella totale assenza di precedenti studi onomastici e metodologie collaudate, venendo guidato unicamente dalla curiosità intellettuale e dalle competenze lessicografiche.

Malgrado questi limiti, il saggio di Reczek contiene *in nuce* molte deduzioni e considerazioni che verranno sviluppate in maniera più organica e articolata negli anni successivi. Innanzitutto, l'idea che i nomi siano legati all'epoca in un cui è stata scritta un'opera e al genere letterario cui appartiene, dei quali rispecchiano gusti, mode, influenze culturali, e il fatto che possano contenere informazioni diastratiche o diatopiche che indicano l'ambiente di provenienza, l'estrazione sociale, la nazionalità, la religione o l'occupazione dei personaggi. Anche il ricorso a scelte formali come il calco da lingue straniere, l'utilizzo di determinati suffissi o altre procedure morfologiche è collegato da Reczek all'esplicito desiderio autoriale di ottenere, tramite il

nome, un effetto ben preciso sullo spettatore. Inoltre, benché lo studioso non parli di funzioni, il concetto sembra comunque sottinteso. Numerosi sono i cognomi accomunati da un intento umoristico, ben evidenziato nel caso di nomi in contrasto con le azioni o la condotta dei personaggi. La funzione sociologica è sottintesa nella distinzione dei cognomi in base a provenienza geografica, classe sociale o religione, mentre quella espressiva emerge nei cognomi che esprimono l'atteggiamento di uno scrittore verso un determinato personaggio, trattato di volta in volta con condiscendenza, ironia, severità o empatia. Ovviamente Reczek non poteva ancora parlare di intertestualità, ma si accorge di come alcuni nomi rimandino ad altre opere o personaggi noti allo spettatore polacco del tempo, mentre l'allusività si evince dai cognomi riferiti a oggetti della realtà extratestuale. Infine, Reczek sembra consapevole della possibile stratificazione di funzioni all'interno di uno stesso nome, come emerge dall'analisi del cognome Parmezanidas, che svolge un ruolo allusivo (il riferimento al parmigiano) e umoristico (l'effetto comico suscitato), mentre il suffisso *-das* rimanda alla cultura greca (pensiamo a nomi quali Leonidas) e il cognome pare un riferimento a Parmenione, comandante di Alessandro Magno. In ultima analisi, Reczek sembra cogliere intuitivamente diversi aspetti fondamentali dell'onomastica letteraria senza però possedere ancora gli strumenti e la terminologia atti a enuclearli e illustrarli in maniera esauriente. Il suo lavoro, di carattere pionieristico, lo rende quindi l'iniziatore di quella che solo in seguito verrà chiamata in Polonia 'onomastica stilistica', in quanto intesa come espressione dello stile individuale di uno scrittore. Una disciplina che, ormai con la più pertinente denominazione di 'onomastica letteraria', sarà ritenuta un ambito di studi autonomo solo dagli anni Ottanta del XX sec., quando le verrà concessa una sezione a sé stante della *Bibliografia onomastyki polskiej* ('Bibliografia dell'onomastica polacca') curata da Kazimierz Rymut nel 1983.

Reczek non è rimasto a lungo una voce isolata. Già negli anni successivi sono infatti apparsi gli studi di Mieczysław Piszczkowski, Konrad Górski, Władysław Hendzel, Stanisław Grzeszczuk, Stanisław Gawor, fino ad arrivare ad Aleksander Wilkoń che, con *Nazewnictwo w utworach Stefana Żeromskiego* ('L'onomastica nelle opere di Stefan Żeromski', 1970), ha proposto una classificazione basata sulle funzioni onomastiche divenuta ormai canonica e ritenuta tuttora un punto di riferimento dagli onomasti polacchi.

LUISA CAIAZZO

NAMES IN LITERATURE:
TRA SUGGERZIONI E RIFRAZIONI SPAZIO-TEMPORALI

Le suggestioni che nascono dalla (ri)lettura del volume *Names in Literature. Essays from Literary Onomastics Studies*, a cura di Grace Alvarez-Altman e Frederick M. Burelbach, (University Press of America, 248 pp.), sono indubbiamente amplificate dal fascio di curiosità che il volume punta su eventi, luoghi e pubblicazioni che hanno animato il mondo dell'onomastica letteraria statunitense nell'ultimo quarto del secolo scorso.

Come gli stessi curatori sottolineano nella prefazione, mentre non si può negare che l'interesse mostrato da docenti e ricercatori per il mondo dei nomi sia stato, in una certa misura, alimentato dalle iniziative promosse dall'*American Name Society*, è altrettanto innegabile che l'onomastica letteraria non rientrava fra le priorità dell'associazione. Per un evento dedicato esclusivamente ai nomi in letteratura bisogna attendere il 1973 con il primo Convegno di Onomastica Letteraria (*Literary Onomastics Conference*) tenutosi presso lo *State University College* di Brockport, New York, organizzato sotto la direzione di Grace Alvarez-Altman. Questo volume ne celebra il quindicesimo anniversario con ventuno saggi considerati dai curatori i 'migliori' tra gli oltre 150 pubblicati come Atti del Convegno di Onomastica Letteraria nella rivista *Literary Onomastics Studies* (attiva dal 1974 al 1989), diretta in quegli anni da Grace Alvarez-Altman. Come ulteriori tessere del mosaico che stiamo componendo, val la pena aggiungere che all'inizio degli anni Ottanta l'*American Name Society* diventò uno sponsor del succitato Convegno Annuale di Onomastica Letteraria e che nel 1989, insieme ad altri 'interest groups' dedicati a specifiche aree dell'onomastica, ne creò uno che si occupava di onomastica letteraria (comunicazione personale di Grant Smith). Inoltre, a impreziosire questo libro probabilmente contribuisce la considerazione che il fermento appena descritto per i nomi in letteratura fu purtroppo seguito da una fase meno fruttuosa, quando la rivista *Literary Onomastics Studies* interruppe le sue pubblicazioni nel 1989 dopo l'ultimo Convegno di Onomastica Letteraria. L'eredità del periodo produttivo è stata in parte raccolta nel 2011 dal *Journal of Literary Onomastics*, che ha mantenuto i suoi legami sia con il *College* di Brockport che con l'*American Name Society*, ma bisogna aggiungere che le ultime pubblicazioni risalgono al 2019.

Questa raccolta desta un certo interesse non solo per le rifrazioni spaziotemporali cui si è accennato nel paragrafo precedente, all'intersezione di momenti e luoghi che hanno segnato pietre miliari dell'onomastica letteraria, ma anche per il variegato panorama onomastico che si dispiega con il procedere della lettura e che cercherò di restituire. Esaminerò prima i ventuno saggi che compongono il volume, riportando in parentesi l'anno di pubblicazione e il numero della rivista *Literary Onomastics Studies* in cui ciascuno era stato originariamente pubblicato, per poi concludere con alcune considerazioni sulla pubblicazione nel suo insieme.

Il libro si apre con due contributi di carattere metodologico di cui il primo è a firma di uno dei due curatori del volume, Grace Alvarez-Altman. Il sinergico connubio tra convegno e rivista cui si è accennato, ispirato dal desiderio di creare uno spazio dedicato allo studio dei nomi in letteratura, sfocia nel titolo del contributo che punta a sottolineare l'esigenza di linee metodologiche per questo ambito di ricerca: *A Methodology of Literary Onomastics: An Analytical Guide for Studying Names in Literature* (1981, vol. 8). La studiosa individua tre macroaree per lo studio dei nomi: (1) Famiglie o classi di nomi; (2) Tecniche impiegate dall'autore nel processo di nominazione; (3) Tipologie o funzioni dei nomi. Se da un lato la natura inventariale delle dodici famiglie di nomi, delle sei tecniche e delle tre tipologie presentate sembra declinare una serie di suggerimenti utili, dall'altro fa probabilmente anche intravedere un campanello d'allarme indicativo delle criticità che fanno capolino nella fitta rete di descrittori elencati. Un dubbio che viene instillato anche dalla domanda posta al lettore a chiusura del saggio che sembra suggellare le suddette criticità: «In which of the general aspects (family names in literary onomastics, techniques of nominology or typologies in literary onomastics) would you place: a. refractory names or backward names; EREHWON, TREBOR b. personal endearment expressions: "negrita" c. extinct names like Zoe, Thea of Greek origin d. neologisms: Quijotero» (p. 9). Sembrerebbe che, dopo aver audacemente lanciato la sfida metodologica, la studiosa non possa non riconoscere che il percorso è lungo, a tratti forse anche accidentato, come si legge nella riflessione conclusiva: «[i]n this study we have only scratched the surface of a suggested scientific analytical guidepost for the study of names in literature» (p. 9).

L'altro saggio metodologico – *Mudpies Which Endure: Onomastics as a Tool of Literary Criticism* di Leonard R. N. Ashley (1979, vol. 2) – tesse una rete di preziosi suggerimenti e riflessioni da cui emerge il ruolo cruciale dell'onomastica come strumento di analisi per il critico letterario. Tra i punti degni di nota che Ashley individua mettendo in guardia il critico da facili entusiasmi, val la pena menzionare che (a) i nomi non sono necessariamente simbolici; (b) l'etimologia può essere di scarsa utilità nei toponimi letterari; (c) le connotazioni dei toponimi cambiano nel corso degli anni e possono es-

sere diverse a seconda delle aree geografiche. L'obiettivo è quello di evitare di considerare il testo letterario come pretesto per l'elaborazione di teorie, puntando invece a restituirlo a quella che è la sua vera risorsa, cioè la lingua. Da queste considerazioni deriva l'enfasi posta sul ruolo dell'onomastica per cui il critico letterario deve vedere i nomi come una risorsa linguistica, come se fossero «complete little poems» (p. 12).

Senza dubbio pregevole anche il contributo di W. F. H. Nicolaisen – *The Place-Names of Wessex* (1975, vol. 2) –, molto informativo e al tempo stesso piacevole. In particolare, lo studioso si sofferma sui toponimi nel mondo narrativo di Thomas Hardy, esaminandoli come se si trattasse di una reale regione geografica, per scoprire che i toponimi che Hardy 'confeziona' sono quasi esclusivamente di origine anglosassone.

Una prospettiva completamente diversa ci viene proposta da Livia Bitton che, nel suo *The Names of the Wandering Jew* (1975, vol. 2), passa in rassegna i vari nomi con cui si fa riferimento all'Ebreo Errante, figura protagonista di una leggenda che risalirebbe al XIII secolo. Un'accattivante ricostruzione che finisce paradossalmente con il dimostrare come in questo caso i nomi abbiano un ruolo decisamente secondario rispetto al ruolo simbolico dell'Ebreo Errante: «[i]n the profusion of literature which adapted the legend of the Wandering Jew the name becomes insignificant as myth develops into symbol» (p. 51).

Dopo aver volteggiato fra vari studi su Shakespeare, nel suo *The Onomastics of Shakespeare's Works With Classical Settings* (1981, vol. 8), Clifford J. Ronan atterra sul campo dei nomi greci e romani nelle opere del drammaturgo inglese. Rimbalzando da una questione onomastica all'altra, l'autore offre utili informazioni al riguardo e suggerisce una serie di problemi degni di ulteriori approfondimenti, per poi concludere che è auspicabile che in futuro maggiore spazio sia dedicato al ruolo dei nomi nelle opere di Shakespeare: «Should not our Shakespeare editors and other scholars be more careful than they are to search out, sift, reject, and classify such information on names – as careful as they are to do so with characterization and imagery, literary departments neither divorced from, nor vastly more important than onomastics? In the name of Shakespeare, readers and viewers of today and tomorrow deserve as much» (p. 61).

Nel saggio che segue, *Introduction to Rulfo's Naming Techniques in Pedro Páramo* (1979, vol. 6), Margaret V. Ekstrom commenta le strategie di nomina impiegate dallo scrittore messicano Juan Rulfo nel suo romanzo *Pedro Páramo*, ambientato nel Messico centro-occidentale negli anni successivi alla Rivoluzione del 1910. L'autrice riporta una serie di esempi di nomi di personaggi sottolineando come con il loro potenziale connotativo contribuiscano a definire i tratti della personalità dei personaggi.

Un pezzo particolarmente ‘colorato’ del puzzle onomastico di questo volume è *Names in Thomas Pynchon's V*. (1978, vol. 5) di Kelsie Brown Harder. Prima di accendere il riflettore esclusivamente su *V.*, la studiosa evidenzia come caratteristica comune dei primi tre romanzi di Pynchon – *V.*, *The Crying of Lot 49* e *Gravity's Rainbow* – la scelta da parte dell'autore di nomi e immagini funzionali all'esigenza di dar voce alla sua esplorazione del significato della vita, con la consapevolezza della morte ad essa ineluttabilmente associata. Nel caso di *V.* la prospettiva di Pynchon è alquanto ottimistica, una sorta di ricerca del Santo Graal in chiave moderna il cui fine ultimo è l'elusiva *V.* Ma chi è *V.*? Le risposte che la Harder ci propone sono convincenti e al tempo stesso affascinanti. Emerge la possibilità di identificare in *V.* sia personaggi che concetti, solleticando non poco la curiosità del lettore che si sente quasi sfidato a trovarne di ulteriori. Cercare l'elusiva e allusiva *V.* è come cercare di catturare il vento in una rete, suggerisce la studiosa, perché *V.* può essere chiunque e qualsiasi cosa in funzione delle scelte dell'autore.

Altrettanto efficaci sono le linee con cui Bill Overton tratteggia le strategie onomastiche di Trollope nel suo *Name and Place in Trollope* (1981, vol. 8) individuando quattro tipi di nomi in Trollope in base alle diverse connotazioni ad essi associate.

Si passa poi a un genere completamente diverso con *Look! P in the Sky! It's What's-His-Name* (1978, vol. 5), in cui Frederick M. Burelbach, l'altro curatore della raccolta, analizza i nomi di eroi ed eroine dei fumetti suddividendoli in tredici categorie. Come si può osservare negli esempi che Burelbach riporta, i nomi dei supereroi rimandano, in misura più o meno variabile, alle caratteristiche del personaggio che identificano e/o suggeriscono l'antico, eterno conflitto tra bene e male, un elemento centrale nei fumetti. L'analisi condotta mostra come i fumetti attraverso i nomi dei super-eroi creino un'immagine dell'America che è «frighteningly conservative, shallow and limited» (p. 116).

Il saggio di Paul F. Ferguson *By Their Names You Shall Know Them: Flannery O'Connor's Onomastic Strategies* (1980, vol. 7) dimostra come la componente allegorica della narrativa della scrittrice statunitense Flannery O'Connor sia evidente nei nomi assegnati ad alcuni dei suoi personaggi, quali ad esempio *Paradise* o *Fortune*. Ma il ruolo assegnato ai nomi diventa ben più ambizioso, come la stessa scrittrice suggerisce quando afferma che la funzione della narrativa è «the accurate naming of the things of God» (p. 121). Come è prevedibile, si tratta di un compito arduo, una difficoltà che si manifesta nella presenza di molti personaggi senza nome nei romanzi della O'Connor.

Pubblicato nel primo numero della rivista *Literary Onomastics Studies*, l'articolo di John P. Paul, *Chechov's Humorous Names* (1974, vol. 1), offre

una carrellata di nomi spiritosi usati da Chechov nelle sue opere che sono diventati di uso comune in Russia.

In *Molière's Use of Names in Georges Dandin* (1981, vol. 8) Betty J. Davis mostra come l'opera di Molière ruoti intorno a una sorta di determinismo onomastico. Solo *Angélique* riesce a sfuggire al destino inciso nel suo nome grazie alla sua intelligenza, e a nascondere i piaceri della sua vita extraconiugale sotto un'aura angelica. Il destino del marito, come quello di altri personaggi, è invece segnato dal suo nome, *Dunden*, che significa 'stupido, sempliciotto.'

Un'ulteriore prospettiva viene introdotta da John T. Showcross nel suo articolo *An Inquiry into the Metric of Names: Sound and Rhythm of Names in Hart Crane's White Buildings* (1978, vol. 5), in cui si esaminano gli aspetti fonosimbolici dei nomi propri nella poesia di Crane *White Buildings*. Osservando l'interazione tra nomi, suoni e ritmi del testo poetico, Showcross mostra come in poesia i nomi non abbiano solo una funzione denotativa o connotativa, ma siano da considerarsi 'parole poetiche' che contribuiscono a caratterizzare gli effetti sonori e ritmici di un testo poetico alla stregua di altre scelte linguistiche. Per questo motivo, come osservato anche da Ashley, i nomi rappresentano una risorsa preziosa per il critico letterario: «[a]nd further the metric which names sustain leads us to an understanding of the poet's techniques and craft, perhaps the most important concern of the literary critic» (p. 160).

Un ricco campionario di nomi spagnoli tratti dai romanzi dello scrittore e drammaturgo Benito Pérez Galdós ci viene offerto da Luis Alberto Oyarzun in *Some Functions of Names in Galdós's Novels* (1974, vol. 1). Il saggio, nella sua impostazione descrittiva più che analitica, sottolinea il fatto che Galdós sembra usare nomi e soprannomi sempre per suggerire significati supplementari in virtù delle loro allusioni simboliche e/o ironiche.

Intrigante l'interazione tra mondo reale e mondo fantastico nella trattazione dei nomi che Murray Heller propone nel contributo *The Names of Slaves and Masters: Real and Fictional* (1979, vol. 6). I romanzi a cui Heller fa riferimento sono di particolare interesse da un punto di vista non solo letterario ma anche sociale e politico dal momento che l'autore, William Wells Brown, era nato intorno al 1816 come schiavo nel Kentucky per poi fuggire verso la libertà nel 1835 e pubblicare nel 1848 il primo dei suoi racconti autobiografici, *The Narrative of William W. Brown. A Fugitive Slave*. La rilevanza delle due opere da un punto di vista onomastico sta nell'opportunità che esse offrono di esaminare il rapporto tra nomi autobiografici e nomi fantastici.

In *The Functions of Names in the Mythopoeic Process in William Carlos Williams' Paterson* (1980, vol. 7), Alan Ostrum offre un ampio ventaglio di esempi delle tecniche impiegate da Williams nel suo componimento poetico più lungo, *Paterson*, che sarebbe riduttivo sintetizzare nel breve spazio qui disponibile. Alcune considerazioni dello stesso Ostrum ci aprono un

prezioso squarcio sulla percezione del nome da parte del poeta: «[i]n many cultures it is believed that if one tells another person his name, he gives that person a part of himself and thus a power over him; it is as if the name s that person in some magical way. Poet that he was, Williams understood that notion. He declared, “No ideas but in things”, but he recognised that only by naming a thing could he communicate its whatness – the thing itself» (pp. 191-192).

Elizabeth M. Rajec arricchisce il volume con il suo saggio, breve ma sostanzioso, *Onomastics in the Works of Franz Kafka* (1978, vol. 5). Benché i nomi nelle opere di Kafka si prestino a varie interpretazioni, la Rajec intravede una singola prospettiva che le sottende: la possibilità di visualizzare i nomi come un intricato mosaico in cui nella maggior parte dei casi si può individuare lo stesso Kafka, un'ipotesi che spiegherebbe la presenza della lettera K. in tutte le opere maggiori dello scrittore boemo. Kafka era profondamente affascinato dai nomi, a tal punto che la studiosa ritiene di poter affermare che probabilmente nessun altro scrittore moderno è stato così cabalisticamente posseduto dai nomi, in particolare dal proprio nome (p. 199).

Con Allen Walker Read l'attenzione si sposta nuovamente sulla poesia. Il suo saggio, *The Evocative Power of Place Names in the Poetry of Carl Sandburg* (1979, vol. 6), è un omaggio al poeta statunitense Carl Sandburg e alla sua passione per i toponimi degli Stati Uniti, in particolare quelli del Midwest, che conferiscono un forte senso di 'americanità' alle sue poesie. Fra le tante funzioni svolte dai toponimi nella poesia di Sandburg si può menzionare quella soggettivamente rievocativa di luoghi e paesaggi (la poesia intitolata *Pennsylvania* straripa di nomi: «I have been in Pennsylvania,/ In the Monongahela and the Hocking Valleys./ In the blue Susquhanna.../ Spring and the hills laughed...») o quella simbolicamente toccante che dà voce alla storia del paese, come ad esempio *Plymouth Rock* che evoca il periodo coloniale o *Valley Forge*, un toponimo associato alla Guerra d'Indipendenza (la località in cui George Washington e il suo esercito si accamparono nel dicembre 1777).

Una dimensione meno comune viene introdotta da Richard E. Wood che, nel suo articolo *Noms de Plume of Esperanto Authors* (1977, vol. 4), dedicato ai nomi d'arte di autori di opere letterarie in Esperanto, nota, per citare solo una delle sue acute osservazioni, che questi pseudonimi nella maggior parte dei casi non seguono le regole fonologiche e morfologiche dell'Esperanto.

Ad attirare l'attenzione di Ruth Rosenberg nell'articolo '*And the Children May Know Their Names*': *Toni Morrison's Song of Solomon* (1981, vol. 8) è il terzo romanzo di Toni Morrison, la prima scrittrice afroamericana a vincere il Premio Nobel per la Letteratura nel 1993. *The Song of Solomon* è stato a ragione definito il romanzo in cui la scrittrice è stata maggiormente

rapita dalla magia della nominazione. Uno degli aspetti più affascinanti di questo romanzo sta nel fatto che la scelta dei nomi abilmente sovverte ogni aspettativa. Non un'allegoria biblica come suggerito dal titolo e dai nomi dei personaggi – *Pilate, Hagar, Jacob* o *Magdalene*, per citarne solo qualcuno – bensì un atto di resistenza al dominio bianco. Come osserva la Rosenberg, «she is making a comment on the Black use of the white Book» (p. 215).

Il volume si conclude con uno sguardo alle questioni onomastiche in chiave traduttologica con il contributo di Walter P. Bowman, *The Titles of Dramatic Works: Problems for Translators and Researchers* (1975, vol. 2). Facendo ricorso a una serie di esempi senza dubbio efficaci, Bowman mostra quanto sia impervio il cammino del traduttore che voglia assicurare un 'trasferimento' affidabile ai titoli di opere teatrali che transitino da una lingua all'altra.

Questa raccolta di saggi ha il pregio di rappresentare due decenni particolarmente vivaci per l'Onomastica Letteraria statunitense. Come il breve panorama appena tracciato rivela, il volume manifesta una tendenza, alquanto diffusa soprattutto in quegli anni, a privilegiare le strategie di nominazione impiegate da singoli autori in specifiche opere letterarie. Nonostante nella maggior parte dei casi si tratti di studi molto mirati in cui la dovizia descrittiva tende ad avere il sopravvento su operazioni analitiche e interpretative più generalizzabili da un punto di vista teorico, gli spunti forniti sono molteplici e le conclusioni variegata. La suggestione che se ne ricava è quella di un viaggio spazio-temporale attraverso le dimensioni proposte dai ventuno saggi che offrono orizzonti di ampio respiro in termini di lingue rappresentate, periodi e generi letterari trattati, e approcci adottati.

I nomi, veri protagonisti di questo 'tour onomastico,' seducono con il loro potenziale creativo che trova molteplici espressioni a seconda delle scelte e della genialità dell'artista, anche quando sono 'muti.' Sia pur calato sulla scena da prospettive diverse, il nome sembra sempre accampare il diritto a essere considerato una risorsa linguistica in un'ottica sistemica del testo letterario. Partendo da questa considerazione, si può pensare ad approcci di studio in cui il nome sia osservato nelle sue relazioni con il co-testo letterario di cui è parte integrante, come uno degli elementi (analogamente a quelli proposti da Geoffrey Leech e Mick Short in *Style in Fiction*, London, Routledge 2007 [1981]) che concorrono all'analisi linguistica di un testo letterario.

VOLKER KOHLHEIM

SUL POTERE E LA MAGIA DEI NOMI.
SIBYLLE LEWITSCHAROFF
SUI NOMI LETTERARI E ALTRI NOMI*

Nel 2011 la scrittrice tedesca Sibylle Lewitscharoff ha tenuto, prima a Francoforte e poi a Zurigo, alcune conferenze sulla poetica. Queste sono state poi pubblicate a Berlino, nel 2012, col titolo *Vom Guten, Wahren und Schönen* ('Del buono, del vero e del bello'), nel volume 2649 della *edition subrkamp*, volume dal quale sono tratti i numeri di pagina citati qui di seguito. Già la prima delle conferenze di Francoforte è intitolata «Nomi» (7-31). Il che legittima chi sia interessato ai nomi letterari a essere curioso di sapere cosa abbia da dire la scrittrice sui nomi propri in generale e in particolare sui nomi in letteratura.

Ma chi è Sibylle Lewitscharoff? Nata a Stoccarda nel 1954 da madre tedesca e padre bulgaro – quest'ultimo, medico, si era stabilito in Germania nel 1940 –, ha studiato Scienze delle religioni a Berlino, ma non ha intrapreso la carriera accademica per potersi dedicare alla letteratura. Ha incontrato la notorietà nel 1998, quando, per il suo romanzo breve *Pong*, ha ricevuto, nell'austriaca Klagenfurt, il premio Ingeborg Bachmann. *Pong* è il primo, ma non l'ultimo dei romanzi di Sibylle Lewitscharoff a portare un titolo costituito da un nome proprio. In questa opera emergono già chiaramente, secondo molti addirittura con maggiore bellezza e spensieratezza, gli aspetti caratteristici della sua scrittura. Come è stato affermato nella *Süddeutsche Zeitung* nell'ottobre 2017, quando è apparso il terzo e allora ultimo volume della serie *Pong*, il protagonista del romanzo è «una figura letteraria molto leggera, quasi sospesa. Una silhouette, un esperimento mentale, una forma linguistica». Di condizione agiata, solo nella villa situata in uno dei quartieri di maggior pregio di Berlino, Pong è ossessionato dall'idea della propria unicità, che si esprime a partire dal suono stesso del suo nome, che fa pensare 'a palla o a pugno'. Attraverso comportamenti sempre più assurdi, che vengono descritti dall'autrice con grande comicità e con un linguaggio fortemente creativo, Pong vuole liberare il mondo dalla banale *routine*, trasformandola in un ritratto vivente di se stesso. E il fatto di fallire costantemente

* Traduzione dal tedesco di Donatella Bremer.

e in modo ridicolo in questo suo tentativo lo ferisce. Fra le opere dell'autrice si situa una serie di romanzi, fra i quali ricorderemo qui solamente *Montgomery* (2003), *Apostoloff* (2009) e *Blumenberg* (2011) per il semplice fatto che il loro titolo è costituito da un antropónimo. Nei primi due i protagonisti cui si riferisce il nome sono personaggi fittizi, mentre in *Blumenberg* si narra di una persona reale: il filosofo di Münster Hans Blumenberg (1920-1985). Pur tuttavia è proprio in questa ultima opera che appare il tratto stilistico che contraddistingue la scrittura di Sibylle Lewitscharoff: la sua insofferenza nei confronti dell'imperante realismo letterario. «Non c'è niente di più scialbo di una letteratura che si è totalmente votata al mondo della realtà», dice la Lewitscharoff nel discorso di ringraziamento per aver ricevuto, nel 2011, il premio letterario Wilhelm Raabe. Ultimo scopo della letteratura è al contrario per lei, così afferma nelle sue lezioni, quello di «sondare la verità», e per fare ciò non è sufficiente, a suo avviso, descrivere «la sterile sequenza delle relazioni del tipo 'se, allora'» (107). È così che nel romanzo della Lewitscharoff *Blumenberg* appare un leone che può essere visto solo dal filosofo. Mentre nel romanzo *Das Pfingstwunder (Il miracolo di Pentecoste)* (2016) un consesso di studiosi di Dante, riunitosi a Roma la domenica di Pentecoste e inizialmente descritto in modo realistico, vola via attraverso la finestra diretto nell'aldilà, ad eccezione di un partecipante che racconta dell'accaduto.

Sulla base della sua formazione evangelica, la Lewitscharoff apre la propria conferenza sui nomi col motivo della *nominatio* contenuto nella storia biblica della creazione. Dopo che ha assaggiato il frutto proibito, Adamo viene chiamato da Dio col suo nome: *Vocavitque Dominus Deus Adam et dixit ei ubi es*. Dopo che le è stato conferito un nome, secondo la Lewitscharoff «l'anima di Adamo, conscio della propria colpa, si espande». Allo stesso tempo emerge il carattere doppio di tale appello: «Il desiderio di essere riconosciuto e di sentirsi sicuro per il fatto di avere un nome, ma anche la vergogna e la paura che il peccato che si è commesso venga scoperto» (7). L'autrice si spinge ancora oltre. Con questa prima chiamata nella storia dell'umanità viene rivelata «tutta la precarietà dell'esistenza umana», anche se il fatto di essere interpellati per nome evoca sentimenti ambivalenti: da un lato «la gioia di venire riconosciuti, gioia che nasce dal prendere atto di essere una creatura particolare e nessun'altra», dall'altro forse «la vergogna o addirittura il terrore, poiché ci si sente scoperti, mentre si avrebbe volentieri mantenuto l'incognito» (7). Sibylle Lewitscharoff si richiama qui a Walter Benjamin, che aveva scritto: «Nel nome l'essenza spirituale dell'uomo comunica con Dio» (8). L'autrice si inserisce in questo modo all'interno della tradizione del linguaggio mistico secolarizzato, che si riallaccia a Hamann, ai primi romantici tedeschi e a Humboldt, per trovare, si potrebbe affermare, il suo compimento in Benjamin. Tutti questi pensatori erano affascinati

dalla «magia della lingua» e in particolare dalla «magia del nome». Ognuno di loro era convinto che la lingua offrisse qualcosa di più di una mera trasmissione di contenuti. Benjamin definisce questo valore aggiunto il «lato magico della lingua» o la sua «aura». Secondo Benjamin il fatto che il nome proprio sia «affrancato» dal compito di trasmettere un contenuto, il che invece compete ai nomi comuni, fa sì che questa aura in esso si espliciti nel modo più puro. Che una tale concezione del linguaggio riguardi in modo particolare i nomi della letteratura è ovvio. Perché, a differenza di quel che avviene nella vita reale, la funzione più importante espletata dal nome letterario non è quella dell'identificazione. E senza dubbio la frase che segue, tratta dal *Passagenwerk* (*I "passages" di Parigi*) di Walter Benjamin, corrisponde in pieno al punto di vista di Sibylle Lewitscharoff: «I nomi propri producono anche un effetto concettualmente vacante, puramente tonale».

Quel che lega ulteriormente a Benjamin la Lewitscharoff è l'importanza che la scrittrice attribuisce all'assegnazione dei nomi effettuata da Adamo. Per Benjamin nei nomi che Adamo ha assegnato «agli animali che gli si muovevano attorno» (8) trova espressione «lo stato paradisiaco [...] in quanto tale, [poiché egli] ancora non doveva cimentarsi con la funzione comunicativa delle parole». Per Sibylle Lewitscharoff, tuttavia, vi è anche un altro aspetto importante dell'attribuzione dei nomi effettuata da Adamo. Citando il teologo ebreo Franz Rosenzweig, parla a tale proposito «dell'irrompere del nome nel caos di tutto ciò che ancora non era stato nominato» (12). Vi sono nomi attraverso i quali «la pienezza del mondo riceve un ordine» (12). Tuttavia il nome può provocare un effetto che travalica il fatto di mettere ordine nel caos: «Ciò che precedentemente in qualche modo non afferravamo completamente, ad es. il sole o la luna, entra nella nostra visione delle cose e [...] ci diventa spiritualmente familiare» (12). Saltando poi audacemente dalla *Genesi* al XVIII secolo la Lewitscharoff afferma: il fatto che Carl von Linné abbia inventato la sua nomenclatura doppia per la classificazione di piante e animali e in tal modo abbia stabilito quali fossero i nuovi nomi da assegnare [...] ha fatto sì che egli abbia dato inizio a un'enorme ondata di scoperte» (20). «È come se il metodo dell'attribuzione sistematica dei nomi avesse per la prima volta permesso di individuare un gran numero di creature, quasi che queste prima non fossero esistite» (21). Sibylle Lewitscharoff non lo dice qui chiaramente, e tuttavia con questa sua formulazione ha colto l'essenza del nome letterario, perché è per esso che – a differenza di quel che avviene col nome proprio nel mondo reale – vale il detto: *res sunt consequentia nominum*.

Ma non è solo la pienezza del mondo che attraverso i nomi diventa accessibile all'uomo; anche Dio, avendo un nome, diventa qualcuno cui ci si può rivolgere, che può essere invocato nelle preghiere. Il fatto che Dio abbia un

nome garantisce «che non fuggirà in un universo numinoso, in un'astrazione che non può essere afferrata. [...] Che Dio abbia un nome significa che si può parlare con Lui» (9). D'altro lato c'è anche il pericolo che il nome di Dio venga usato impropriamente per scopi malvagi; il secondo comandamento del Decalogo lo proibisce espressamente. I tentativi degli Ebrei di preservare la santità del nome di Dio testimoniano del potere che il suo stesso nome può assumere (14).

Ma come fa Sybille Lewitscharoff a stabilire un collegamento tra la storia della creazione e i nomi in letteratura? Prima di tutto si oppone al paragone che è stato tracciato tra il poeta e un Dio creatore, una concezione del *poeta creator* che affonda le sue radici nel primo Romanticismo.

«Niente è più lontano dalla mia mente che vedere un Dio in azione in colui che crea un'opera d'arte» (21). Tuttavia la Lewitscharoff individua nella *nominatio* poetica «problemi e possibilità non così dissimili [...] da quelli che si incontrano al momento della prima attribuzione dei nomi nell'Antico Testamento» (21). Così come Dio, avendo un nome, «non fugge in un universo numinoso» (9), anche il narratore, attraverso l'attribuzione del nome, «chiama in causa la sua creatura con maggiore assolutezza che non se ne parlasse definendola in modo vago un *lui*, una *lei* o un *qualcosa*» (21). Forse, secondo la Lewitscharoff, Nathalie Sarraute e Samuel Beckett sono riusciti «a dar prova di un virtuosismo memorabile nel rifiutare i nomi» (21); si trattava tuttavia di testi piuttosto brevi. In genere i pochi romanzi nei quali gli eroi rimangono senza nome sono stati più o meno dimenticati. Al contrario, secondo la Lewitscharoff, vige un'intima «relazione tra il nome di un personaggio fittizio e la sua essenza» (21).

La scrittrice vede confermata questa sua convinzione in Pavel Florenskij, un altro rappresentante, dopo Walter Benjamin e Franz Rosenzweig, della visione mistica e magica dei nomi, che lei cita con queste parole: «Non solo nell'eroe delle fiabe, ma anche nella persona reale il nome caratterizza tratti mentali e fisici in parte oggetto di profezia, in parte legati al fato» (21). Tale affermazione è applicabile alla figura letteraria più che non all'essere umano nella sua realtà: nella letteratura infatti il nome influenza in modo determinante il carattere del personaggio. A testimonianza di ciò Sybille Lewitscharoff nella sua conferenza fa riferimento, il che avviene spesso, a Thomas Mann. Se il 'realista' Siegfried Lenz ha obiettato sostenendo che i nomi di Thomas Mann non chiedono di essere credibili, la Lewitscharoff afferma che un nome come Hans Castorp nella *Montagna incantata* è assolutamente appropriato al personaggio: «Un nome della Germania settentrionale, abbastanza comune, con un piccolo tocco di eleganza grazie alla C maiuscola, che calza a pennello al giovane. [...] E non si dimentichi il fatto che viene da una famiglia che ha soldi; in *Castorp* la solidità finanziaria la si può imma-

ginare, il che non avverrebbe in virtù del suo nome alquanto comune, *Hans*» (22). Anche gli altri nomi della *Montagna incantata* non potevano essere stati scelti meglio: Naphta e Settembrini, «la coppia che litiga di continuo», e naturalmente Madame Chauchat, il «pericoloso felino furtivo» (22), mentre Joachim Ziemßen «possiede ciò che gli è proprio (*das Sich-Ziemende*) [già] nel suo cognome» (23). Per quel che riguarda i nomi di Mann nel *Doktor Faustus*, Sibylle Lewitscharoff concorda invece con Siegfried Lenz: in esso i nomi a volte danno l'impressione di essere troppo importanti e quindi artificiosi.

I nomi letterari ben scelti, secondo la Lewitscharoff, sono quelli di cui ci si ricorda immediatamente – una qualità che Ingeborg Bachmann aveva già messo in luce nelle sue lezioni di Francoforte. Sibylle Lewitscharoff trova questo tratto nei nomi di Thomas Mann e Marcel Proust, ma non nei romanzieri russi, il che, come fa notare, probabilmente risiede nel fatto che «la struttura dei nomi russi [...] non ci è familiare» (23). Nonostante la loro estraneità, tuttavia certi nomi russi hanno anche «una gamma di vibrazioni che evoca associazioni molto particolari». Per l'autrice ad es. una Natasha «rimarrà sempre una creatura agile, che ha il fruscio della seta, e che sussurra» (24). La Lewitscharoff ha tuttavia più familiarità con i nomi medioalto-tedeschi del *Canto dei Nibelunghi*. Abbandonandosi al loro suono, ritiene che tutti debbano vedere «in *Giselher* un uomo versatile e irrequieto e in *Hagen* un tipo ostinato e armato fino ai denti». Anche in questo caso fa riferimento a Pavel Florenskij, che aveva scritto: «Il nome è incarnato nel suono, e quindi anche la sua essenza spirituale emerge principalmente attraverso l'empatia che si instaura con la corposità tonale» (24). Queste non sono ovviamente intuizioni nuove; già Jean Paul aveva scritto nella sua *Propedeutica all'estetica* del 1813 (2^a ed.) che il nome letterario doveva «parlare più coi suoni che non con le sillabe», intendendo per «sillabe» le parti del nome che ne suggerivano il significato. Nel frattempo, ricerche sperimentali di tipo fonosemantico hanno confermato che determinate vocali e gruppi di consonanti innescano in ognuno di noi ben precise associazioni.

Quasi nessun autore che si sia occupato ai nostri giorni della *nominatio* letteraria ha ommesso di dedicare una parte delle proprie riflessioni al nome in Franz Kafka. In particolare al famoso *K.*, che è poi l'iniziale del cognome del protagonista dei romanzi *Il castello* e *Il processo* e che assume il valore di simbolo dell'anonimità, della perdita di personalità dell'uomo moderno. Sibylle Lewitscharoff riesce a esprimere un punto di vista del tutto nuovo relativamente a questo argomento così dibattuto interpretando *K.* in modo iconico, in quanto carattere tipografico. «E però questa *K* maiuscola! Dal tronco principale si estendono due piccole braccia divergenti, una in direzione del cielo, l'altra della terra» (24). Ogni lettore di questi romanzi non potrà non confermare che in tal modo viene messa in luce non solo l'essenza

dei personaggi di Kafka, ma anche quella della sua arte: basti pensare, ad esempio, all'agrimensore K., che aspira al massimo, rappresentato simbolicamente dall'accesso al castello, ma allo stesso tempo rotola con Frieda, la cameriera, nelle pozzanghere di birra della locanda. Oppure, per citare ancora una volta Sibylle Lewitscharoff: «Kafka si mostra, in questa sua evocazione onomastica, ancora una volta il maestro metafisico di tutte le classi, combinando il grande col piccolo, l'alto col basso [...], la purezza con la sporcizia, la chiarezza con l'oscurità, serrati insieme in modo emozionante» (25). Con questa intuizione la sensibilità della Lewitscharoff lettrice ha raggiunto uno dei vertici dell'interpretazione letterario-onomastica.

GIORGIA RIMONDI

GLI STUDI UCRAINI DI ONOMASTICA LETTERARIA.
JURIJ KARPENKO E LA SCUOLA DI ODESSA

Gli studi ucraini di onomastica a livello accademico nascono nella seconda metà degli anni Cinquanta, quando a Simferopol' viene discussa la tesi di dottorato del noto onomasta Vsevolod Michajlov dedicata agli antroponiimi nella letteratura russa tra XVIII e XIX secolo (1956). Successivamente, nel 1959, si tiene la prima conferenza di onomastica a Kiev, e un decennio più tardi vedrà la luce la miscellanea *Onomastika* (1969), promossa da un gruppo di studiosi moscoviti dell'Istituto di linguistica dell'Accademia russa delle Scienze, tra cui Vladimir Nikonov e Aleksandra Superanskaja, ai quali seguono una serie di studi apparsi a partire dagli anni Settanta.

Nell'ambito specifico dell'onomastica letteraria, accanto ai lavori di Emanuil Magazanik, autore di *Onomapoetika ili «govorjaščie imena»* ('Onomapoetica o i «nomi parlanti»', 1978), gli articoli di Jurij Karpenko *Specifika imeni sobstvennoĝo v chudožestvennoj literature* ('La particolarità del nome proprio in letteratura', pubblicato sulla rivista polacca «Onomastica», vol. XXI, 1986, pp. 6-22) e *Imja sobstvennoe v chudožestvennoj literature* ('Il nome proprio in letteratura', pubblicato sulla rivista russa «Filologičeskie nauki», n. 4, 1984, pp. 34-40) rappresentano i primi studi apparsi nell'ex Unione sovietica dedicati ai nomi propri in letteratura, indagini che saranno poi considerate fondamentali per lo sviluppo della base teorica dell'onomastica in quest'area.

Jurij Aleksandrovič Karpenko (1929-2009), membro corrispondente dell'Accademia Nazionale delle Scienze dell'Ucraina, dopo avere diretto dal 1958 il dipartimento di lingua ucraina della facoltà di filologia dell'Università di Černivci, si trasferisce all'Università di Odessa, dove è a capo prima del dipartimento di linguistica generale e slava, poi di quello di lingua russa (1978) e infine di quello di lingua ucraina (1991). La nascita della scuola di studi onomastici di Odessa viene appunto fatta risalire al 1968, anno in cui Karpenko si insedia all'Università statale intitolata a I. Mečnikov presso la cattedra da poco inaugurata di linguistica generale e slava, riuscendo a formare attorno a sé un'atmosfera scientifica particolarmente vivace, che permetterà negli anni successivi di dare vita a un fiorente filone di studi.

La scuola onomastica di Odessa si caratterizza per l'ampiezza di interessi e di classi onomastiche oggetto di indagine. Dall'inizio degli anni Settanta

Karpenko si dedica allo studio dell'origine dei nomi astronomici, i cui risultati confluiscono nella prima raccolta su questo tema pubblicata in lingua russa *Nazvanija zvezdnogo neba* ('I nomi del cielo stellato', 1981), curata dalla nota linguista russa Aleksandra Superanskaja e dedicata ai nomi russi e ucraini, sia scientifici che popolari, di costellazioni, asteroidi e satelliti. Parallelamente, a partire dalla metà degli anni Settanta compaiono i primi studi accademici sulla topografia e la toponimia della regione di Odessa, in cui gli autori mettono in luce l'influenza degli antichi processi etnolinguistici slavi sulla formazione del paesaggio toponomastico. La moglie di Karpenko, Muza Viktorovna, anche lei valida studiosa nel campo della lessicografia e antroponimia russa e ucraina, mette a punto un breve Dizionario antroponimico dei villaggi della regione di Odessa che viene incluso nella raccolta curata da Superanskaja e Podol'skaja (1980).

Il trasferimento di Karpenko alla cattedra di lingua russa nel 1978 segna un'ulteriore tappa dell'evoluzione della scuola odessita. È in questo periodo che si osserva un significativo aumento di studi e un ampliamento delle tematiche affrontate, soprattutto grazie al fondamentale contributo dello studioso. Le linee di ricerca in questi anni comprendono lo studio di zoonimi (N.G. Rjadčenko), navionimi (E.V. Antonjuk), ideonimi e nomi cinematografici (E.V. Knys'), cosmonimi (L.F. Fomina), teonimi slavi (Karpenko) e registrano la pubblicazione, sempre a cura di Karpenko, di nuove raccolte di studi aventi per oggetto l'onomastica letteraria russa e ucraina.

Un posto di rilievo nel lavoro degli onomasti odessiti è sicuramente rappresentato dalle ricerche relative alle specificità e alle funzioni dei nomi propri nel testo letterario, la cui base teorica è rappresentata dal già citato articolo *Imja sobstvennoe v chudožestvennoj literature* ('Il nome proprio in letteratura'), i cui punti fondamentali erano stati esposti in occasione dei due Congressi Internazionali di Scienze Onomastiche (ICOS) svoltisi il primo nel 1978 a Cracovia, il secondo nel 1984 a Lipsia. È interessante sottolineare che Karpenko giunge all'onomastica letteraria dalla toponimia, essendosi occupato già dall'inizio degli anni Sessanta del rapporto tra onomastica e letteratura in alcuni lavori sui toponimi nelle opere degli scrittori ucraini Vasil' Stefanyk (1961) e Ol'ha Kobyljans'ka (1963, 1964).

Nell'articolo *Specifika imeni sobstvennogo v chudožestvennoj literature* ('La particolarità del nome proprio in letteratura', 1986) lo studioso individua cinque aspetti fondamentali che contraddistinguono il nome proprio letterario:

- 1) Il 'ruolo derivato' degli onimi letterari rispetto all'onomastica generale, che lo scrittore non può ignorare. Di conseguenza, l'onomastica letteraria è «un riflesso soggettivo di ciò che è oggettivo», un «gioco» dello scrittore con le forme onomastiche esistenti.

- 2) La diversa origine del nome proprio letterario. Mentre l'onomastica reale è il risultato di un processo secolare, storicamente e socialmente determinato, nel testo letterario i nomi vengono scelti o creati dall'autore stesso, in base a genere, stile e scopi dell'opera. Tuttavia, tale aspetto soggettivo viene delimitato dal fatto che «le differenti relazioni del nome proprio letterario [...] insieme all'intero sistema figurativo dell'opera [...], all'intenzione autoriale, [...] ai suoi legami con genere, scuola artistica e stile definiscono l'onomastica letteraria» (p. 11).
- 3) La differente funzione dell'onomastica letteraria rispetto all'onomastica generale. Se quest'ultima ha un ruolo di differenziazione (funzione nominativa o identificativa), la prima riveste una funzione essenzialmente stilistica. Più in particolare, Karpenko sottolinea come la funzione stilistica del nome proprio nell'opera letteraria emerga «in modo duplice, appellandosi alla *ratio* umana e all'*emotio*: dice qualcosa alla mente e qualcosa al cuore». Si può quindi parlare di due aspetti della stessa funzione, informativo-stilistico (informazioni relative al contesto sociale e ideologico) e emotivo-stilistico (componente valutativa), che concorrono all'interpretazione del testo.
- 4) A differenza dell'onomastica generale, «reale», appartenente alla sfera collettiva e condivisa del linguaggio, l'onomastica letteraria «è un fatto del discorso». Il nome proprio letterario entra a far parte del linguaggio comune solo quando diventa nome-simbolo codificato (*imja-precendent*), e in tal caso diventa simile all'appellativo.
- 5) Il fulcro semantico dello spazio onomastico di un'opera letteraria è il suo titolo, nel quale emergono con massima evidenza le componenti informativa e valutativa. L'idea del titolo quale caso particolare di nome proprio viene approfondita dallo studioso nell'articolo *Nazvanie proizvedenija kak ob'ekt onomastiki* ('Il titolo dell'opera come oggetto dell'onomastica', 1975).

Karpenko riprenderà questi punti nei suoi lavori dedicati all'analisi onomastica delle grandi opere della letteratura russa e ucraina: *Struktura slovarnoj stat'i v antroponimičeskoj slovare A.P. Čechova* ('La struttura della voce di dizionario nel vocabolario antroponimico di A.P. Čechov', 1976), *Puškinskij onomastikon. "Povesti Belkina"* ('L'onomastikon puškiniano. I racconti di Belkin', 1981); *Imja Prekrasnoj Damy* ('Il nome della Bellissima Dama', 1983), *Onomastičeskie zagadki V.P. Kataeva* ('Gli enigmi onomastici di V.P. Kataev', 1984), *Onomastika novoj prozy V.P. Kataeva* ('L'onomastica della nuova prosa di Kataev', 1987), *Zaglavija proizvedenij V.P. Kataeva. Onomastičeskie nabljudenija* ('I titoli delle opere di V.P. Kataev. Osservazioni onomastiche', 1988); *Onomastičeskij komponent stichotvorenij M.Ju. Lermontova* ('La componente onomastica delle liriche di M.Ju. Lermontov',

1989) e *Symvolična funkcija vlasnych nazv u poezijach T. Ševčenko* ('La funzione simbolica dei nomi propri nelle liriche di T. Ševčenko', 1989).

Un'ulteriore evoluzione della scuola odessita ha inizio nel 1991, con il trasferimento di Karpenko alla cattedra di lingua ucraina. Si ha come conseguenza una rinnovata attenzione alle unità onomastiche della lingua nazionale dell'Ucraina (Karpenko 1992, 1993, 1994, 1995), che si sviluppa parallelamente alla prosecuzione di ricerche sulle caratteristiche dell'onomastica letteraria, anche in ottica comparativa, nelle opere di scrittori russi e ucraini (Achmadullina, Pasternak, Achmatova, Bunin, Kocjubins'kij). L'attività di questi anni viene divulgata sulle pagine di «Zapiski z onomastiki / Opera in onomastica», la prima rivista di onomastica in Ucraina, fondata da Karpenko nel 1999 presso l'Università di Odessa.

Negli ultimi anni della sua attività Karpenko si occupa di onomastica futurologica (il futuro dei nomi propri) e di onomastica cognitiva (gli onimi come concetti, elementi di una determinata mentalità linguistica e culturale). Elena Jur'evna Karpenko, già autrice di un manuale di pragmatica dei nomi propri nel testo letterario (Odessa, 1998), ha proseguito le ricerche iniziate dal padre nella monografia *Problematika kognitivnoj onomastiki* ('La problematica dell'onomastica cognitiva', 2006), tema che ha trovato particolare fortuna tra gli studiosi che si dedicano allo studio del nome proprio dal punto di vista della linguistica cognitiva (O.V. Novikova, A.S. Šerbak).

Va rilevato che, nonostante la loro fortuna e varietà di campi d'indagine, in generale gli studi onomastici in area ucraina (e russa) si scontrano con alcuni problemi di definizione. Nonostante già nel 1978 Natal'ja Podol'skaja, autrice del primo dizionario terminologico dell'onomastica sovietica, rilevasse la coesistenza di diverse varianti per definire la scienza onomastica («antroponimo letterario», «antroponimo dell'opera letteraria», «onomastica letteraria», «antroponimo poetico», ecc. Podol'skaja 1988: 96, 108), ancora oggi sono presenti denominazioni differenti. Numerosi studi sono stati dedicati al problema, anche in tempi recenti, come l'articolo di S.A. Skuridina *Specifika terminologii literaturnoj onomastiki* ('La particolarità della terminologia dell'onomastica letteraria', 2020), a testimonianza della vivacità del dibattito su questo tema. Accanto alle espressioni «onomastica letteraria» (Karpenko 1986) e «onomastica poetica» (a sua volta suddivisa in «onomapoetica» e «onomastilistica» da Magazanik, 1967) se ne sono aggiunte altre, il cui uso è spesso intercambiabile: «poetica onomastica», «poetica degli onimi», «poetonimica». Tale situazione, come ipotizzano Natal'ja Kolesnik e Oksana Petrenko (2021), potrebbe essere ricondotta ai diversi scopi e modi di intendere l'oggetto della ricerca. Valerij Kalinkin, della scuola onomastica di Doneck, propone di utilizzare il termine «poetonimologia» (*Poetonimologija: iz zametok o metajazyke nauki,*

‘Poetonimologia: appunti sul metalinguaggio di una scienza’, 2008), mentre dall’area linguistica russa proviene una ulteriore proposta, «onomastica stilistica», dovuta verosimilmente all’influenza dei lavori di Superanskaja (1973, 1986) dedicati al tema. L’assenza di un termine condiviso per indicare l’onomastica letteraria è inoltre legata allo sviluppo di tale branca della disciplina nel contesto ucraino, che vede la compresenza e lo sviluppo parallelo di diverse scuole e orientamenti. Oltre a quella di Odessa, vanno menzionate, seppur brevemente, la scuola di Doneck – V. Kalinkin, E. Kravčenko, G. Lukaš, O. Filatova e E. Otin, autore quest’ultimo di un dizionario dei connotoni (2004) – e quella di Užhorod – L. Belej (antroponimia letteraria), M. Chochko (zoonimia), O. Belej (ergonimia). A queste si aggiungono i centri di studio di L’vov e di Kiev, in particolare quelli presso l’Università Taras Ševčenko, l’Accademia Mohyla e l’Istituto di lingua ucraina fondato nel 1991, dove si proseguono gli studi di onomastica storico-etimologica e di toponomastica. I risultati delle ricerche in questo ambito vengono pubblicati, oltre che nella già citata rivista odessita «Zapiski po onomastike», in «Λογος όνομαστική» (Doneck), «Studia slovakistica» (Užhorod) e nella raccolta annuale *Studii po onomastike i etimologii* (‘Studi di onomastica e etimologia’) dell’Istituto di lingua ucraina dell’Accademia delle Scienze dell’Ucraina (Kiev).

Come suggeriva Ol’ga Fonjakova, «la discordia terminologica è dovuta a una serie di ragioni, tra cui la relativa ‘giovinezza’ dell’onomastica letteraria e lo status liminare di questa disciplina, che, originariamente, era concepita come branca della linguistica, per poi spostare l’attenzione sull’aspetto letterario» (1990, p. 34). Sulla crescente importanza della disciplina rifletteva anche Karpenko nella prefazione a una raccolta di suoi articoli di onomastica letteraria (2008), in cui si augurava che tutti i lavori prodotti fino a quel momento in tale ambito fossero solo «una bozza di quella che prima o poi si tramuterà in una conoscenza più approfondita» (p. 3).

LUIGI SASSO

LEO SPITZER E IL PROSPETTIVISMO LINGUISTICO

Tra i saggi più importanti dedicati al capolavoro di Cervantes va senza dubbio collocato *Linguistic perspectivism in the Don Quijote*, che Leo Spitzer pubblicò nel 1948 nel volume *Linguistics and Literary History* (Princeton, New Jersey, Princeton University Press), e che possiamo leggere in traduzione italiana, col titolo *Prospettivismo nel "Don Quijote"*, in *Cinque saggi di ispanistica* (Torino, Giappichelli 1962, pp. 57-106). Docente all'Università di Colonia, Spitzer era stato costretto a lasciare la Germania nel 1933 in seguito all'avvento del nazismo; dal 1933 al 1936 aveva insegnato all'Università di Istanbul e nel 1937 aveva raggiunto Baltimora. Il saggio sul *Don Chisciotte*, che riveste un'importanza fondamentale per quanto riguarda l'onomastica letteraria, nasce pertanto quando Spitzer si trovava già da diversi anni in America, dove insegnava alla John Hopkins University e dove rimase fino al 1956.

Nella prima pagina del suo saggio, il critico fornisce alcune brevi indicazioni sulle modalità di approccio al testo da lui seguite: «È meglio, forse, non spezzare l'unità di un'opera d'arte in unità storiche, estranee in ogni caso a Cervantes, e continuare invece con il metodo che tenta di muovere dalla periferia dell'opera verso il suo nucleo centrale pur restando entro i suoi confini. Ogni caratteristica esteriore, riportata in modo soddisfacente al suo centro, deve condurci nell'intimo dell'opera stessa la cui unità sarà così rispettata» (pp. 57-58). Da qui la scelta di concentrarsi su alcuni fenomeni linguistici, apparentemente poco rilevanti, per riportarli a un comune denominatore e metterli infine in relazione con la visione del mondo di Cervantes.

Spitzer esordisce sottolineando come il lettore del *Quijote* sia innanzitutto colpito dall'instabilità dei nomi attribuiti ai principali personaggi del romanzo. Nel primo capitolo il protagonista è designato tanto Quixada quanto Quesada o Quixana. Tra questi nomi «l'ingegnoso Hidalgo» sceglie, prima di cimentarsi nelle sue avventure, quello che dovrà portare per tutto (o quasi) il libro: Quijote. Solo alla fine, debitamente rinsavito e ripudiati i romanzi cavallereschi, potrà riprendere il suo nome originale, prosaico e non preso a prestito, di Alonso Quixano. Momento culminante di questo ritorno alla normalità è costituito dal testamento di Quixano, nel quale l'eroe chiama sua nipote Antonia col nome di Quixana, quasi a far intendere che egli è ormai a capo di una famiglia che porta il suo nome.

Il nome di Quixada sta ad attestare il lato ragionevole della natura del protagonista: così infatti era chiamato da un tale che ben lo conosceva prima della sua follia (I, 5). Se invece ci spostiamo in uno degli ultimi passaggi della vicenda narrativa, quando cioè, essendogli stato inibito il vagabondaggio cavalleresco, il protagonista rivela la decisione di farsi temporaneamente pastore (II, 67), vediamo Quijote immaginare di essere chiamato il pastore Quijotiz, mentre il fido Sancho diventa il pastor Pancino. Sarà inoltre proprio Sancho, nel medesimo episodio, a tollerare la deformazione del nome della sua corpulenta consorte Teresa in Teresona, respingendo il troppo etero Teresaina proposto da Sansón Carasco. Tornando al protagonista, le denominazioni non sono ancora finite: nemmeno l'attributo «de la Mancha», che deriva da Amadiz de Gaula, costituisce una indicazione stabile e definitiva: seguiranno, più tardi, «el caballero de la Triste Figura» e ancora «el caballero de Los Leones».

Le metamorfosi onomastiche del protagonista si riverberano sui personaggi che stabiliscono rapporti con lui. Aldonza Lorenza, come è noto, si trasforma in Dulcinea e persino l'anonimo ronzino riceve il nome «alto, sonoro e significativo» di Rocinante. Sembrerebbe sfuggire a questa norma proprio Sancho Panza; intorno al suo nome affiora solo qualche incertezza: lo scartafaccio che contiene il testo di Cide Hamete Benengeli, il cronista arabo da cui Cervantes assicura di aver tratto la sua storia, riporta un ritratto di Sancho (I, 9), con la pancia grossa, il busto corto e le gambe lunghe (*las zancas largas*) accompagnato dalla scritta «Sancho Zancas».

Se le acque restano piuttosto tranquille per quello che riguarda Sancho, ben più agitate sono quelle in cui si muove sua moglie, che viene presentata dapprima con il nome di Juana Gutiérrez per poi modificarsi, sulle labbra di Sancho, in Mari Gutiérrez. Ma non finisce qui perché la moglie di Sancho, in II, 5, chiama se stessa Teresa Cascajo: da allora in poi essa è tanto Teresa Panza che Teresa Sancho. «È chiaro», tira le somme Spitzer, «che abbiamo a che fare con una donna di nome Juana Teresa Gutiérrez, la quale diventa Juana Panza o Teresa Panza quando viene chiamata col nome del marito, o... Cascajo quando è chiamata con quello del padre» (p. 61). In attesa che Spitzer sbrogli tutta l'onomastica matassa, sarà bene intanto non dimenticare le già segnalate varianti: «Teresaina» e «Teresona».

Siamo insomma di fronte a evidenti fenomeni di polionomasia, in parte dovuta, come sottolineerà Cesare Segre (*Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi 1974, p. 209), a fretta e distrazione. Ma a Spitzer interessa indagare le ragioni profonde dell'inesausta proliferazione onomastica, in particolare di quella che scaturisce dalla bocca dello scudiero: «Sancho deve moltiplicare i nomi soltanto perché tutti i nomi che ricorda sono semplici approssimazioni di quelli reali; essi mutano perché Sancho non può

padroneggiarli completamente; e si compiace di ciò che la linguistica chiama 'etimologie popolari', cioè altera i nomi in conformità dei rapporti di idee più convenienti alla sua levatura intellettuale. Talvolta presenta variazioni diverse; ma quando implica anche una sola alterazione, l'effetto della polionomasia sussiste ugualmente, poiché il nome effettivo è presente pure alla mente del lettore» (p. 62). Ed ecco che Mambrino diventa Malandrino, quindi Malino (il cattivo) o più banalmente Martino; Fierabrás si scinde in «feo Blas» (I, 15); persino il cronista non viene risparmiato: Cide Hamete Benengeli diventa Berengena (II, 2), formulazione del tutto ragionevole in quanto conforme, se ci fidiamo di Sancho, alla predilezione dei Mori per le melanzane (*berenjenas*).

Attenzione particolare meritano, da parte dello studioso, i nomi della contessa Trifaldi. Si tratta di un caso più complesso, che non ha niente da invidiare a quello di Don Chisciotte: quando infatti la contessa Trifaldi, altrimenti chiamata Dueña Dolorida, appare nel corteo del carro trionfale (II, 38), il suo nome viene etimologicamente ricondotto ai falpalà, agli strascichi della sua gonna (*falda*). Ma la nobildonna viene presentata anche come «contessa Lobuna», a causa della presenza dei lupi nei suoi possedimenti, e avrebbe potuto chiamarsi, precisa il cronista, anche «contessa Zorruna» se avesse posseduto un gran numero di volpi nelle sue tenute.

È tempo di chiedersi, soggiunge Spitzer, avvicinandosi in tal modo al cuore del problema, se esista «una base comune di pensiero su cui s'impongono tutti questi casi» (p. 65), se cioè sia possibile spiegare l'importanza data non solo al nome ma soprattutto al suo cambiamento, se sia in ultimo ravvisabile una filosofia che sostenga le eventuali implicazioni etimologiche, la polionomasia in se stessa.

A prima vista, suggerisce Spitzer, Cervantes dà l'impressione di non inventare nulla: il Medioevo aveva a lungo esplorato, nelle pagine di San Gerolamo, di Isidoro di Siviglia e soprattutto dei grandi poeti, le potenzialità dell'etimologia, aveva compreso che i *nomina sacra* ci mostrano le diverse manifestazioni della divinità, aveva avvertito nel cambiamento di nome del cavaliere appena armato una imitazione di quanto avviene nella cerimonia del battesimo. Polionomasia e polietimologia erano, in quei tempi, fenomeni ben noti. Spitzer lo dice con parole che vale la pena di ascoltare, anche perché hanno un rilievo, per così dire, teorico, fornendoci una possibile ragione del fascino dei nomi propri: «In generale questi procedimenti [polionomasia e polietimologia] vengono entrambi applicati più ai nomi propri che ai nomi comuni, in quanto che i primi, intraducibili per natura, partecipano in misura maggiore del misterioso volto del linguaggio umano: sono meno spiegabili. La mentalità medievale poteva vedere meglio riflessa nei nomi propri la plurivalenza del mondo avvolto negli arcani. Il Medioevo

è caratterizzato da un'ammirazione sia per il rapporto tra parola e oggetto quanto per il mistero che rende incostante tale rapporto» (p. 66).

Ricondurre il nome Trifaldi a un'interpretazione etimologica evidentemente sbagliata (*tres faldas*) è un'operazione che risponde a questi presupposti. Ma Cervantes, dice Spitzer, non si prende troppo sul serio e conosce d'altra parte molto bene il processo di formazione storica della parola. Pertanto il gioco paraetimologico si traduce nelle sue mani in uno strumento capace di svelare il carattere illusorio degli eventi e delle apparenze. In altre parole, come i nomi possono fondarsi su diverse etimologie, così il mondo è suscettibile di differenti interpretazioni. Ogni individuo guarda le cose dal suo punto di vista, secondo la propria prospettiva. La distanza dal Medioevo non potrebbe essere più grande: se «per il mondo medievale i procedimenti di polionomasia e polietimologia sfociavano già in un riconoscimento dell'operato divino nel mondo, Cervantes usa i medesimi sistemi per poter rivelare la plurivalenza assunta dalle parole nelle diverse menti: egli, che ha coniato i nomi, annette ad essi significati diversi da quelli intesi dai personaggi stessi» (p. 70). E allora si comprende bene dove ci possa portare l'analisi linguistica dei nomi: a intravedere – commenta Spitzer – «l'atteggiamento del romanziere verso i propri personaggi». Ma l'ottica dei personaggi, non di rado ingannevole, finisce col non coincidere con quella dell'autore, che a sua volta si colloca su un piano superiore, senza dubbio lontano da quello in cui si agitano le sue creature.

A un simile fenomeno Spitzer dà il nome di prospettivismo. Che può riscontrarsi anche in altre forme: per esempio, nella pronuncia scorretta dei nomi da parte di Sancho contrapposta a quella, impeccabile, di Quijote, un aspetto che il critico invita a non sottovalutare. Più che a prendersi gioco della scarsa dimestichezza onomastica di Sancho, tale strategia narrativa «tende a scuotere la fiducia del lettore nell'uso della parola convenzionale» (pp. 72-73). Anziché tranquillizzarci, infatti, la precisione del cavaliere ci pone al cospetto di nuovi dubbi: possiamo davvero fidarci di lui, che così di frequente s'inganna nel definire altri aspetti della realtà? Quale credito possiamo concedere a un individuo che, nell'ascoltare le malefatte dello stregone Muñatón, non trova nulla di strano tranne il nome, che corregge in Frestón? La risposta va cercata, a giudizio del critico, nella volontà di Cervantes di disegnare la caricatura dell'erudito, dell'umanista, dell'esperto di nomi libreschi, del tutto indifferente al rapporto delle parole con la realtà.

Ma se le cose stanno così, la posta in gioco, commenta Spitzer, a questo punto si fa alta e riguarda il problema della realtà in letteratura. Il *Quijote* è, per Spitzer, un romanzo che si pone come obiettivo quello di abbattere la realtà che fuoriesce dai libri di cavalleria, un testo da considerarsi come un atto di accusa rivolto a quel mondo della parola nel quale il Rinascimento

aveva creduto. Siamo ormai nel cuore del barocco, di fronte alla caduta delle illusioni: «Le parole non sono più ciò che erano state nel Medioevo, cioè depositarie di verità, né, come nel Rinascimento, una manifestazione di vita: esse rappresentano, come i libri nei quali sono contenute, motivi di esitazione, errore, inganno, “sogni”» (pp. 74-75).

Il prospettivismo linguistico non riguarda di certo solo i nomi propri, ma si estende anche ai nomi comuni, si trasforma in contrasto tra due modelli espressivi derivati da differenti ambienti sociali, coinvolge l'atteggiamento di Cervantes verso dialetti e gerghi. A proposito di quest'ultimo aspetto, Spitzer nota come per l'autore del *Quijote* i dialetti costituiscono – diversamente da Dante, che considerava i volgari alla stregua di realizzazioni inferiori di un modello ideale di lingua – diversi riflessi della realtà, nessuno dei quali può avere il sopravvento sull'altro. Spitzer non lesina esempi, come quando Sancho traspone, e inevitabilmente infiocchetta di goffe varianti, lo stile enfatico della lettera di Don Quijote a Dulcinea. L'esempio è utile proprio perché fa comprendere come nel romanzo le cose sono rappresentate non per quello che sono in se stesse, ma soltanto come cose di cui si parla e si pensa, provocando in tal modo una scissione dello svolgimento narrativo in due punti di vista. Non c'è più niente di certo, non possiamo fidare, di conseguenza, nella realtà degli avvenimenti: conta a questo punto soltanto «la volontà dell'artista che preferì spezzare una realtà polivalente in diverse prospettive». Spitzer lo dice con una immagine sintetica e suggestiva: «il prospettivismo suppone un principio di Archimede al di fuori dell'intreccio, dove Archimede è impersonato da Cervantes stesso» (p. 83).

Prospettivismo linguistico equivale ad affermare la libertà creatrice dell'autore e si colloca all'interno dello spirito generale del relativismo che a sua volta costituisce la caratteristica essenziale del romanzo. Ciò tuttavia, precisa lo studioso, non mette in discussione il predominio dell'assoluto: l'artista Cervantes non nega mai Dio, e a Dio soltanto, infatti, appartiene la trasparenza del linguaggio.

Spitzer spiega a questo punto come il *Quijote*, e cioè il genere moderno del romanzo, abbia portato a un rinnovamento della critica e della fantasia e di conseguenza a «un'esaltazione dell'indipendenza della mente umana e di un tipo di uomo particolarmente forte: l'artista» (p. 98). Detto altrimenti, il protagonista del romanzo non è il cavaliere, «l'eroe è Cervantes, l'artista stesso che realizza un'arte critica e fantastica in accordo con la propria libera volontà» (p. 99). Una libertà incondizionata al punto di distruggere intenzionalmente, e ciò avviene nella seconda parte del romanzo, l'illusione artistica e di mostrare lo scrittore nei panni del burattinaio che lascia intravedere i fili con cui muove i suoi pupi. Dopo aver tessuto la trama, dopo aver fatto di Don Chisciotte e Sancho degli esseri viventi, Cervantes invita il lettore a considera-

re tutto come finzione, e i personaggi ombre su un palcoscenico. Diversamente da loro, Cervantes ha un dominio totale su se stesso; pur consapevole «che la propria personalità si sarebbe scissa in un atteggiamento di critica ed in uno di illusione...» (p. 103), egli si mostra in grado di ritrovare, nella fisionomia di un *Io* barocco, un senso dell'ordine, per quanto instabile.

Ed è a questo punto che il prospettivismo si trasforma in una chiave di lettura, uno strumento forse indispensabile per comprendere gli sviluppi, anche quelli cronologicamente più vicini a noi, della narrativa. Vale la pena di ascoltare le parole di Spitzer: «E in realtà solo una volta nella letteratura mondiale si è concretato quest'ordine precario: i pensatori e gli artisti non si fermarono a proclamare l'inconsistenza del mondo; portarono i loro dubbi a tal punto da essere incerti sull'esistenza di un ordine universale e da negare un creatore; insomma imitarono il prospettivismo di Cervantes (Gide, Proust, Conrad, Joyce, Virginia Woolf, Pirandello) senza percepire l'unità celata al di là del prospettivismo, di modo che nelle loro mani la propria personalità di autori si disintegrò» (p. 104). Cervantes, maestro del prospettivismo, si colloca quindi su un piano diverso, resta al di qua della moderna disintegrazione della personalità del narratore. Egli è un creatore onnipotente che «ci rivela i segreti della sua creazione, ci mostra l'opera d'arte nel suo divenire e le leggi alle quali è necessariamente soggetta» (pp. 105-106). Ma ci restituisce, prima che l'unitaria visione cristiana del mondo si spezzasse, quella stessa visione sul piano artistico; presenta ai nostri occhi un cosmo che riesce a rimanere, quasi per miracolo, in equilibrio. Spitzer intende pertanto continuare a leggere Cervantes in relazione al proprio tempo, non rinuncia a coglierne le implicazioni e le affinità con la poetica barocca e, pur comprendendo il potere che una nozione come quella di prospettivismo linguistico possiede nell'illuminare le modalità e le strutture narrative di buona parte della letteratura del Novecento, mantiene ferma la distanza tra le pagine del *Quijote* e i più recenti sviluppi del romanzo europeo.

La forma e i cambiamenti dei nomi – ci ha ricordato Spitzer – possono dirci molto dei personaggi e nel contempo diventare la sintesi di una poetica, di una filosofia, di un contesto culturale. A un tale risultato contribuisce, almeno in un caso, anche un gesto di autocensura. Occorre risalire a quel passaggio, affidato a una nota a piè pagina, in cui Spitzer commenta la celebre frase di apertura del romanzo («En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...»). Di questa reticenza erano già state fornite dagli studiosi diverse spiegazioni, da quella autobiografica a quella storico-letteraria a quella folcloristica, nessuna delle quali però convince Spitzer. Che propende per un'altra spiegazione: la frase ai suoi occhi rappresenta la glorificazione della libertà dell'artista e soprattutto il modo in cui Cervantes avrebbe inventato – o forse reinventato se consideriamo «la forma rudi-

mentale» con cui si era presentata in Boccaccio – la narrazione soggettiva. La strada era ormai aperta per le pagine di Goethe (si pensi all'incipit delle *Affinità elettive*), di Sterne, di Thomas Mann (che non a caso al *Don Chisciotte* dedicò un saggio), di Fielding. Spitzer inserisce nell'elenco, significativamente per ultimo, anche il Melville di *Moby Dick*, dove ci imbattiamo in un attacco altrettanto memorabile: *Call me Ishmael*. Se però in Cervantes, possiamo a questo punto concludere, la nuova forma narrativa sembrava scaturire dalla cancellazione di un nome, qui essa ora è affidata tutta a un solo nome, al nome con cui il narratore chiede di essere chiamato. La storia della lotta tra il capitano Achab e la balena bianca sembra dunque prendere vita dal nome di Ismaele e dall'ombra di Don Chisciotte. Nel nome, cancellato o presente, si rende finalmente leggibile il destino dell'autore e della sua scrittura.

INDICE DEI NOMI

- Abbagliato, 370, 377
Abram/Abrasha, 158-61
Absalone, 369
Acate, fiume, 193
Achille, 17
Adam, 169
Adamo, 428
Adolf/Ad., 158, 168-9
Aglauro, 369
Agnel, 370
Aiace/*Ajax*, 17
Alagia, 370-1
Alberigo, 370-1
Albero da Siena, 370
Albertino/Berto/Bertino, 264-5
Alberto di Cologna, 370
Alberto Pisani, 262
Alberto, 264
Alessio Interminei, 368
Alfred de Nièvres, 307
Alice, 356
Almeria, 277
Amerigo Speranza, 216, 225-9
Amerigo, 229-32
Anco Marcio/*Ancus*, 17-8
Angela, 403-4, 407
Angélique/Angelica, 97, 110
Angiolello, 370
Anna Arkadjewna, 158
Anna Karenina, 158
Anna Livia Plurabelle (ALP), 55-6
Anselmo, 370
Anselmuccio, 368, 370, 377
Antonio, 353,
Aqua Cotta/Acquacotta, 100
ARAC, 283, 285
Araceli Zambrano, 276
Aracoeli Muñoz Muñoz, 276-7, 281-5
Argan, 93-4, 98
Arianna, 178-9
Arlechin, 101
Arnaut, 370
Arnold, 158-60, 163, 169
Arrighetta, 264
Arrigo Mainardi, 370
Arrigo, 369
Arturo/Artú/Ar-tuuuro/Ar-tuuú, 279-81
Asdente, 377
Asil/Asilij, 166
Athos, 180, 182
Atlante/*Atlas*, 17-8
Augustin, 301, 308-9, 311, 370
Aurelia, 97, 101
Ausac, 131
Azzolino, 370
babbo/Babbo Natale 222-3
Bakakaj/Bacacay, 143-6, 149-53
Balena, 110, 112, 116-7
Balotta/Balottina, 267
Barbaricini E., 80
Barile, 179
Barun Litrun/Baron Litron, 250-1
Beatrice, 369, 370-1
Beatrice/Bea/Bice, 321, 327-8
Belacqua, 370, 372-3, 377
Bellincion Berti, 370
Bellini V., 80
Benvenuti, 227-8
Béralde/Beraldo, 103
Bergamelli A., 43
Bernardin di Fosco, 370
Bernardo, 370
Berra T., 33
Bertram del Bornio, 369
Berzaghi A., 39
Bismarck O., 80
Bocca, 370, 376-8
Bolek Kalafior/Cavolfiore 144, 147-8
Bolis L., 85
Bomba, 110, 112, 115-6
Bonagiunta, 370
Bonaventura da Bagnoregio, 369, 373
Bonconte di Montefeltro, 369
Bonifazio, 370
Bonturo, 370, 373
Borri P., 87
Borsa/Borsa-senza-fondo, 178-9
Boschetti A., 87
Bouvard, 356
Brambilla, 39-40
Branca Doria, 370
Bruco, 112, 116
Brunetto Latini, 369

- Brunetto, 370, 373, 379
 Bucefalo/*Bucifal*, 17
 Buondelmonte, 370
 Buoso Donati, 370, 372
 Buoso, 370, 372
- Cacciaguida, 370, 378
 Caccianemico, 370-1
 Cafeci, 188
 Caldarini, 267-8
 Camille, 301
 Camiscion de' Pazzi, 369
 Camoletti, 268
 Campi A., 87
 Capa 'e fierro, 223, 229-30, 232
 Capocchio, 369, 371
 Carlin, 370
 Carlo Alberto di Savoia, re, 265
 Carlo d'Angiò, re di Sicilia, 25-7
 Carlo Dossi, 262
 Carlo Felice di Savoia, 265
 Carlo Magno, 20-1, 26
 Carlo Maria Colombo, 260
 Carlo Pisani Dossi, 264
 Caròn, 369
 Caronte, 326
 Carrua/Càrrua/Carrù, 38
 Casalazzo, 191
 Casalodi, 370
 Casella, 368, 370, 373
 Castellani M., 84
 Castrogiovanni, 189, 192-7
 Catalano, 369, 371
 Catilina, 26
 Cauterio/Fenocchio/Finocchio/Fenochius Cauterius, 97, 100-1
 Cavallotti F., 87
 Celega G., 87
 Celestino III, papa, 21-2
 Cerbero, 327
 Cesare, 369
 Charlus, 358
 Cherubini E., 80
 Ciaccio, 368-9
 Cianfa, 370
 Cianghella, 370-1
 Claire Lemercier/Chiara, 386-93
 Claude, 301
 Claudia Sàlis, 266
 Claudio Tolomeo, astronomo, 17
 Clemente IV, papa, 25
 Cletto Arrighi/Carlo Righetti, 264
- Colemoore J., 30-1
 conte Ugolino, 369, 371, 377-8
 Cornalba E., 83
 Costantino, imperatore, 21
 Costanza d'Altavilla, imperatrice, 21-3
 Costanza, 370-1
 Crescimanno F., 78
 Cresta del gallo, monte, 193
 Cuirapied, 132-3
 Culafoy, 388
 Cunizza, 370-1
 Currado da Palazzo, 370, 374
 Currado Malaspina, 369
 Czupryński, 416
- D'Artagnan, 182
 Dadies D., 35
 Dami A., 87
 Dante, 321-3, 326
 David, 20-1
 De Ferraris C., 71
Del-Bue/Del-Bò, 268
 della Barca/della Sbarra, piazza, 194
 della Cogna, monte, 195
 Der Meschuggene, 161
 Diafoirus, 93, 99-100
 Diluvia, 110, 112, 116
 Dirillo, fiume, 193
 Dittaino, fiume, 193
 Divora, 111-2, 116-7
 Dolcin, 370-1
Dolores, 85-6
 Dominique de Bray, 301-3, 311
 Don Cabbalà, 178
 don Giacinto Pisani, 264
 Don Quijote, 439-45
 Donato, 370
 donna Giacinta, 264
 Dorian Gray, 353
 Dorina, 407
 Dróbek, 145, 152
 Ducci C., 85
 Durasoir/Durazoir, 130
Durendal/Duredal, 17
- El Almendral, 278, 282
 Elena/Liolja, 158
 Elio Donato/*Donatus*, 17
 Elisa, 275
 Encarnación/Carina, 274, 282-3
 Enna, 189, 192-7
 Enrico II Plantageneto, re d'Inghilterra, 27

- Enrico VI di Svevia, imperatore, 21-2
 Erei, monti 193
 Esther, 158
 Ettore/*Hector*, 17
 Euclide/*Euclides*, 17
 Eugenio, 284

 Fabbro, 373
 Fagotti E., 84
 Falchi S., 81
 Farinata, 370, 372
 Federico II di Svevia, imperatore/*Fretheric/Fre-
dericus*, 16-9, 23-4, 26
 Federico III d'Aragona, re di Sicilia, 20
 Federico, 369
 Federigo Novello, 370
 Federigo Tignoso, 370
 Felizitas, 406-7
 Ferdydurke, 141-2
 Filippo Argenti, 321, 370-1, 377
 Flegiàs, 369
 Fleurant, 93, 102-3
 Flores D'Arcais F., 86
Florindo, 266
 Focaccia, 367, 377-8
 Folco, 370
 Fora, 111
 Forese, 370, 373
 Formione, 113
 Fortis L., 73
 Francesca, 367, 370, 373
 Francesco d'Accorso, 370
 Franco Bolognese, 370
 Frankenstein, 182
 Frappoli G., 83
 Frappa, 110-1, 114
 Fraschini G., 80
 Freddy Durkee, 141
 Frieda, 432
 Frumiga/Frugami, 151-2
 Fuad Karim ben si Said/Fuad Karim, 203, 212

 Gabriel/Gabrielle, 51, 301
 Gaddo, 370
 Gaia, 375
 Galletti I., 86
 Gallina G., 82
 Gatta, fiume, 193
 Genet, 382
 Geri Del Bello, 369-70
 Gertrud, 158
 Gherardo, 370, 374-5

 Ghin di Tacco, 370
 Ghisolabella, 370-1, 377
 Gianni Agnelli, 357
 Gianni de' Soldanier, 370
 Gianni Morandi, 357
 Gianni Schicchi, 370, 372, 377
 Giannicco, 111, 117
 Giovacchino, 370
 Giovanna (figlia di Nin Visconti), 370
 Giovanna (moglie di Bonconte), 370
 Giovanni Senza Terra/*Iohannes*, 19
 Giselher, 431
 Giuda Scariotto, 369-70
 Giulietta, 405-7
 Giulio Cesare, 20-1
 Giuseppe Maria Gelasio Pisani Dossi, 264
 Gomita da Gallura, 370
 Gosiésec, 131
 Grant M., 34
 Gratianus Baluardus/Gratianus Baloardus/Ba-
loardo/Bastardo, 100, 103-4
 Graves B., 34
 Graziano, 104
 Grillo, 110
 Gualdrada, 370-1, 374
 Guglielmo Borsiere, 370
 Guglielmo di Monferrato, 370, 378
 Guido Bonatti, 370
 Guido Carlo Felice Pisani Dossi, 265
 Guido da Castel, 370, 374
 Guido da Prata, 370
 Guido del Duca, 369-70, 373
 Guido di Carpigna, 370
Guido Etebrèdi, 266-7
 Guido Guerra, 370
 Guido Guinizzelli, 369
 Guido Sàlis, 266
 Guido, 370
 Guglielmo Aldobrandesco, 378
 Gurna, fiume, 195

 Hagen, 431
 Hans Castorp, 430
 Heller/Geller, 157
 Humphrey Chimpden Earwicker (HCE), 55

 Iacopo da Sant'Andrea, 370-2
 Iacopo Rusticucci, 369, 371
 Ida Quinterio Pisani, 264-5
il Tirazza, 268
 Illuminato, 370
 Innocenzo IV, papa, 25

- Isidoro di Siviglia/*Ysidorus*, 17-8
 Iso/comandante Iso/Iso Danali [Aldo Aniasi], 181-2

 James, 361
 Jean de Bray, 309, 311
 Jean-Claude, 353
 Jelling A., 32-5, 41-2
 Joachim Ziemßen, 431
 Joffre J., 124-5
 Joyce, 361
 Józio/Józiek/Józiuno/Józieczek, 142
 Judas/Iuda/Jeguda/Jehuda/Jehude, 158, 161-3
 Julia, 288-96, 405-6
 Julie d'Orsel, 301, 310

 K., 431-2
 Kahlenberg (conte di), 76
 Karim, 202-13
 Karl Sigmund Friedrich Wilhelm von Leutrum, barone/Leutrum, 249-50, 254
 Ketten H., 78
 Klaus, 353
 Kotlubaj/Podlubaj, 144-5, 147-51
 Kowalski, 142
 Krauss M.G., 85
 Krzewin, 157, 166, 169

 L'Elefante, 353, 356
 La Cavicella, 191
 la Zandragliona, 220
 Lamberti D., 36, 38, 40, 42-4
 Lamberti V., 36
 Landouillard, 128
 Lano, 370
 Lapo Salterello, 370
 Lascone, 112, 116
 Lauretta, 400-2
 Leland L., 35
 Lena, 110
 Leopold Bloom, 50-4
 Leutrun Antonio, 254
 Lev/Léon (Tolstoj), 358
 Levi, 157
 Lia, 370-1
 Libero, 221
 Lida, 158
 Lincoln/Trivio, piazza, 196
 Litron/Litrun/Lütron/Lütrun/Letron/Letrun/Lodrone, 249-53
 Lizio, 373-4
 Loderingo, 370-1

 Loredana, 205, 209-10
Lorelei, 80-1
Lorbelia, 81
 Lotti M., 87
 Louison, 97
 Louvenard M.^{lle}, 85
 Lucia, 369, 371
 Lucifero, 327
 Lucio III, papa, 21-2
 Luigi Amerio, 231
 Luigi Moretti, 357
 Luigia Milesi, 264
 Luzio, 222

 Mme d'Eporcheville, 358
 madama Ciriminaghi, 268
 Madame Chausat, 431
 Madame/La Signora, 387, 389-90, 392-3
 Madeleine de Nièvres, 300-1, 306-8, 311
 Magnifico, 179
 Malebranche, 369
 Mancinelli L., 84
 Manfredi di Svevia/*Manfredus*, 23-4
 Manfredi, 370
 Mangia, 116
 Manuele/Manuel/Manuelito/Manuelino, 276-8, 281-3, 285
 Maometto, 369
 Marassi C., 43
 Marchese, 370
 Marchetti F., 80
 Marchi P., 79
 Marco Lombardo, 369-70, 374-5, 377
 Marengo L., 85
 Margarita, 158, 167
 Margherita, 370
 Maria, 210-1
 Marietta, 97
 Marino Moretti, 357
 Mario, 391
 Mario/capitano Mario [Mario Muneghina], 181
 Marzucco, 370, 374
 mastro/maestro Adamo, 369, 371
 Matelda, 370-1
 Mattia Pascal, 353
 Mauro, 205, 208, 210
 Mecenate G.C., 86
 Melino, 113
 Michele Scotto, 370
 Michele Zanche (di Logodoro), 370
 Mirko [Ugo Scrittori], 181
 Miron, 158

- Mischa, 158
 Młodziak, 142
 Mme de Bray, 301, 309-11
 Molly Bloom/Molly-Marion, 50-2
 Mona Nannina, 110
 Monplaisir H., 80-1
 Montesacro/Totetaco, 278, 285
 Moriani G., 80
 Mosca, 369, 377
Mulinu ô Vintu, quartiere, 196
- Nanna, 110-1
 Nanni Moretti, 357
 Napoli, 225
 Nario, 222
 Natasha, 431
 Nebbia, 110
 Nedotykomka, 240-1, 244-8
 Nella, 370-1
 Nemo/Nemo tre, 176, 179, 180-2
 Nerone, 26-7
 Nevers, 300, 306-8
 Nibbio, 110
 Niccolò, 370
 Nicola Pisano, 259
 Nin, 367, 370, 372-3
 Nivoiguer, 130
 Nobel, 223
 Nolli R., 86
 Novelli G., 80
 Nunziata/Nunziatella/N./Nunz, 280
- ô Pisciuuttu*, quartiere, 190
 Oderisi, 370, 375
Olema, 84
 Oliva Denaro, 215
 Olivier d'Orsel, 301, 303-6, 309, 311
 Umberto Aldobrandesco, 369, 378
 Opizzo d'Esti, 370
 Orazio, 369
 Orfeo/*Orpheus*, 17-8
 Orso, 370
 Oscar Latruite, 128
 Ostiense, 370
 Ottacchero, 369
 Ozjel, 158, 166
- Pacini G., 82
 Paganica, 40
 Pantalone/Pantalon de' Bisognosi, 98-9
 Parmezanidas, 417
 Patti A., 78
 Patti C., 78
 Pavel Vasil'evič Volodin, 240-1, 243-4
 Pecchia, 110-1, 113
 Pécuchet, 356
 Peleo/*Pelias*, 17
 Peredonov, 239-44, 246-8
 Peritoso, 112, 115-6
 Perseo/*Perseus*, 17-8
 Petra N., 71
 Petra, 192-4, 198
 Petrei, monti, 193
 Petrella E., 87
 Petrowskij, 157, 167-8
 Pia, 368, 370-1, 377
 Piccarda, 370-1, 373
 Piędzik, 145
 Pier da Medicina, 369
 Pier de la Broccia, 370-1
 Pier Paolo Pasolini, 323-4
 Pier Traversaro, 370
 Pier, 329
 Pietro da Pisa, 259
 Pietro Damiano, 369
 Pietro, 370
 Pignacca, 268
 Pimko, 142
 Pinamonte, 370
 Pincirolì, 268
 Pippa, 108, 111
 Pitagora/*Pitagoras*, 17-8
 Platone/*Plato*, 17-8
 Plulesou, 131
 Provenzan Salvani, 370, 375
 Provisorio, 180
 Przemysłowski, 416
 Puccio Sciancato, 377
 Purgon, 93, 102-4
- quel da Duera, 380
 quel da Esti, 380
 quel da Lucca, 380
 quel da Pisa, 380
 quel da Signa, 380
 quel di Beccheria, 380
 quel di Boemme, 380
 quel di Cleto, 380
 quel di Lemosi, 380
 quel di Portogallo e di Norvegia, 380
 quel di Rascia, 380
 quel di Spagna, 380
 Quintili Leoni V., 87

- Rabano, 370
 Rafic/Rafik, 207-8
 Ramondo Beringhiere, 370
 Regalpetra, 198
 Reishammer C., 76
 Renato, 177
 Riccardo, 178
 Riccardo, 370
 Rifeo Pagano/Troiano, 369
 Ringo, 183
 Rinier da Corneto, 370
 Rinier de la casa da Calboli, 370
 Rinier Pazzo, 370
 Rivo, 222
 Robert Passelewe/*Robertus*, 19
 Roberto il Guiscardo/*Guischardus*, 20-1
 Rodolfo, 369
 Rolando, 17
 Romano R., 35
 Rombo, 175, 183
 Romeo, 288-94, 296
 Rondine, 112-3
 Rondinino, 113
 Rosa, 158, 167
 Rosalja Asilijevna/Rosalja Asaljevna, 166
 rosso «malupino», 223-4
 Rossomanno, 188-92, 195
 Rubaconte, 370
 Rufino, 26
 Ruggieri, 370, 378
- Salis/Sàlis 266-7
 San Calogero, monte, 193
 Santa Maria in Aracoeli, 276
Santu Patri, quartiere, 197
 Sapia, 370-1
 Saša Pyl'nikov, 240-1, 245
 Sassol Mascheroni, 370
 Schimon/Semjon, 158, 167
 Scorciagatto, contrada, 195
 Séné "K", 134
 Serradapi, 190
 Shaun, 56
 Shem, 56
 Sibaeuh, 203
 Sigieri, 370
 Simon Mago, 369
 Singer T., 83
 Solange Lemercier/Solange, 388-9, 392
 Sordello, 370
 Sparecchia, 111, 116
 Speranza, 221
- Stagno R., 83-4
 Stancampiano G., 82
 Stanisław August Poniatowski, re, 147
 Stazio, 369
 Stephen Dedalus, 47-8, 50
 Stern, 157, 161-3, 165, 167-8
 Stolzova T., 85
 Stricca, 370, 373
Svintuliati, soprannome etnico, 197
 Svogliato, 111, 115-6
- Taddeo, 370, 373
 Tancioni A., 79
 Tarzan, 182
 Tegghiaio Aldobrandi, 370
 Tegghiaio, 370
 Teofilo, 104
 Teresina, 400-2
 Théodule/Théo Lerouge/Lenoir, 129
 Thomas D'Aquino, 369
 Tiraufan, 132
 Togna, 268
 Tolomeo/*Tbolomeus* re, 17-8
 Tomaso Pisani, 259
 Topolino, 182
 Totò, 82, 84-5, 88
 Trappola, Trappolino, 110, 113-5
 Trombetta F., 84
 Trufaldino/Trufaldinus Ballota Bergomensis, 101
 Tulio, 369
- Ubaldin de la Pila, 370
 Ugo Ciappetta, 369
 Ugolin d'Azzo, 370
 Ugolin de' Fantolin, 370
 Uliano, 220-1
 Ulisse, 369
 Ulisse/*Ulixes*, 17
 Urban A., 82
 Urbano IV, papa, 25
 Useppe, 286
- van der Lübbe, 161
 Van M., 86
 Vanni Fucci, 369
 Varvara, 239, 241-4, 246
 Venedico (o Venetico), 370
 Verdi G., 80, 83-4
 Verdun, 125-7
 Vielleicht Esther, 170
 Virgilio, 369-70, 377-8

-
- | | |
|--|------------------|
| Vitalian, 370 | Zambo, 182 |
| Vittorio Emanuele Maria/Toio Mamèle, 281 | Zambri, 111, 114 |
| Vladimir/Volodimir /Volodja, 243 | Zatto, 111, 116 |
| | Zoppetti A., 87 |
| Wil, 158, 165 | Zygmunt, 158 |
| Wladimir Iljitsch Lenin, 165 | |

INDICE DEGLI AUTORI

- Abraham K., 406
Accrocca E.F., 359-60
Acquaro Graziosi M.T., 107
Adamov A., 385
Agostino, santo, 309
Ahern J., 378
Aimeric de Peguillan, 19
Al'tman M., 238
Alano di Lilla, 26
Alessio G., 74
Alvarez-Altman G., 419-20
Annunziata F.S., 19-20
Anouilh J., 385
Ansel Y., 302
Anselmi G., 318
Anspaugh K., 49
Antonelli G., 322
Arbasino A., 349-361
Ardone V., 215-6
Aretino P., 114, 117, 268
Ariosto L., 110, 404
Ashley L.R.N., 420, 423
Attridge D., 53
Auden W.H., 358
Audoin-Rouzeau S., 119, 121
- Bachmann I., 431
Balayn J. D., 304
Balcerzan E., 145, 153
Baldes D., 406
Baldi S., 250
Balzac H. de, 300-1
Bandello, 287-8, 292
Baranski Z.G., 322
Bàrberi Squarotti G., 269
Barbérís P., 302
Barbin H., 301
Bardini M., 273, 275
Barengli M., 273
Barolini T., 379
Barthes R., 300, 307, 312
Bassani G., 351
Battisti C., 74
Baudelle Y., 307-8
Beccaria G.L., 322
Beckett S., 430
Bellone L., 321
- Ben Amor T., 122
Benjamin W., 428-30
Benussi C., 209
Benvenuti S., 30
Bercegol F., 311
Bering D., 161, 169
Berman A., 151
Bernardini N., 72, 77
Berruto G., 372
Bertini Malgarini P., 30, 41
Bertrand J.-P., 305
Betti L., 323
Biron M., 305
Bisanti A., 16-7, 19
Bitton L., 421
Bizzocchi R., 369-70
Blok A., 245, 248
Boccaccio G., 110, 114, 117, 276
Bogusławski W., 413
Bonini T., 318
Bonvicin Gioanelli/Boncio C./Bonicelli G., 92, 95-6, 100, 103
Bosco L., 164
Bottiroli G., 352
Bowman W.P., 425
Bracchi R., 267
Bray J. de, 302
Bréal M., 312
Bremer D., 30, 342, 405
Brooke A., 287-96
Brown Harder K., 422
Brown W.W., 423
Brunet J., 111-2
Bruscagli A., 175
Brütting R., 404-5
Brzozowski J., 143, 151
Budgen F., 52
Burelbach F.M., 419, 422
Burschell F., 402
- Caffarelli E., 33, 83-4, 88, 101, 179, 204, 207, 213, 260, 265, 267-8, 273, 367
Caliandro A., 318
Camilleri A., 39, 41, 405
Campanile A., 85
Cannistraro Ph.-V., 32
Caon F., 332

- Caproni G., 387
 Cardona G.R., 203
 Cartago G., 209
 Casadei A., 322, 380
 Castelli F., 179-80
 Castelli N. di, 92, 94
 Castoldi M., 378
 Cataluccio F.M., 143-5, 148
 Cattani A., 238
 Cecchetti V., 30
 Cecchi G.M., 107-17
 Celan P., 155
 Cervantes de M., 439-45
 Cesario di Heisterbach, 19
 Charpentier A., 119
 Chechov A., 423
 Cherubini F., 267-8
 Ciabattoni F., 319-20
 Citton Y., 306, 309
 Cocteau J., 355
 Coelho P., 325
 Colletta P., 25, 27
 Collini P., 400
 Collodi C., 72, 87-8, 324, 328
 Comberiat D., 201
 Compton-Burnett I., 356
 Conterno C., 157, 164
 Conti F., 322
 Coppola L., 71-86, 88
 Corrieri, A.G., 73
 Corti C., 47, 50-1
 Counter A.J., 304
 Coveri L., 321
 Crane H., 423
 Cristalli B., 331
 Croce B., 74
Cronica Sicilie/Cronaca della Sicilia, 25, 27
 Crovi L., 36
 Cryle P., 306
 Cusano N., 168
 Custine A. de, 304-5

 D'Alembert J.B.L.R., 59-60, 62-3, 68
 D'Angeli C., 276
 D'Annunzio G., 325, 355
 D'Onghia L., 111
 Dal Fabbro B., 260
 Dal' V., 242
 Dante Alighieri, 15, 321-3, 325-7, 329-30, 367-80, 428, 443
 Davis B.J., 423
 De Bartholomaeis V., 20
 De Luca E., 95
 De Rooy R., 322
 De Stefani E., 378, 380
 Debus F., 162
 Del Buono O., 31
 Dell'Aquila G., 273
 della Luna N., 92
 Delle Donne F., 16, 19, 23-4
 Delmay B., 367
 Derrida J., 52, 57
 di Sant'Albino V., 253
Dictionnaire de l'Académie, 102
 Diethelm M.-B., 304
 Dolce L., 113
 Dossi C., 257-70
 Drozdowski J., 413
 Du Mesnil A., 308, 310
 Dubois J., 305
 Dufief-Sanchez V., 299
 Duras Cl. de, 299-300, 303-5, 308-9
 Duras M., 308

 Eco U., 344
 Eisenbichler K., 112
 Ekstrom M.V., 421
 El Edrisi, geografo, 188
 Elefante C., 147
 Ellmann R., 52, 55
 Enrico di Avranches/*Henris*, 16-20
 Erofeev V., 242, 247-8
 Errera A., 376

 Fabbri F., 318
 Farassino G., 249
 Fasmer M., 243
 Fava M., 240
 Feo M., 26
 Ferguson P.F., 422
 Ferrari Bravo D., 237, 239
 Ferraro B.G., 108
 Ferrucci G., 267
 Figorilli M.C., 110
 Filippi A., 74
 Fiumi C., 36
 Flaiano E., 356
 Flaubert G., 312
 Florenskij P., 430-1
 Fogazzaro A., 81
 Fomin A., 237-8
 Fonjakova O., 437
 Fortini F., 323
 Fracassi C., 36

- Frank N., 55
 Frankfurter P., 76
 Frare P., 372
 Fromentin E., 299-312
 Furetière A., 100
 Fusco F., 146

 Gadda C.E., 355
 Galisson R., 123
 Garboli C., 274
 Gardes Tamine J., 122
 Gargano T., 321
 Gausbert de Poicibot, 20
 Gautier Th., 306
 Gawor St., 417
 Gay S., 308
 Genet J., 381-90, 392-3
 Genette G., 262
 Ghidini M.C., 247
 Ghinassi G., 377
 Gide A., 355, 444
 Gimma G., 62-5
 Giordano Bruno, 57
 Giorgio di Gallipoli, 19
 Girardi R., 62
 Giusti G., 76
 Glaser K., 129
 Głowiński M., 142
 Goethe J.W., 300, 404, 445
 Goldoni C., 95, 266
 Gombrowicz W., 141-53
 Gorbačevskij Č., 242
 Gormann H., 52
 Górski K., 417
 Grabes H., 158
 Graf A., 26
 Granese A., 402
 Greco A., 107
 Grévin B., 15
 Grignetti F., 42
 Grillo P., 24
 Groppaldi A., 213
 Grzeszczuk St., 417
 Gualtiero di Châtillon, 27
 Guccini F., 249
 Guerra D., 321
 Guitry S., 355

 Hamann J.G., 428
 Hamon Ph., 157, 307, 312
 Hardy Th., 421
 Harpman J., 307, 310

 Heller M., 423
 Hendzel W., 417
 Hengst K., 238
 Henrot Sostero G., 304
 Hirsch M., 156
 Hoffmann E.T.A., 399-407
 Hollander R., 378
 Humboldt W. von, 428
 Huysmans J.K., 305, 311

 Iacopo da Varazze, 276
Il Pompiere, vedi Coppola L.
 Ingegneri A., 117-8
 Isella D., 261, 266-9
 Iurilli A., 62

 Jacono A., 74
 Jarzębski J., 142
 Jeleński K., 149
 Johnston B. 151
 Jonson B., 301
 Joyce J., 47-9, 51, 54-7

 Kafka F., 424, 431-2
 Kalinkin V., 436-7
 Karpenko Ju., 237-8, 433-7
 Karpenko M., 238, 434
 Kauchtschischwili N., 238
 Klemperer V., 163
 Kloos R.M., 24
 Kohlheim R., 160, 162, 168, 399
 Kohlheim V., 160, 162, 168, 238, 399
 Kolesnik N., 436
 Koller W., 24
 Kovács Á., 237
 Krasicki I., 413
 Kunze K., 162
 Kuznecova K., 242

 La Fauci N., 350
 La Via S., 319
 Labarthe P., 300, 310
 Lacan J., 54, 57, 386
 Lakhous A., 202
 Lamartine A. de, 301
 Landau R., 143-7, 149-50, 152
 Lanza F., 191, 199
 Larbaud V., 52
 Lasorsa Siedina C., 158
 Latouche H. de, 301, 304-5
 Le Scanff Y., 309
 Leech G., 425

- Lejeune P., 263
 Lenz S., 430-1
 Leotta R., 20
 Leroy S., 304
 Levi C., 91
 Lévinas E., 341
 Levkieskaja E., 244
 Lewis S., 142
 Lewitscharoff S., 427-32
 Linati C., 52
 Linné C. von, 429
 Lobasso F., 332
 Lombroso C., 74
 Loquai F., 400, 405, 407
 Lorenzo de' Medici, 116
 Lotman Ju.M., 237, 356
 Lovato M., 208
 Lucini G.P., 262, 267
- Machiavelli N., 110
 Madrussan E., 332
 Magazanik È., 238, 433, 436
 Makarenko E., 245
 Mangini N., 95
 Mann Th., 430-1, 445
 Manzoli D., 20
 Marcato C., 33, 101, 114, 260, 265, 267-8
 Mari M., 142, 145
 Marino G., 318
 Martini F., 76
 Marzano P., 368
 Mascaretti C., (pseudonimo) vedi Scarlatti A.
 Mastronardi M.A., 62
 Maupassant G. de, 312
 Mazzi C., 108
 McKenzie R., 309
 McLaren A., 309
 Ménage G., 75
 Mengozzi C., 207
 Merlant J., 299
 Meyer B., 304
 Michajlov V., 237-8, 433
 Miglio C., 156, 164
 Migliorini B., 74
 Miller J.-A., 54
 Milone F., 322
 Miniussi S., 142
 Molière/Moliere/Moliera, 91-100, 102-5, 423
 Moltmann J., 337
 Momigliano A., 378
 Monelli P., 76
 Monge J., 301
- Moore A., 306
 Morando G., 74
 Morante E., 273-86
 Morrison T., 424
 Müller E., 24
 Muratori L.A., 24
 Muroli M., 405
- Naldini N., 323
 Nesje Vestli E., 165
 Nicolaisen W.F.H., 421
 Nicot J., 103
 Niemcewicz J.U., 413
 Nigra C., 249-52
 Nikonov V., 433
 Nivat G., 241
 Nocentini M., 273
 Nolasco G., 318
 Nothomb A., 301
- O'Connor F., 422
 Ongaro A., 142-3
 Orsel V., 304
 Ostrum A., 423
 Otin E., 437
 Overton B., 422
 Ovidio, 289
 Oyarzun L.A., 423
- Pagano E., 175
 Paillhès G., 299-300, 306-7
 Pandolfino V., 318
 Panzini A., 73-4
 Papa E., 36, 97, 177-8, 197, 204, 250, 252
 Paque J., 305
 Pasolini P.P., 323
 Pasqui R., 332
 Paul J., 431
 Paul J.P., 422
 Pavlova M., 240-1, 246
 Pawiński T., 413
 Pegorari D.M., 322
 Pelaschiar L., 50
 Pellegrino R., 163
 Pérez Galdós B., 423
 Pernigo C., 404-5
 Perrotta M., 317
 Pertile L., 322
 Pessoa F., 353
 Petrenko O., 436
 Petrocchi P., 73, 87
 Petrolini E., 83, 85, 87

- Petrovskij N., 243
Petrowskaja K., 155-70
Petter G., 173-183
Picasso P., 355
Piemontese F., 359-60
Pier della Vigna, 25
Pierini P., 153
Pietro da Eboli, 21, 23
Pietro da Prezza, 24-7
Pil'd L., 240
Pirandello L., 355, 444
Pirani R., 30, 34
Pisa M., 43
Piszczkowski M., 417
Pitol S., 150-1
Piumetti I., 239
Podol'skaja N., 436
Polese R., 319
Porcelli B., 367, 378
Preston C., 50
Prola D., 146
Pronińska A., 142-3
Proust M., 311, 324, 352-4, 431, 444
Pseudo Iamsilla, 23
Pulcini E., 310
Pustygina N., 243
Putzu I., 114
Pynchon Th., 422

Quondam A., 60-1

Radcliffe A., 405
Radiguet R., 304, 310-1
Rajec E.M., 424
Read A.W., 424
Reczek S., 413-7
Regattin F., 121
Rescia L., 93
Ricci P., 301
Rimbaud A., 324
Rinaldi G., 216
Rinaldi G.M., 20
Rizzi F., 109-14
Rizzoni G., 30
Rohlf's G., 251
Romeo C., 201, 207
Ronan C.J., 421
Rosa G., 262
Rosenberg R., 424-5
Rosenzweig F., 429-30
Rossebastiano A., 36, 97, 177, 197, 204, 252, 402

Rosso di San Secondo P., 197
Rousseau J.-J., 310
Roynette O., 119-20
Ruggeri R.M., 20
Rulfo J., 421
Rutka A., 164
Rymut K., 417

Saccone A., 260, 263
Sachs C., 319
Safranski R., 406
Sagnes G., 299, 302-5, 307
Sainte-Beuve Ch.-A., 300
Saint-Simon C.H., 352
Salgari E., 325
Salmon L., 147, 159, 246, 262
Salvatori I., 142, 145
Sand G. (Dupin A.), 301-2, 305-6, 309
Sandburg C., 424
Santangelo G.S., 91-2
Sarraute N., 430
Sasso L., 30
Savarese N., 185-98
Savinio A., 69-70, 79-80, 82, 86
Savona A.V., 175
Scarlatti A., 70-1, 75-6
Scerbanenco C., 30-2, 35-6
Scerbanenco G., 29-45
Schaller H.M., 25
Schimmel A., 203-5
Scholz A., 318
Schwanke M., 404
Schwartz B.D., 323
Sciascia L., 198
Segebrecht W., 399
Šejnina E., 238
Selbmann R., 404
Serianni L., 322
Serra E., 265
Sestito F., 260-1, 265
Sgorlon C., 275
Shakespeare W., 57, 287-97, 328, 421
Shepard W.P., 20
Short M., 425
Showcross J.T., 423
Siciliano E., 323
Silaeva G., 237
Siouffi G., 120
Siti W., 323
Skuridina S.A., 237, 436
Smari A.M., 201-2, 204-5, 207-9, 211-3
Smith G.W., 419

- Sobolev A., 240
 Soldati M., 351
 Sologub F., 239-48
 Soudagne J.-P., 120
 Spitzer L., 312, 439-45
 Stanford W.B., 52
 Stein G., 356
 Steinberg J., 376
 Steinecke H., 401, 406
 Stendhal (Beyle H.), 301, 304-5, 352
 Steuckhardt A., 120
 Straniero M.L., 175
 Suchanow K., 142
 Superanskaja A., 433-4, 437
 Suprun V., 237-8
 Svevo I., 56, 325, 405
- Taddeo R., 207
 Tasso T., 117
 Terrusi L., 31, 39, 258, 302, 377
 Thomas D., 49
 Thuriot-Franchi G., 119
 Toldo P., 91-2
 Tomassucci G., 142
 Tomatis J., 318
 Tommaso d'Aquino, 57
 Torresin L., 248
 Trambusti V., 86
 Trisolini G., 92
 Trollope A., 422
 Trovato L., 120
- Ulanovskaja B., 240
 Ursone da Sestri, 26
 Usiglio A., 267
 Uspenskij B.A., 237, 239, 356
- Vaillant A., 309-10
 Valency-Slakta G., 302
 Valsecchi M., 356
 Van Rinsum A., 402
 Van Rinsum W., 402
 Vassalli Eandi, A.M., 253
 Venclova T., 244
 Verdiani V., 142-3, 145, 148
 Vescovo P., 96
 Vier J., 300, 303
 Vignuzzi U., 30, 41
 Vimereu P., 128
 Vinogradov V., 238, 246
 Vinti C., 91-2
- Vjazovskaja V., 238
Vocabolario degli Accademici della Crusca, 101
- Walpole H., 405
 Weinrich H., 157, 375
 Wilde O., 325, 353
 Wilkoń A., 417
 Williams W.C., 423
 Winkelmann E., 16
 Winter J., 119
 Winter-Froemel E., 121
 Wood R.E., 424
 Wright B., 303, 308
- Ypsilon*, (pseudonimo) vedi Coppola L.
- Zabłocki F., 413
 Zagra G., 273
 Zingarelli N., 74
 Zirker A., 121
 Zola É., 306
 Zuliani L., 330
 Zurzolo P., 180
 Zveteremich P., 240, 246

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.



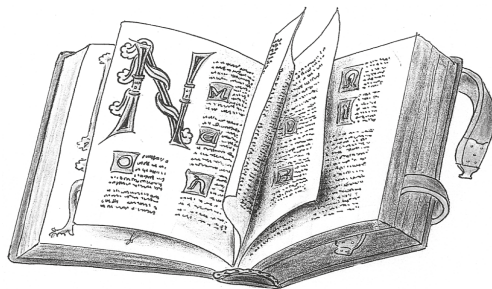
L'associazione *Onomastica & Letteratura* (=O&L) è nata presso l'Università di Pisa il 6 giugno del 1993 con l'obiettivo di promuovere e diffondere studi di onomastica letteraria attraverso giornate di studio, seminari, convegni e pubblicazioni. Ai suoi fondatori, Maria Giovanna Arcamone, Davide De Camilli e Donatella Bremer, si sono ben presto affiancati vari altri docenti dell'Ateneo pisano. Primo Presidente di O&L è stato Riccardo Ambrosini, cui sono seguiti, nell'ordine, Bruno Porcelli, Maria Giovanna Arcamone, Luigi Surdich e Maria Serena Mirto. Importanti per la crescita dell'associazione sono stati anche i rapporti di stretta collaborazione con altri docenti e istituzioni italiani ed esteri, fra i quali numerosi eminenti studiosi membri dell'*International Council of Onomastic Sciences* (=ICOS), di cui la stessa Arcamone per un triennio è stata Presidente.

Attualmente il Comitato direttivo di O&L è costituito da Maria Serena Mirto (Pisa), Presidente, Matteo Milani (Torino) e Leonardo Terrusi (Teramo), Vicepresidenti, Donatella Bremer (Pisa), Segretaria, Giorgio Sale (Sassari), Tesoriere. La sua sede si trova presso il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Ateneo pisano. Il sito ufficiale dell'Associazione compare sotto il menu 'Ricerca' del sito del Dipartimento: <http://oel.fileli.unipi.it/>

Fra le attività di O&L devono essere innanzitutto ricordati i convegni annuali di Onomastica letteraria, il primo dei quali ha avuto luogo a Pisa il 24 febbraio del 1995.

Notevole è anche il numero delle Tesi di Laurea in Onomastica letteraria consultabili presso la Biblioteca del Dipartimento stesso, che accoglie una ricchissima collezione di testi di consultazione e pubblicazioni sia nell'ambito della Linguistica onomastica sia in quello dell'Onomastica letteraria. Fra questi ultimi anche i saggi, le miscellanee, le monografie e la rivista pubblicati a cura dell'Associazione.

Parte dei contributi presentati in occasione dei diversi incontri, dibattiti e convegni promossi da O&L, accanto a proposte giunte da parte di studiosi, italiani e stranieri, facenti capo alle più varie discipline, vengono pubblicati nella rivista «il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria» (= iNnt), edita con cadenza annuale in cartaceo e *online* presso la casa editrice pisana ETS (consultabile sul sito <http://innt.it/innt>).



Fondata da O&L nel 1999, la rivista è nata con l'obiettivo di ovviare a una carenza nell'ambito dei periodici di onomastica, italiani e non, concernenti interessi prevalentemente linguistici.

La rivista è stata ideata e voluta per ospitare i risultati delle ricerche onomastico-letterarie riguardanti qualsiasi cultura, senza preclusioni concernenti metodologie critiche, scuole o ideologie. Allo stesso tempo è luogo di convergenza e cooperazione tra linguisti e letterati, come quest'ambito disciplinare impone.

I contributi toccano testi letterari italiani e stranieri, antichi, medioevali e moderni, analizzati secondo metodologie differenti. Con il progredire del tempo i campi di interesse si sono allargati fino a coinvolgere testi teatrali, sceneggiature cinematografiche, libretti d'opera, giallistica, letteratura per l'infanzia, fantascienza. Largo spazio viene riservato in particolare all'onomastica nelle letterature regionali e dialettali. Numerose sono infine le ricerche teoriche circa le funzioni svolte dai nomi propri nell'ambito dei testi, secondo prospettive nuove e ancora suscettibili di importanti sviluppi.

La percentuale di studiosi stranieri e di studi riguardanti le letterature straniere nel corso degli anni di vita della rivista è stata rilevante, questo anche perché «il Nome nel testo» è di fatto l'unica rivista europea dedicata esclusivamente all'onomastica letteraria.

Tutti i contributi pubblicati sono preliminarmente vagliati dal Comitato di redazione per poi essere 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.

Direttori della rivista sono Maria Giovanna Arcamone, Donatella Bremer e Maria Serena Mirto. La Giunta di Direzione è composta da Matteo Milani, Elena Papa, Giorgio Sale e Leonardo Terrusi.

O&L pubblica inoltre la **collana di studi** di Onomastica letteraria

Nominatio



fondata da Maria Giovanna Arcamone allo scopo di raccogliere dizionari, repertori, manuali, opere monografiche e miscellanee. La collana è diretta dalla stessa Maria Giovanna Arcamone insieme a Donatella Bremer, Maria Serena Mirto e Alda Rossebastiano. I volumi sinora pubblicati sono i seguenti:

- Maria Giovanna Arcamone/ Donatella Bremer (a c. di), *L'incanto del nome*, 2002
- Luigi Sasso, *Nomi di genere. 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 c. di), *Atti del XXII Congresso Internazionale di Scienze Onomastiche – Pisa, 28 agosto - 4 settembre 2005*, voll. I (2007), II (2008), III (2006 = iNnt VIII), IV (2010) e V (2012)
- Mariana Istrate, *Strategie denominative in letteratura*, 2012
- Leonardo Terrusi, *I nomi non importano*, 2012
- Leonardo Terrusi, *L'onomastica letteraria in Italia dal 2006 al 2015*. Repertorio bibliografico con note introduttive, 2016
- Silvia Zangrandi, *Fanta-onomastica. Scorribande onomastiche nella letteratura fantastica del Novecento*, 2017
- Giorgio Sale, *La nominazione di dotti, filosofi, medici e sapienti nelle commedie di Molière*, 2022
- Luigi Sasso, *I nomi di una vita* (in preparazione)
- Leonardo Terrusi, *Da Dante a Elena Ferrante. Tracce onomastiche nella storia della letteratura italiana* (in preparazione)
- Patrizia Paradisi, *Giochi onomastici pascoliani* (in preparazione)
- Giorgio Sale, *L'invenzione del nome nelle «histoires comiques» di Charles Sorel. Spigolature onomastiche nella produzione letteraria francese del Seicento II* (in preparazione).

Edizioni ETS
Palazzo Rancioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di ottobre 2023