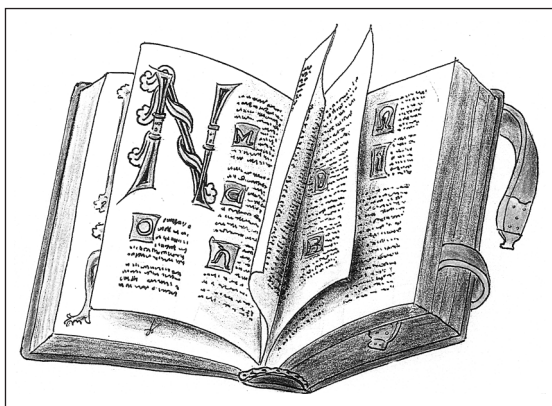


il Nome nel testo

Rivista internazionale di onomastica letteraria

XXVI
2024



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

Alessandro Amenta, Luca Bellone, Francesca Boarini, Daniela Cacia,

Paola Cantoni, Marina Castiglione, Franco De Vivo,

Simona Leonardi, Giorgio Masi, Patrizia Paradisi, Simone Pisano,

Luigi Sasso, Lorella Sini, Carlo Titomanlio

Comitato scientifico

Giorgio Baroni, Pierre-Henri Billy, Luisa Caiazzo,

Ana María Cano González, 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 Giorgio Sale

con la collaborazione di Luca Bellone, Francesca Boarini, Marina Castiglione

* * *

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>Nomi e memoria</i>	
Alessandro Amenta <i>Il nome della vergogna: la signora Chominowa</i>	21
Marina Castiglione <i>Memorie 'epiche' nella storia d'Italia: sarcasmo e amarezza nel pamphlet Lo sfascismo di Antonio Russello</i>	33
Ludovica De Angelis – Ludovico Monaci <i>Proust in Baviera: i Guermantes tra genealogia nobile e genetica testuale</i>	47
Anna Ferrari <i>I nomi cancellati. La damnatio memoriae nel mondo latino tra ricordo e oblio</i>	63
Giulia Guzzo <i>Lo strappo nel Cuore di seta: onomastica autobiografica, migrazione e memoria nel romanzo di Shi Yang Shi</i>	75
Marie A. Rieger <i>Le vie di Dar Es Salaam. Foregrounding e backgrounding in M.G. Vassanji e Hermann Schulz</i>	89
Luigi Sasso <i>Una vita bucata. Ipotesi di un percorso tra nome e memoria</i>	101

II

Nomi e traduzione

Adriano Cerri

*Onomastica e traduzione: caso-studio comparativo
su Metai di Kristijonas Donelaitis* 117

Eleonora Fois

Toponyms in retranslation: Ottavio Fatica's Middle Earth 135

Dario Prola

*La traduzione degli antroponimi nelle versioni italiane
del Pan Tadeusz di Adam Mickiewicz* 151

Jean-Louis Vaxelaire

*De Bombay à Paris et Rome en passant par Londres:
la modification des noms propres en littérature* 167

III

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

Stefano Bartezzaghi

*In materia di nomi propri.
Selezione, combinazione, scrittura, immagine* 187

Yves Baudelle

*Sur la graphie des prosoponymes en français.
Contribution à une sémantique sublexicale des noms de personnages
en régime réaliste* 195

Paola Cantoni

Odonimi e toponimi nella Trilogia napoletana di Carlo Bernari 209

Pietro Colletta

*L'ambiguità onomastica nelle profezie medievali:
un'indagine sui testi storiografici del Regno di Sicilia* 223

Samuele Fioravanti <i>Cosmonimi. Deep time e Deep space nella poesia italiana contemporanea</i>	237
Volker Kohlheim <i>I nomi delle strade nella letteratura tedesca: gli inizi</i>	255
Andrea Riga <i>Nomi e soprannomi letterari fonosimbolici. Una proposta di classificazione</i>	265
Leonardo Terrusi <i>Titoli in cerca di un testo. Accostamento alla titologia degli pseudobiblia</i>	279
IV	
<i>Nominare e proteggere</i>	
Silvia Corino Rovano <i>Nascondere e ironizzare all'ombra della Mole: Fruttero e Lucentini in A che punto è la notte</i>	297
Stefano Genetti <i>Un nome e il suo contrario. Sul romanzo Les larmes di Pascal Quignard</i>	309
Antonio Iurilli <i>Fantasie onomastiche nel carteggio Sciascia-Laterza</i>	323
Angela Daiana Langone – Cristina Solimando <i>Geografie femminili: tra onomastica nella letteratura e toponimia</i>	335
Giorgio Masi <i>L'importanza di chiamarsi Giovanni: testi cinquecenteschi di onomastica burlesca</i>	349
Giorgio Sale <i>Parole, opere e omissioni. Lo scandalo del nome nell'Histoire amoureuse des Gaules di Roger de Bussy-Rabutin (1665)</i>	363

V

Altra onomastica

Grant W. Smith

Names and sources in Julius Caesar

381

VI

Riletture e prospettive

a cura di Luigi Sasso

Alessandro Amenta

Aleksander Wilkoń, canonizzatore dell'onomastica letteraria polacca

401

Luigi Sasso

Il nome tra mito e poesia

407

Lorella Sini

Nome proprio e semantica testuale

413

VII

Repertorio bibliografico

Leonardo Terrusi

*Repertorio bibliografico dell'onomastica letteraria in Italia
(2022-2023)*

423

Indice dei nomi

457

Indice degli autori

465

PRESENTAZIONE

Ogni nome, in letteratura, acquista una sua specifica fisionomia, perché l'autore che lo adotta lo carica delle proprie verità, del suo vissuto o delle sue fantasie, di istanze di cui neanche lui è talvolta fino in fondo consapevole. Persino i nomi che richiamano storie memorabili, che veicolano connotazioni forti, che evocano al solo pronunciarli sentimenti o reazioni strettamente connessi a tradizioni secolari o anche, semplicemente, a vicende personali, una volta calati tra le pagine di un racconto, nei versi di una poesia, negli scambi di battute o nelle didascalie di un testo teatrale, cambiano radicalmente fisionomia. Perché man mano che un nome acquisisce una nuova dimensione i suoi contorni si modificano, e questo avviene nello stesso momento in cui si precisano i ruoli che gli sono attribuiti, le funzioni che assume nel testo, i significati di cui si carica. Lo stesso avviene nell'animo del lettore, che può arrivare addirittura ad amare un nome che fino a poco tempo prima gli era stato odioso, o indifferente, a riscoprirne il fascino o a sperimentarne per la prima volta il carattere perturbante. Quanto al critico, il suo compito è in primo luogo quello di non procedere sulla base di schemi precostituiti, di non affidarsi a generalizzazioni, ma di seguire il percorso che il testo gli suggerisce, evitando di imboccare strade che lo porterebbero su vie a lui familiari, ma nella maggior parte dei casi lontane da quelle che l'autore stesso, consapevolmente o meno, ha seguito nel raccontare la sua storia.

Ed è forse proprio questa 'unicità' del nome a rendere ogni indagine, nel campo dell'onomastica letteraria, un capitolo a sé. In quest'ottica, la consuetudine di proporre agli studiosi una rosa di nuclei tematici, ogni anno diversi, sui quali concentrare l'attenzione può fungere da invito ad arricchire e variare le prospettive di approccio a tali complesse problematiche.

Il tema attorno al quale si articolano i contributi raccolti nella prima sezione di questo numero della rivista è la memoria. Non di rado, infatti, la prima idea poetica viene risvegliata, come gli stessi autori spesso hanno rivelato, da un nome – per lo più di una persona o di un luogo, o anche di un particolare oggetto – che ha lasciato dietro di sé una traccia destinata a diventare indelebile. Un nome da non dimenticare, o che non si vuole venga dimenticato. È riuscita in questo intento Zuzanna Ginczanca (1917-1944), finita in un campo di sterminio nel quale avrebbe trovato la morte in seguito alle reiterate denunce della signora Chominova, sua vicina di casa, cui si rivolge direttamente in una delle sue liriche chiamandola per nome. Quel nome che, come ben mette in evidenza Alessandro Amenta, presto sarebbe diven-

tato tristemente famoso in quanto sinonimo di spia e traditrice e avrebbe costituito al tempo stesso un'aspra denuncia nei confronti di tutti coloro che, in Polonia, avevano partecipato attivamente allo sterminio degli Ebrei. Un caso in certo senso di segno opposto è quello descritto da Anna Ferrari: personalità che, nel mondo romano, si erano distinte per i loro misfatti venivano condannate, già quando erano ancora in vita, alla cancellazione del loro nome da ogni forma di iscrizione. E tale interdizione era prevista anche per l'uso del *praenomen* da parte dei discendenti della loro stirpe. Gettare discredito su personaggi pubblici che si sono distinti nel corso della storia del nostro paese per gravi colpe è quel che intende fare, ai nostri giorni, Antonio Russello (1921-2001), che, nel *pamphlet* intitolato significativamente *Lo sfascismo*, crea, per ognuno di loro, particolari, inusuali e complesse forme onomastiche, messe in luce e analizzate da Marina Castiglione. Ma ci sono anche nomi che fungono da ancora di salvataggio per chi, come il giovane Shi Yang Shi, ha dovuto in tenera età lasciare il proprio paese, la Cina, e fare i conti con una cultura quale quella italiana profondamente diversa dalla sua. Come mostra Giulia Guzzo sulla scorta di numerosi esempi, nel suo romanzo *Il cuore di seta* lo scrittore-attore 'riscopre' i nomi dell'infanzia, li decodifica, li recupera e li concilia con quelli che appartengono alla cultura del paese che lo ha accolto. Non sempre, tuttavia, questa sorta di coinvolgimento emotivo si verifica in chi ha avuto in sorte di conoscere a fondo paesi e lingue fra loro molto diversi. Marie A. Rieger, mettendo a confronto due romanzi a sfondo prevalentemente autobiografico, il primo del tedesco Hermann Schulz, il secondo dell'indiano-africano-canadese M. G. Vassanji, fa notare come la menzione dei nomi delle strade di Dar Es Salaam svolga due funzioni tra loro del tutto opposte: quella di fungere da mero sfondo delle vicende personali del protagonista, nel caso di Schulz, quella di riflettere la storia e la vita di una città caratterizzata da un'impronta marcatamente multi-etnica nel caso di Vassanji. Una complessità che ritroviamo anche alla base del saggio di Luigi Sasso, che mette in evidenza come in letteratura i nessi fra i nomi e la memoria possano dare luogo a dinamiche del tutto imprevedibili e inconsuete. Lo dimostra attraverso la lettura di tre opere appartenenti a tre differenti contesti culturali: in *Cime tempestose* di Emily Brontë emerge il tema non infrequente del nome come ossessione; negli *Anelli di Saturno* W.G. Sebald, nel tentativo di recupero di un passato lontano, segnato dai tragici eventi della dittatura nazista, si aggrappa ai rari nomi, e soprattutto alle suggestioni onomastiche che ancora serba nella memoria; in *Il primo uomo*, romanzo postumo di Albert Camus, l'autore va alla ricerca di schegge di un passato familiare che cerca di ricostruire eminentemente attraverso il supporto onomastico. Ma non si può esaurire il tema della memoria senza rifarsi all'opera di Marcel Proust e alla sua puntigliosa

ricostruzione di un passato con cui lo scrittore identifica la parte più felice della propria esistenza. Ludovica De Angelis e Ludovico Monaci, esaminando alcune delle principali oscillazioni onomastiche presenti nel laboratorio genetico della *Recherche*, espongono un'ipotesi convincente di come l'assemblamento delle forme dei titoli nobiliari raggiunto nella versione definitiva dell'opera abbia avuto luogo grazie all'innesto dell'albero genealogico dei duchi di Guermantes su quello della casa di Baviera.

La seconda sezione accoglie, come è ormai tradizione, le problematiche legate alla traduzione onomastica considerata sia sul piano teorico che su quello legato a casi specifici. Al vaglio sono due grandi poemi del passato: il *Pan Tadeusz* (1832-1843), epos nazionale polacco opera del poeta Adam Mickiewicz, e *Metai*, il primo testo della letteratura lituana a tema profano composto dal poeta Kristijonas Donelatis (1714-1780). Dario Prola esamina un nutrito numero di traduzioni italiane dell'opera di Mickiewicz mettendo a confronto le varie strategie adottate nel corso di un arco temporale assai ampio. Adriano Cerri prende invece in esame tredici traduzioni del poema di Donelatis realizzate in otto lingue diverse, il che gli permette di elaborare un modello analitico che potrebbe in futuro essere applicato a traduzioni di altre opere letterarie. Per quel che riguarda il poema *fantasy* più famoso e visitato sotto il profilo delle tecniche traduttive, *Il Signore degli anelli*, Eleonora Fois concentra la propria attenzione sul problema della ritraduzione e analizza a mo' di esempio alcuni toponimi presenti in due recenti versioni italiane. Jean-Louis Vaxelaire affronta il tema della traduzione dei nomi propri e della loro presunta intraducibilità ricorrendo al concetto più ampio di 'modifica', che comprende le diverse strategie traduttive (la traduzione in senso stretto, l'adattamento, l'inserimento di note esplicative, ecc.). Alcuni nomi, quelli che definisce 'nomi etichetta', non si possono tradurre, ma per altri i traduttori possono disporre di diversi metodi, anche in casi particolarmente spinosi, come le traduzioni di testi prodotti in contesti culturali molto distanti da quelli delle lingue d'arrivo. Per esemplificare le sue tesi Vaxelaire considera le traduzioni francesi e italiane di tre romanzi post-coloniali degli anni Novanta.

La terza sezione, cui è stato dato il titolo *Altri Nomi propri: non solo nomi di persona o di luogo*, si apre con le riflessioni di Stefano Bartezzaghi, che richiama l'attenzione su tipologie onomastiche che solitamente sfuggono alle indagini quali quelle che riguardano la materia stessa di cui un nome consta – intendendo qui per materia non solo una sequenza di fonemi e grafemi, ma anche i materiali stessi su cui il nome compare e la forma che esso assume in conseguenza delle diverse esecuzioni stilistiche, tipografiche e calligrafiche. Nel campo del fonosimbolismo si colloca il saggio di Andrea Riga, che esamina in particolare i nomi, e i soprannomi, che derivano da onomatopée e che più spesso compaiono nella letteratura dialettale e in quella per

l'infanzia. Un altro campo di studi ancora oggi poco esplorato è quello degli odonimi, che assumono, specie nella letteratura di carattere realistico, una notevole importanza. Le molteplici funzioni assolve dai nomi delle strade e dei quartieri nella letteratura tedesca a partire dal Barocco fino ad arrivare ai giorni nostri sono descritte da Volker Kohlheim. Inizialmente la loro menzione non serviva a localizzare con precisione gli eventi, ma piuttosto a rendere più credibili le vicende descritte. Più tardi, all'epoca del realismo poetico ottocentesco, vennero utilizzati per indicare la posizione sociale ed economica dei personaggi che vi abitavano, mentre nei romanzi contemporanei sono più spesso diventati il simbolo dell'anonimato della grande città. Di matrice realistica è anche l'uso che Carlo Bernari fa degli odonimi nel suo romanzo *Speranzella* (1949). Paola Cantoni è potuta risalire, attraverso fonti epistolari, ai motivi della scelta di questo titolo fortemente evocativo e simbolico, che, riprendendo il nome di una delle strade situate del cuore della vecchia Napoli, vuole trasmettere al lettore quell'idea ottimistica della vita che caratterizza la mentalità partenopea. Yves Baudelle propone uno studio sugli usi assiologici che comportano alcune sfumature ortografiche dell'onomastica nei romanzi realisti francesi (1830-1950). L'autore si sofferma in particolare su specifici tratti 'sublessicali' degli antroponimi conati da Balzac e Proust che attivano determinati e ben ricercati significati aggiuntivi. L'autore estende il suo ambito di indagine alle connotazioni che simili forme onomaturgiche dalle caratteristiche grafiche marcate possono ancora svolgere nei romanzi contemporanei, dove si fanno spesso portatrici di una venatura ironica. Un discorso a parte meritano i cosmonimi, una categoria di nomi-non nomi coniata per alludere all'immensità delle galassie: nomi ambigui, vani, che mettono in discussione le tradizionali nomenclature riferite ai corpi celesti già a partire dalle più antiche denominazioni arabe per arrivare ai nomi degli dèi e degli eroi della mitologia risalenti all'epoca romana. È quanto emerge dall'analisi effettuata da Samuele Fioravanti delle liriche di alcuni poeti italiani contemporanei aventi per oggetto la comparsa e l'estinzione dell'*Homo Sapiens*. Uno spiccato carattere innovativo ha anche il saggio di Leonardo Terrusi, nel quale viene illustrata, sulla base di numerosi esempi, la categoria dei cosiddetti *pseudobiblia*, titoli senza referente che possono designare testi immaginari citati con consapevole finzione all'interno di altri testi, ma anche fare riferimento a titoli assegnati provvisoriamente a opere progettate e poi mai varate, o ancora a titoli di pubblicazioni inedite o perdute. In questa sezione si inserisce anche il contributo di Pietro Colletta che studia la funzione spesso ingannevole del dato onimico e del suo frequente fraintendimento nell'interpretazione di una specifica categoria di testi, quella dei vaticini di morte, di fortuna o di successo presenti nelle cronache bassomedievali. Il saggio si concentra, in particolare, da un lato sulle profezie di morte di Federico

II di Svevia e di Manfredi e, dall'altro, sull'ingannevole predizione di successo rivolta a Roberto d'Angiò così come sono state tramandate da diversi testi storiografici del Regno di Sicilia del XIII e XIV secolo, all'interno dei quali toponimi e antroponimi svolgono un ruolo centrale.

L'ultima sezione, *Nominare e proteggere*, si propone di indagare il complesso rapporto che esiste tra la denominazione e la censura (o autocensura). L'articolo di Giorgio Sale si sofferma sui procedimenti onomaturgici seguiti da Roger de Bussy-Rabutin nella sua *Histoire amoureuse des Gaules* (1665). Le maschere antroponimiche attribuite ai personaggi del romanzo intendono sollecitare l'intervento interpretativo del lettore per svelare, più che preservare, l'identità di noti individui dell'alta società. Il dispositivo di creazione degli onimi fittizi coinvolge aspetti fonemici e grafemici, ma a volte implica, da parte di chi legge, il riconoscimento di più articolati e sofisticati riferimenti intertestuali. Il ricorso a pseudonimi è assai diffuso ancora ai nostri giorni nei paesi in cui chi scrive persegua lo scopo di aggirare una censura più o meno severa. Angela Daiana Langone e Cristina Solimando mostrano come solo sotto false spoglie sia consentito alle donne, in alcuni paesi arabi, di affermare in modo creativo la propria esistenza e porsi più o meno criticamente nei confronti delle istituzioni politiche, culturali e religiose dei loro paesi d'origine. La manipolazione onomastica, in questo caso la scelta di un titolo come pure di altri elementi paratestuali, può essere invece anche l'esito di politiche editoriali, come mostra Antonio Iurilli attraverso la sua attenta lettura del carteggio tra Vito Laterza e Leonardo Sciascia, allora alle prese con la pubblicazione del suo primo romanzo *Le parrocchie di Regalpetra*. In un contesto diverso, ma anche in questo caso legato al mondo dell'editoria, si colloca il romanzo di Fruttero e Lucentini *A che punto è la notte*, un giallo che si dipana tra le autorità cittadine e la casa editrice Einaudi e in cui compaiono, come mostra nella sua dettagliata descrizione Silvia Corino Rovano, personaggi inventati accanto ad altri veri e appena mascherati dietro nomi che rappresentano l'esito di giochi linguistici. Nel genere burlesco si inserisce invece il disappunto che Giovanni Della Casa, in tre testi dedicati al suo stesso nome, esprime basandosi su argomenti relativamente banali, fra i quali il significato della locuzione 'essere Giovannini' che, presente dal Cinquecento al Settecento in vari testi poetici toscani, equivaleva a 'esser balordo'. Giorgio Masi mostra tuttavia come, sotto un tono apparentemente scherzoso, si celi il reale disagio di portare un nome che, per la sua notevole diffusione, quasi non consentiva di distinguere un individuo dall'altro. Stefano Genetti analizza la dimensione onomastica di un racconto di Pascal Quignard «sospeso tra storia e mito», *Les Lar mes* (2016), mostrando come una lettura in chiave onomastica moltiplichi le suggestioni metaletterarie. Genetti mette in evidenza una fitta rete di

scomposizioni e ricomposizioni onimiche che aprono la via a numerose implicazioni. Esse interessano i processi e le convenzioni della letteratura e della scrittura fino a indurre lo studioso a interpretare il dispositivo anagrammatico che riguarda i nomi (Eulalie/ecolalia; Nithard/Hartinid/Quignard) come un procedimento emblematico della poetica dello stesso Quignard e della sua pratica creativa. Nel suo saggio dedicato alla prima grande tragedia di Shakespeare, il *Giulio Cesare*, infine, Grant W. Smith fa notare come, in corrispondenza di temi e azioni originali rispetto alle fonti storiche primarie, il drammaturgo abbia introdotto un numero assai limitato di nuovi personaggi, a differenza di quel che era solito fare nelle sue storie e nelle commedie.

La sezione *Riletture e prospettive* è dedicata al recupero e all'analisi di quei testi che si ritiene possano fornire un contributo significativo al dibattito teorico sul nome proprio e stimolare pertanto l'apertura di nuovi spazi d'indagine. A questo proposito Alessandro Amenta ricostruisce la svolta avvenuta all'inizio degli anni Settanta nell'ambito dell'onomastica letteraria polacca grazie al contributo di Aleksander Wilkoń, al quale viene riconosciuto il merito di aver ridato importanza alla prospettiva linguistica, tentando inoltre una sintesi tra quest'ultima, la stilistica e la storia della letteratura. Wilkoń – ricorda Amenta – ha saputo cogliere il carattere liminare degli studi onomastici, la loro natura inevitabilmente eclettica e flessibile, riuscendo in tal modo a evidenziare le principali funzioni (cinque, per la precisione) dei nomi nel testo letterario. Luigi Sasso esplora, muovendosi tra le pagine di un saggio di Laura Sturma, *La parola che nomina gli dei*, la questione del nome proprio nell'ambito del linguaggio mitico e poetico. Viene in tal modo a essere riconosciuta la natura sovversiva del nome proprio, il suo proporsi come modello di un linguaggio diverso: nominare si rivela un atto che appartiene al desiderio, un gesto che, sottraendo il nome comune all'oggetto designato, finisce per operare, ricordava Sturma, «un riconoscimento assoluto della cosa nella sua individualità». Lorella Sini si sofferma sul volume (pubblicato nel 2022) di Louis Hébert *Théories et méthodes pour l'analyse des noms propres – Onomastique textuelle*. Si tratta, a giudizio della studiosa, di un vero e proprio manuale di semantica, nel quale il nome proprio viene considerato un'unità linguistica alla pari delle altre e quindi analizzato nel contesto specifico, unico e irripetibile, in cui appare. Tale prospettiva consente di sfatare sia la cosiddetta ineffabilità del senso sia la sua presunta 'oggettività' o immanenza.

A conclusione del volume, prima dei consueti indici dei nomi e degli autori citati in questo numero della rivista, trova spazio il periodico monitoraggio effettuato da Leonardo Terrusi, che elenca i riferimenti bibliografici degli studi di onomastica letteraria prodotti nel biennio 2022-2023

in Italia, anche da parte di autori stranieri, oltre che studi pubblicati fuori d'Italia, ma di cui siano autori critici e linguisti di formazione italiana. Anche quest'anno l'aggiornamento bibliografico, articolato per macrosezioni a loro volta suddivise in sottosezioni, fornisce una preziosa informazione sull'andamento della disciplina e un utile strumento di ricerca per chiunque fosse interessato all'onomastica letteraria.

I

Nomi e memoria

IL NOME DELLA VERGOGNA: LA SIGNORA CHOMINOWA

Abstract: This paper aims to illustrate the evolution of the name ‘Chominowa’ within Polish collective consciousness. Initially mentioned in a poem by Zuzanna Ginczanka as the woman who reported the poetess to the Nazi authorities in 1942, this name gradually came to symbolize all Poles who collaborated with the German occupiers. Its evolution into an antonomasia reached its zenith in 2020 with the unveiling of Adam Rzepecki’s art installation – a yellow neon composition featuring the name ‘Chominowa’. The controversies surrounding this installation can be attributed to the tabooization of Polish collective memory, which often glosses over the darker aspects of history such as collaborationism, in an attempt to portray a purified national identity free from culpability.

Keywords: Zuzanna Ginczanka, *Non omnis moriar*, Juliusz Słowacki, Adam Rzepecki, Zofia Chominowa.

Tra le pagine della letteratura polacca del Novecento si cela un nome-marchio, un nome-stigma carico di connotazioni negative, che da decenni costituisce una ferita aperta nella memoria collettiva e nell’immaginario nazionale. Si tratta di un ‘nome autentico’, per usare la tassonomia proposta da Aleksander Wilkoń, ossia di un antroponimo tratto dal repertorio onomastico extraletterario che designa lo stesso referente anche nell’opera in cui compare.¹ In un ciclo di corsi e ricorsi, questo nome è poi migrato in altri testi, slegandosi sempre più dal suo referente originario. Con il tempo ha inoltre mutato funzione, passando dall’indicare una persona al designare un personaggio e infine, per un processo antonomastico, un’intera categoria umana. Questo nome è Zofia Chominowa.

L’antroponimo compare per la prima volta nel 1942 in un componimento di Zuzanna Ginczanka, poetessa all’epoca venticinquenne in fuga dalla guerra.² Nata a Kiev come Zuzanna Polina Gincburg in una famiglia ebraica

¹ ALEKSANDER WILKOŃ, *Nazewnictwo w utworach Stefana Żeromskiego*, Wrocław, Ossolineum 1970, p. 22 e pp. 26-33. Sulla tassonomia di Wilkoń cfr., in questo stesso numero, ALESSANDRO AMENTA, *Aleksander Wilkoń, canonizzatore dell’onomastica letteraria polacca*, pp. 401-406.

² Per un approfondimento sulla biografia e la poetica di Zuzanna Ginczanka cfr. MICHAŁ GŁOWIŃSKI, *O liryce i satyrze Zuzanny Ginczanki*, «Twórczość», VIII (1955), pp. 117-119; JAN ŚPIEWAK, *Zuzanna: gawęda tragiczna*; in ID., *Przyjaźnie i animozje*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1965, pp. 167-219; IZOLDA KIEC, *Zuzanna Ginczanka. Życie i twórczość*, Poznań, Obserwator

di lingua russa, aveva scelto il polacco come lingua d'elezione, divenendo una brillante promessa della poesia contemporanea. Autrice di liriche e satire, stella della bohème varsaviana, *protégée* di Julian Tuwim e prima dama al tavolino di Witold Gombrowicz, aveva pubblicato il suo unico tomo di poesie, *O centaurach* ('Sui centauri'), nel 1936, per poi entrare nella redazione dalla rivista «Szpilki». Allo scoppio della guerra aveva trovato riparo a Leopoli, all'epoca meta apparentemente sicura per i polacchi in fuga dai nazisti. Qui divideva un appartamento con altri profughi in una palazzina di via Jabłonowski 8a (oggi via Šota Rustaveli), dove risiedeva anche una donna, Zofia Chominowa, un tempo portiera dello stabile, ma a quel tempo disoccupata. Illetterata, ostile verso l'incessante flusso di migranti, molti dei quali ebrei, viveva col marito e un figlio di nome Marian. Nel giugno del 1941 i sovietici lasciarono Leopoli e, con l'arrivo dei tedeschi, la situazione cambiò all'improvviso. Chominowa richiese lo status di *Volksdeutch*, ossia di tedesco etnico, per suo figlio, così da ottenere vantaggi materiali, e difatti venne assunta come donna delle pulizie e il figlio come manovale. Nell'estate del 1942 avvertì i gendarmi che nel palazzo si nascondeva una donna ebrea. Al loro arrivo Ginczanka non fu trovata, quindi se ne andarono, ma, richiamati da Chominowa, tornarono subito indietro. Questa volta la poetessa venne fermata e portata via, per poi essere subito rilasciata. Forse qualcuno era riuscito a corrompere la polizia oppure il passaporto Nansen le aveva garantito una temporanea immunità.³ Insoddisfatta del rilascio, lo stesso giorno, per la terza volta, Chominowa chiese l'intervento della polizia, ma Ginczanka riuscì a fuggire dalla porta sul retro aiutata da un vicino.⁴ Compreso ormai che quell'appartamento, e Leopoli stessa, non erano più un luogo sicuro, lasciò la città per iniziare una lunga peregrinazione, riuscendo a sopravvivere-

1994; AGATA ARASZKIEWICZ, *Wypowiadam wam moje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki*, Warszawa, Fundacja Ośka 2001; *Zuzanna Ginczanka. Tylko szczęście jest prawdziwym życiem*, a c. di A. Araszkiewicz, J. Pogorzelska, Warszawa, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej 2015; ALESSANDRO AMENTA, *Le parole e il silenzio. La poesia di Zuzanna Ginczanka e Krystyna Krabelska*, Roma, Aracne 2016; IZOLDA KIEC, *Szoszana znaczy Niewinna. O poezji i biografii Zuzanny Ginczanki*, Poznań, Instytut Kultury Popularnej 2019; EAD., *Ginczanka. Nie upilnuje mnie nikt*, Warszawa, Marginesy 2020.

³ Ginczanka era nata nell'Impero russo, ma la sua famiglia si era trasferita dai nonni materni in Volinia, all'epoca facente parte della Polonia, subito dopo la Rivoluzione d'ottobre. Nonostante gli sforzi compiuti, la poetessa non riuscì mai a ottenere la cittadinanza polacca, pertanto era apolide e aveva un passaporto Nansen, documento rilasciato a profughi e rifugiati dalla Società delle Nazioni. Cfr. *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, a c. di J. Czachowska, A. Szałagan, vol. 3 (G-J), Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne 1994, p. 46.

⁴ La ricostruzione degli eventi e del successivo processo, basata su materiali d'archivio e documenti giudiziari, è contenuta in AGNIESZKA HASKA, "Znałam tylko jedną żydówcezkę ukrywającą się...". *Sprawa Zofii i Mariana Chominów*, «Zagłada Żydów. Studia i Materiały», IV (2008), pp. 392-407.

re altri due anni, finché una nuova denuncia non portò a un nuovo arresto e infine alla fucilazione nel campo di prigionia di Płaszów, vicino Cracovia, nella primavera del 1944.⁵

Il trauma della denuncia lasciò un segno indelebile al quale Ginczanka reagì nel modo che le era proprio: scrivendo. Compose allora una poesia senza titolo, l'ultima giunta sino a noi, che inizia con le parole *Non omnis moriar*. A differenza di molta letteratura dell'Olocausto, di cui pure mutua un tema centrale, quello degli oggetti, non mostra tracce di fretta o impellenza, è infatti meditata, rifinita, coesa.⁶ Il componimento è strutturato come una parafrasi di *Testament mój* ('Il mio testamento') del poeta romantico Juliusz Słowacki, di cui riproduce il metro, un alessandrino in rima; la scelta è senza dubbio imputabile al carattere canonico e patriottico del testo, formativo per l'identità nazionale dei polacchi, gli stessi che poi hanno denunciato Ginczanka ai nazisti. A essere parodiate e irrise sono allora l'esaltazione romantica e l'idealizzazione del popolo in contrasto con la grettezza e la crudeltà della guerra. La poesia di Ginczanka si inserisce tuttavia anche nel solco della tradizione oraziana e del motivo dell'*exegi monumentum*, ribaltandone la retorica:

Non omnis moriar, i miei possedimenti,
Prati di tovaglie, roccaforti di armadi,
Distese di lenzuola, preziosa biancheria
E vesti, vesti chiare mi sopravviveranno.
Non lascio alcun erede, che la tua mano frughi
Tra le mie cose ebraiche, signora Chominowa,
Donna di Leopoli, prode moglie di una spia,
Lesta delatrice, madre di un Volksdeutsch.
Adesso sono tue, perché lasciarle a estranei.
Questo non è un liuto, e neanche un nome vuoto.
Io vi rammento bene, come anche voi di me
Vi siete ricordati quando è giunta la Gestapo.
Alzate in alto i calici e brindate cari amici
Al mio di funerale e alla vostra di ricchezza:
Kilim e tappetini, vassoi e candelabri.
Bevete tutta notte e poi sul far del giorno
Mettetevi a cercare pietre preziose e oro
In divani e materassi, coperte e scendiletto.

⁵ Sulle circostanze della morte di Ginczanka ha recentemente gettato nuova luce RYSZARD KOTARBA, *Zuzanna Ginczanka w okupacyjnym Krakowie (1942-1944)*, in *Swojskość, obcość, różnorodność. Wokół Zuzanny Ginczanki*, a c. di A. Araszkiewicz, B. Keff, J. Pogorzelska, Warszawa, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza 2019, pp. 52-66.

⁶ Sulla poetica degli oggetti nella poesia dell'Olocausto cfr. BOŻENA SHALLCROSS, *Rzeczy i Zagłada*, Kraków, Universitas 2011; *Ślady Holokaustu w imaginariu kultury polskiej*, a c. di J. Kowalska-Leder, P. Dobrosielski, I. Kurz, M. Szpakowska, Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2017.

Lavorerete svelti e vi darete un gran da fare.
 Ciocche di crine di cavallo e di fieno marino,
 Nugoli di cuscini e di piumini squarciati
 Vi si attaccheranno alle braccia mutandole in ali;
 Il mio sangue incollerà la stoppa con le piume
 E così alati d'un tratto in angeli vi trasformerà.⁷

Il componimento è ricco di riferimenti intertestuali. Se nell'*exegi monumentum* oraziano la poesia è un monumento più duraturo del bronzo che garantisce immortalità al suo autore, in Ginczanka a sopravvivere sono, con macabra ironia, solo gli oggetti, le 'cose ebraiche' (lenzuola, vestiti, tappeti) obietti-vo dell'avidità altrui.⁸ La poetessa sconfessa anche l'idealismo romantico di Słowacki, per il quale la poesia è una «forza fatale» in grado di trasformare col suo potere edificante i «mangiatori di pane», ossia la gente comune, in angeli.⁹ Qui invece è il sangue incollato alle piume di cuscini squarciati a dare loro le ali, ma sono angeli della morte, «profanatori di tombe, protagonisti di un tetro banchetto funebre», «un branco di iene».¹⁰ Ginczanka non crede dunque nella forza salvifica o edificante della parola come Orazio o Słowacki, ma crede nella forza della parola come strumento di trasmissione e come testimonianza.

A interessarci sono principalmente quattro versi: «Non lascio alcun ere-

⁷ ZUZANNA GINCZANKA, *Un viavai di brumose apparenze. Poesie scelte / Krzątania mglistych pozorów. Wiersze wybrane*, a c. di A. Amenta, Kraków-Budapeszt, Wydawnictwo Austeria 2011, p. 199.

⁸ La poesia è stata ampiamente analizzata, pertanto mi limito qui solo ad alcuni cenni essenziali. Per un approfondimento cfr. ANNA KAMIENSKA, *Testament ironiczny*, in EAD., *Od Leśmiana. Najpiękniejsze wiersze polskie*, Warszawa, Iskry 1974, pp. 216-220; MIECZYSLAW INGLÓT, *Między romantyzmem a współczesnością*, Kielce, Związek Nauczycielstwa Polskiego 1966, pp. 107-111; ARASZKIEWICZ, *Wypowiadam wam moje życie ...*, cit., pp. 168-176; ALEKSANDER NOWARECKI, *Litera "z" w życiu i twórczości Zuzanny Ginczanki*, in *Swojskość, obcość, różnorodność*, cit., pp. 14-28; JACEK LEOCIAK, **** [Non omnis moriar...]. Materiał dowodowy... wiersz... świadectwo*, in *Swojskość, obcość, różnorodność*, cit., pp. 30-50; KIEC, *Zuzanna Ginczanka ...*, cit., pp. 155-164; AMENTA, *Le parole e il silenzio*, cit., pp. 187-192; BOŻENA UMIŃSKA, *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze od końca XIX wieku do 1939 roku*, Warszawa, Sic! 2001, pp. 357-362.

⁹ MIŁOŻ PIOTROWIAK, *Pod pręgierzem pogardy [Non omnis moriar] Zuzanny Ginczanki*, in ID., *Idylla/testament. Wiersze przebrane. Testament/Idylla. Wiersze przybrane*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2013, pp. 37-48. Il verso di Słowacki al quale si riferisce Ginczanka è: «Eppure mi sopravvivrà quella forza fatale,/ Che dopo la morte s'impossesserà di voi/ E da mangiatori di pane in angeli vi trasformerà», JULIUSZ SŁOWACKI, *Testament mój*, in ID., *Wiersze i poematy*, Warszawa, Państwowe Instytut Wydawniczy 1974, p. 44. Qui e altrove, ove non diversamente specificato, la traduzione è mia [AA]. Sul rapporto tra le due poesie cfr. INGLÓT, *Poetyckie testamenty liryczne: uwagi wokół wiersza "Testament mój" Juliusza Słowackiego*, «Zagadnienia Rodzajów Literackich», XL (1997), 1-2, pp. 101-119; ID., *Non omnis moriar Zuzanny Ginczanki w kręgu konwencji literackiej*, in *Studia Historyczno-Demograficzne*, a c. di T. Jurek, K. Matwijowski, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 1996, pp. 135-146.

¹⁰ Rispettivamente INGLÓT, *Poetyckie testamenty liryczne ...*, cit., p. 107 e UMIŃSKA, *Postać z cieniem ...*, cit., p. 360.

de, che la tua mano frughi/ tra le mie cose ebraiche, signora Chominowa,/ donna di Leopoli, prode moglie di una spia,/ lesta delatrice, madre di un Volksdeutsch». A rendere atipica la poesia è infatti lo svelamento dell'identità della delatrice. Ginczanka riporta il nome della donna che l'ha denunciata e fornisce informazioni sul suo conto, in parte già insite nel nome, ricco di connotazioni diastratiche e diatopiche. Di origine russa, o più verosimilmente ucraina, deriva etimologicamente da Фома, 'Tommaso', ed era un cognome molto diffuso tra i polacchi di Leopoli. Il prefisso *-owa*, usato per indicare lo stato civile, ci informa inoltre che si tratta della moglie del signor Chomin.

Il gesto di nominare la propria delatrice è polisemico e complesso. L'identificazione va oltre il piano puramente testuale, la poesia si fa documento storico, attestazione di un evento. Nominare la propria aguzzina è un tentativo di tramandarne la memoria, sottrarla all'oblio, renderla un monito per i posteri. «Non lascio alcun erede», afferma Ginczanka, eppure lascia in eredità al mondo non solo le sue 'cose ebraiche', ma anche quel nome. E il nome Chominowa non è stato dimenticato. Una poesia scritta a matita su un foglietto di carta, un mezzo fragile, effimero, tanto più nel contesto della guerra, un «testo errante»¹¹ passato di mano in mano e salvatosi per caso ha garantito quindi una simbolica immortalità proprio al nome Chominowa. Non è chiaro come la poesia sia giunta sino a noi. L'amica d'infanzia Lusja Stauber, che dopo la guerra l'aveva consegnata a Karol Kuryluk, non ricordava come ne fosse entrata in possesso, a ogni modo il componimento venne pubblicato sulla rivista «Odrodzenie» nel 1946.¹²

La nominazione nasconde però anche altro: un desiderio di rivalsa, di compensazione, una rivincita sulla realtà. Una brama di giustizia. Se Chominowa l'ha denunciata nella realtà, allora Ginczanka denuncia Chominowa nella sua poesia, un componimento pieno di una rabbia malcelata da un sottile velo di ironia. Il verso «Questo non è un liuto, e neanche un nome vuoto» andrebbe letto in questa chiave: non si tratta solamente di una poesia, ma di una denuncia, e il nome Chominowa è gravido di significato, è il nome del tradimento, della condanna. Allora il gesto di nominazione diventa un atto di accusa. Di più, diventa una prova, una prova che quel fatto è realmente accaduto.

Subito dopo la guerra, il 24 luglio 1945, il medico militare Marceli Stauber, che aveva condiviso con Ginczanka e altri inquilini l'appartamento di Leopoli, presentò un rapporto all'Ufficio Centrale per l'Informazione dell'Esercito Polacco in cui accusava Zofia Chominowa e il figlio Marian

¹¹ Cfr. LEOCIAK, *Tekst wobec Zagłady. O relacjach z getta warszawskiego*, Wrocław, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 1997.

¹² Cfr. GINCZANKA, *** [Non omnis moriar], «Odrodzenie», XII (1946), p. 8.

di collaborazionismo con l'occupante tedesco. Seguirono altre relazioni e testimonianze, tra cui quelle di Lusja Stauber e del futuro ministro dell'Istruzione Władysław Bieńkowski; pertanto venne avviata un'indagine e la poesia di Ginczanka fu allegata agli atti. Il 31 dicembre 1945 fu emanato l'ordine di arresto per Chominowa e il figlio, che vennero incarcerati alla fine del mese successivo. Nel corso delle indagini entrambi rigettarono le accuse e Chominowa negò addirittura di conoscere Ginczanka. L'istruttoria proseguì per quasi due anni. Finalmente, il 13 dicembre 1947, la procura di Varsavia formulò l'atto di accusa, al quale venne allegata una trascrizione della poesia *Non omnis moriar* in cui erano sottolineati i versi dove compariva il nome Chominowa. La prima udienza ebbe luogo il 5 luglio 1948. Chominowa cambiò versione e, pur continuando a sostenere di non conoscere Ginczanka, dichiarò: «sapevo solo che c'era un'ebreuccia che si nascondeva».¹³ Venne fissata una seconda udienza, che si tenne il 19 novembre 1948, al termine della quale fu emessa la sentenza. Marian Chomin venne assolto per insufficienza di prove, mentre la madre fu ritenuta colpevole e le venne inflitta una pena di quattro anni di carcere (due dei quali scontati per il periodo già trascorso in prigione), la privazione dei diritti politici per due anni, la confisca dei beni e il pagamento delle spese processuali. La condanna piuttosto mite era motivata dal fatto che, si affermava nella sentenza, «l'imputata Chominowa non nutriva un odio particolare verso gli ebrei, piuttosto ha assolto in maniera troppo rigorosa ai suoi doveri di portiera e per questo può aver indicato alla polizia tedesca dove abitavano degli ebrei».¹⁴ I giudici aggiungevano, quasi a sua discolpa, che «la condotta dell'imputata Chominowa può essere spiegata con il suo livello culturale e l'atmosfera regnante a quel tempo a Leopoli»,¹⁵ addossando quindi parte della responsabilità alla sua ignoranza (il marito la definiva pressoché analfabeta) e al clima antisemita dell'epoca.

A colpire, in questa vicenda, sono alcuni fatti singolari. Innanzitutto, che una poesia sia stata acquisita come materiale probatorio in un processo. Una poesia non è un testo informativo o fattuale. Per quanto possa riportare eventi, circostanze, azioni, implica un filtro letterario e una deformazione della realtà e non presuppone un patto di veridicità con il lettore. Il motivo per cui la poesia è stata ritenuta una prova è solo uno: la presenza del nome dell'imputata e una serie di informazioni volte al suo riconoscimento. Se la funzione primaria di un nome in un testo letterario è quella identificativo-differenziativa, atta a distinguere un personaggio dagli altri e a identificarlo

¹³ HASKA, "Znam ..., cit., p. 398.

¹⁴ Ivi, p. 405.

¹⁵ *Ibid.*

in maniera univoca,¹⁶ qui si travalica la dimensione puramente testuale con concrete ripercussioni sulla realtà. Il nome non identifica più un personaggio, ma una persona. Si innesca allora un meccanismo per cui un nome autentico (Chominowa) con un referente reale (l'ex portiera di uno stabile di Leopoli) è prima trasformato in un personaggio letterario («la lesta delatrice», «la moglie di una spia»), per poi tornare nella realtà (l'imputata Chominowa, accusata di un crimine). In verità non sappiamo quanto la poesia abbia influito sulla decisione dei giudici, ma il fatto stesso che l'abbiano ritenuta una prova è già di per sé un fatto straordinario.

Non ci è noto cosa ne sia stato di Chominowa dopo essere uscita di prigione, ma è stato appurato che Marian Chomin dopo il processo è divenuto Marian Mieczysławski.¹⁷ Evidentemente il cognome di famiglia era un'eredità troppo problematica, un marchio del quale conveniva liberarsi. E infatti col tempo quel nome è divenuto sinonimo di vergogna e disonore, comparando in altri testi dove ha iniziato a svolgere una funzione sempre più allegorica, sempre meno connessa al referente originario. «Chominowa è l'anagramma della morte», afferma Agata Araszkiewicz.¹⁸ Di più: si trasforma in un'antonomasia, diviene il nome di tutti coloro che hanno collaborato con i nazisti mandando a morte i loro concittadini ebrei. «Chominowa è un segno teso tra il particolare che denota e il generale che connota. Il nome Chominowa è Legione», sostiene Elżbieta Janicka.¹⁹

La persistenza di questo cognome nell'immaginario collettivo giunge fino ai giorni nostri. Lo testimoniano le accese polemiche suscitate dal festival «Miasto Utajone/ Miasto Otwarte» ('Città Nascosta/ Città Aperta') tenutosi a Lublino nel 2020, una rassegna artistica in cui le opere non erano esposte nello spazio chiuso, elitario e controllato di un museo, ma disseminate nel tessuto urbano, con il quale entravano in dialogo. Una delle opere era l'installazione dell'artista Adam Rzepecki, un neon luminoso che componeva in stile calligrafico il nome Chominowa, posizionato sopra un arco in un vicolo del centro storico della città. Ad accompagnarlo era una targa, collocata a terra, contenente alcune informazioni e una dichiarazione dell'artista:

¹⁶ Cfr. CZESŁAW KOSYL, *Nazwy własne w prozie Jarosława Iwaszkiewicza*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 1992, p. 95.

¹⁷ Cfr. IRENA WISZNIEWSKA, *Tajemnica rodzinna z Żydami w tle*, Warszawa, Marginesy 2020.

¹⁸ ARASZKIEWICZ, *Przyszłość wydarda się teraz. "Chominowa" i kwestia szibboleu*, «Szum», (2020), <https://magazynszum.pl/chominowa-to-nie-puste-imie-wokol-neonu-adama-rzepeckiego/>.

¹⁹ ELŻBIETA JANICKA, *Mane, tekel, fares w Lublinie. Fetyszizm narracyjny polski kontra "Chominowa"*, «Szum», (2020), <https://magazynszum.pl/chominowa-to-nie-puste-imie-wokol-neonu-adama-rzepeckiego/>.

Negli anni Quaranta del secolo scorso Zofia Chominowa era la portiera del palazzo di via Jabłonowski a Leopoli in cui si nascondeva la poetessa Żuzanna Ginczanka. Il suo cognome compare nella poesia di Ginczanka ¹⁹ [Non omnis moriar]. Il progetto, presupponendo l'avversione dello spettatore nei confronti della condotta inequivocabile di Chominowa, vuole costringere il passante a riflettere sul comportamento verso il prossimo in tutti quei momenti in cui la scelta tra bene e male [...] dipende da una decisione individuale.²⁰

Collocato in una stradina pedonale perennemente immersa nella semioscurità, fuori dal circuito dello shopping e del turismo, il neon squarcia la penombra con la sua brillante luce gialla, il nome Chominowa emerge dal buio (il buio della memoria, della storia) in maniera stridente, quasi come un grido, riportando di colpo nel presente un nome del passato. Quella di Rzepecki è un'opera *site-specific*, dove il contesto è decisivo nel generare associazioni mentali, collegamenti, suggestioni. La stradina in cui è collocata l'opera si trova infatti in quello che un tempo era il ghetto ebraico. Ricordiamo inoltre che Lublino era il centro dell'Operazione Reinhardt, nome in codice del piano di sterminio degli ebrei polacchi del Governatorato Generale. L'opera ruota quindi intorno a dicotomie quali luce/ombra, ricordo/oblio, presente/passato, significato/significante, colpa/innocenza. L'opera di Rzepecki è un luogo della memoria al contempo concreto e metaforico che provoca disagio e imbarazzo, perché espone all'occhio del passante una pagina nera della storia nazionale, un tema mai pienamente elaborato nella coscienza collettiva, quello delle responsabilità storiche dei polacchi nella Shoah. L'opera dimostra anche come il nome Chominowa funzioni ormai autonomamente e sia diventato un segno a sé stante, slegato dal suo referente originario e dalla vicenda di Ginczanka, che dall'installazione è infatti assente. Chominowa torna allora fuori dal testo – poetico e biografico – della poetessa per rimettere piede nella realtà.

L'installazione di Rzepecki si è trovata subito al centro di un attacco mediatico. Intervistata dal quotidiano «Gazeta Wyborcza», la biografa di Ginczanka, Izolda Kiec, ha dichiarato:

Quest'opera è una vergogna per Lublino. Per me è frutto di un fraintendimento, di una mancanza di empatia, ma anche di ignoranza. Il neon con il nome Chominowa, posto all'entrata del ghetto, offende la memoria delle vittime, ma permette anche libere interpretazioni dell'installazione, persino quelle che vi vedono la glorificazione della delazione e dell'oppressione.²¹

²⁰ ADAM RZEPECKI, *Chominowa*, 2020. Per una riproduzione dell'opera, cfr. https://rzepecki.art/?page_id=1173.

²¹ TOMASZ KOWALEWICZ, *Na Starym Mieście zawisł neon z nazwiskiem antysemitki, która wydała*

Collocare in alto il nome di Chominowa e in basso, in mezzo al fango, per usare le parole di Kiec, quello di Ginczanka, veicolava allora un messaggio eticamente sbagliato: avallare l'odio, celebrare la carnefice e non la vittima, con una pericolosa inversione della gerarchia morale. A farle eco sul settimanale «Polityka» è stata la giornalista Justyna Sobolewska, che ha dichiarato:

Questo neon capita in un momento in cui l'esclusione sta diventando la norma nella società ed è difficile aspettarsi un'approfondita analisi critica dell'opera. Inoltre, il nome di un'antisemita che risplende allegramente su un muro del ghetto può rivelarsi doloroso per molte persone, come una risatina della storia. Soprattutto in un momento in cui il ricordo dell'Olocausto sta svanendo e viene sostituito da narrazioni kitsch che non hanno più molto in comune con la verità.²²

Sobolewska immagina un problema di ricezione, per cui il pubblico generalista non avrebbe né strumenti né conoscenze sufficienti alla comprensione dell'arte critica, col rischio che l'opera venga intesa come una legittimazione dell'antisemitismo. C'è stato tuttavia chi ha difeso l'installazione dell'artista neoavanguardista sottolineando un aspetto centrale, quello della memoria selettiva e del desiderio di dimenticare. Waldemar Piasecki si è infatti chiesto in maniera retorica: «A dominare durante l'occupazione non sono stati necessariamente gli atti di salvataggio degli ebrei, ma anche le condanne a morte. C'è stato Karski, ma c'è stata anche Chominowa. Il primo lo vogliamo ricordare molto bene, la seconda per nulla. Perché? Eppure è la stessa Polonia».²³

L'organizzatore del festival Zbigniew Libera ha replicato con una dichiarazione in cui asseriva che l'arte critica non ha finalità didattiche, il suo compito è porre domande scomode e stimolare il dibattito.²⁴ Rzepecki stesso ha ribadito che l'opera non è una glorificazione, bensì un atto di accusa, e se il messaggio non è stato capito, la colpa non è imputabile all'artista o all'opera.²⁵ La polemica si è conclusa con un numero monografico di «Szum», la

Niemcom poetkę żydowskiego pochodzenia, «Gazeta Wyborcza», 20.08.2020, <https://lublin.wyborcza.pl/lublin/7,48724,26224374,nazwisko-polskiej-zdrajczyni-na-neonie-w-centrum-miasta-to.html>.

²² JUSTYNA SOBOLEWSKA, *Dlaczego neon w Lublinie upamiętnia antysemitkę?*, «Polityka», 20.08.2020, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1968366,1,dlaczego-neon-w-lublinie-upamietnia-antysemitke.read>.

²³ WALDEMAR PIASECKI, *Rzepecki. Neon nad Polską*, «Studio Opinii», 05.09.2020, <https://studioopinii.pl/archiwa/200151?fbclid=IwAR045YP5qoUMmrua-FMY3WMK-IrErskmxN4S05W-fy5Y1OFz7a1B-G6CCYo>.

²⁴ Cfr. TKO, *Neon z nazwiskiem antysemitki na Starym Mieście. Zbigniew Libera odpowiada na krytykę: Zadaniem sztuki nie jest dydaktyka*, «Gazeta Wyborcza», 20.08.2020, <https://lublin.wyborcza.pl/lublin/7,48724,26226670,neon-z-nazwiskiem-antysemitki-na-starym-miescie-kurator-festiwalu.html>.

²⁵ MAŁGORZATA WACH, *Neon Chominowej w Lublinie: gloryfikacja szmalcowniczeki czy oskarżenie?*, «Wysokie Obcasy», 26.08.2020, <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-ob>

più importante rivista polacca di arte contemporanea, dal significativo titolo, che riprende il verso di Ginczanka, *Chominowa to nie puste imię. Wokół neonu Adama Rzepeckiego* ('Chominowa non è un nome vuoto. Sul neon di Adam Rzepecki').²⁶ Vari studiosi si sono espressi in favore dell'opera, mostrandone il carattere politico e sottolineando come alla base delle polemiche si celasse un meccanismo di tabuizzazione della memoria collettiva polacca. Complice la politica storica ufficiale attuata negli ultimi anni, eventi drammatici come il collaborazionismo durante la guerra vengono taciuti o minimizzati in favore di un'immagine della nazione epurata dalla colpa e dalla compartecipazione.

L'installazione di Rzepecki e la polemica che ne è scaturita hanno messo in luce alcuni problemi di ordine culturale e sociale. In primo luogo, che nello spazio pubblico è possibile parlare della storia nazionale solo secondo modalità approvate dalla narrazione ufficiale, basate sulla glorificazione dell'eroismo e la rimozione di ambiguità, fantasmi, ombre e paure.²⁷ In secondo luogo, che in Polonia l'Olocausto continua a essere un tema controverso, la cui interpretazione è ancorata all'idea che si sia trattato unicamente dello sterminio degli ebrei perpetrato dai nazisti e dove nella cosiddetta triade di Hilberg – costituita dalle figure dei carnefici, delle vittime e degli spettatori – i polacchi si sono attribuiti il ruolo di spettatori, connesso ai concetti di impotenza, passività, distanza, non di attiva partecipazione.²⁸ Abbiamo quindi a che fare con lo «shock narrativo» di cui parla Geneviève Zubrzycki e con cui intende «il trauma vissuto dai polacchi quando hanno scoperto di non essere stati le vittime principali della Seconda guerra mondiale, ma anzi di aver commesso loro stessi dei crimini».²⁹ In terzo e ultimo luogo, il dibattito ha mostrato come la cultura dominante continui a non capire l'arte critica e sia asservita a forme monolitiche e inoffensive di rappresentazione della memoria collettiva. A suscitare scalpore nell'opera di Rzepecki non è un'inesistente glo-

casy/7,163229,26241338,autor-neonu-chominowej-w-lublinie-to-nie-jest-gloryfikacja.html?utm_source=facebook.com&utm_medium=SM&utm_campaign=FB_wysokieobcasy&fbclid=IwAR-3gv_g8Nq7icgNTmHtR_Y2LxTFTeClgKKYkDtVHIOB40zXfAoZH-uBgjfk.

²⁶ *Chominowa to nie puste imię. Wokół neonu Adama Rzepeckiego*, «Szum», 30.10.2020, <https://magazynszum.pl/chominowa-to-nie-puste-imie-wokol-neonu-adama-rzepeckiego/>.

²⁷ Ricordiamo che nel 2006 era stato introdotto nel Codice Penale polacco il controverso articolo 132a, poi abrogato con una sentenza della Corte Costituzionale del 19 settembre 2008, che recitava: «Chi accusa pubblicamente il popolo polacco di aver partecipato, organizzato o essere responsabile di crimini comunisti o nazisti è punibile con la reclusione fino a tre anni».

²⁸ Su questo tema cfr. JANICKA, *Obserwatorzy uczestniczący zamiast świadków i rama zamiast obrazy. O nowe kategorie opisu polskiego kontekstu Zagłady*, «Teksty Drugie», III (2018), pp. 131-147; JANICKA, TOMASZ ŻUKOWSKI, *Przemoc filosemicka. Nowe polskie narracje o Żydach po roku 2000*, Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN 2016.

²⁹ GENEVIÈVE ZUBRZYCKI, *Krzyże w Auschwitz. Tożsamość narodowa, nacjonalizm i religia w postkomunistycznej Polsce*, Kraków, Nomos 2014, p. 21.

rificazione dei carnefici, ma il dito puntato contro l'occultamento della colpa. Si domanda allora l'artista: «Tutto il clamore intorno all'installazione non è forse una prova che come popolo non siamo ancora capaci di venire a patti con il ricordo delle azioni dei nostri avi?»³⁰ A ben vedere Rzepecki non fa che ripetere lo stesso gesto compiuto da Ginczanka: scrive a chiare lettere il nome di un'aguzzina, la tramanda alla storia, la sottrae all'oblio, ricordando la complicità dei polacchi nello sterminio. Come sosteneva anche Piasecki, si tratta evidentemente di un gesto ancora difficile da metabolizzare.

Ślowacki scriveva: «Non ho lasciato qui alcun erede/ Né per il mio liuto, né per il mio nome/ Il mio nome è passato come un fulmine/ E come suono vuoto durerà per generazioni».³¹ Il poeta sottolineava la brevità della vita, la volatilità della fama e della memoria, l'assenza di un'eredità, materiale e artistica, da lasciare al mondo, nell'idea che l'oblio avrebbe avvolto tutto, incluso il suo nome. Parafrasando le sue parole, Ginczanka ne stravolge il concetto di base: la sua vita sarà breve perché qualcuno ha deciso, anzitempo e arbitrariamente, la sua morte, i suoi eredi saranno i suoi stessi carnefici che brinderanno sul suo cadavere, eppure il nome Chominowa non risuonerà vuoto, ma riecheggerà nei secoli come simbolo d'infamia e tradimento. Dal punto di vista onomastico, stupisce ma non sconcerta che tutto il dibattito intorno all'installazione di Rzepecki, doloroso ma quantomai necessario, sia stato suscitato da un nome. Di sicuro non un 'nome vuoto', ma un nome che porta, in sé e su di sé, le tracce di una colpa mai espiata, di un crimine mai del tutto emendato.

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 relativi ad argomenti 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, Parys e altri. Dirige la rivista di fascia A «pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi».

alessandro.amenta@uniroma2.it

³⁰ RZEPECKI, *Uściślijmy*, «Szum», 30.10.2020, <https://magazynszum.pl/chominowa-to-nie-puste-imie-wokol-neonu-adama-rzepeckiego/>.

³¹ ŚLOWACKI, *Testament mój* ..., cit.

MARINA CASTIGLIONE

MEMORIE 'EPICHE' NELLA STORIA D'ITALIA:
SARCASMO E AMAREZZA NEL PAMPHLET *LO SFASCISMO*
DI ANTONIO RUSSELLO

Abstract: At the intersection of Roman annals, 14th-century chronicles, epic-chivalric ballads, romantic novels, and 'black articles', Antonio Russello, born in Favara (1921 - Castelfranco Veneto 2001), penned a narrative between 1979 and 1980 that unravels Italy's history in reverse. It begins with the assassination of Aldo Moro and culminates in the Ides of March, marking Caesar's demise and the Republic's shift towards an Empire. Titled *Lo Sfasismo*, this pamphlet invokes pivotal historical moments where, in its pursuit of a strong leader, Italy 'falls apart' repeatedly. Each epoch resonates with names, locales, and texts wherein the hero of the hour (exalted through a distinctively tailored onomastic formula: Moraldo (from Aldo Moro), Zaccagninbenito, Cavourbensocamillo, Emmanueltvittorio, Cesaregiulio, etc.), meets his downfall. It's a pathway that unwinds the thread in reverse, with each summoned name serving as a conduit for intertextuality.

Keywords: Literary Onomastics, Antonio Russello, *sfascismo*, Historic Memory, National Identity.

*È per colpa di gente che si prende
questo tipo di libertà
che l'Italia è allo sfascio.*

(Michela Murgia, *Tre ciotole*, Milano, Mondadori 2023, p. 81)

Tra annale romano, cronica trecentesca, cantare epico-cavalleresco, romanzo romantico e articolo di nera, Antonio Russello (Favara 1921 - Castelfranco Veneto 2001) compone tra il 1979 e il 1980 (ma stampato per la prima volta nel 1985) un racconto in cui si ripercorre a ritroso la storia d'Italia partendo dall'omicidio di Aldo Moro.¹ *Lo sfascismo*² – questo il titolo del pamphlet – risveglia alla memoria altri otto passaggi nevralgici della

¹ A pochi mesi dall'atto terroristico che aveva portato al sequestro e alla morte del Presidente della Democrazia Cristiana era già uscito uno dei testi più lucidi e drammatici di quella stagione politica: LEONARDO SCIASCIA, *L'affaire Moro*, Palermo, Sellerio 1978. In *Lo sfascismo*, qui indicato con la sigla *LS*, ricorre due volte, come rimbalzo intertestuale, l'espressione «l'affaire Italia» (*LS*, p. 92 e p. 126).

² ANTONIO RUSSELLO, *Lo sfascismo*, con pref. di S. Ferlita, Agrigento, Medinova 2017 [1985].

storia in cui, alla ricerca dell'uomo forte, l'Italia 'si sfascia' ripetutamente con cicliche marce su Roma.

In ciascuno di questi momenti viene richiamato, a mo' di confronto e chiarimento, un testo letterario con incisi o nomi di protagonisti: poemi epico-cavallereschi o parodico-cavallereschi, di trattatistica politica (in particolare *Il Principe* di Machiavelli e la *Storia d'Italia* di Guicciardini), *I promessi sposi*, in un recupero di storia dell'identità nazionale, dove si vedono «le due facce d'Italia, tragica e comica, [...] farsi una» (LS, p. 46). Il testo vive in un contrasto evidente tra scelte onomastiche roboanti e iperletterarie e costruzioni sintattiche sincopate, affannose, con una punteggiatura che spezza anziché unire.

1. *Gli ideonimi*

Si parta dal titolo. Se è vero che il paratesto è una forma di 'soglia' «con un ruolo in ogni caso ben più significativo di una mera descrizione o sintesi del contenuto di un'opera, rivelando anzi la sua potenzialità di chiave di lettura interpretativa valida per l'intera opera»,³ non è irrilevante cercare di comprendere la matrice di questo derivato e se sia un deverbale o un denominale.

Innanzitutto va notato che il GRADIT data la presenza del sostantivo 'sfascismo' proprio al 1985, affermando che si tratta di una voce giornalistica che indica l'«atteggiamento di chi, diffondendo sfiducia e pessimismo, si mostra ipercritico nei confronti di un sistema politico o delle istituzioni di uno stato, non accorgendosi di concorrere in tal modo a provocarne la rovina o l'instabilità».⁴ La voce ha dunque relazione con il verbo 'sfasciare' nel senso di 'rompere, sconvolgere', a sua volta legato senza una certezza etimologica o a 'fascio' o a 'fascia'.⁵ Chiaramente, rispetto a 'sfascio' esso assume, in virtù della suffissazione con *-ismo*, una connotazione di atteggiamento sistematicamente messo in atto con fini di azioni mirate alla caduta di una forma di governo. Inequivocabilmente derivato da 'fascio' (meglio, da 'fascio rivoluzionario d'azione internazionalista')⁶ è, invece, 'fascismo', che Russello non nasconde di mettere in connessione con il

³ LEONARDO TERRUSI, *I nomi non importano. Funzioni e strategie onomastiche nella tradizione letteraria italiana*, Pisa, Edizioni ETS («Nominatio») 2012, p. 17.

⁴ Anche il GDLI di Salvatore Battaglia (vol. XVIII, p. 850) non registra il testo di Russello e rimanda a due fonti giornalistiche, una del 1985 («Reporter») e l'altra del 1992 («La Stampa»). Il derivato aggettivale 'sfascista' viene citato soltanto attraverso fonti giornalistiche, sebbene presente in Russello (LS, p. 63).

⁵ DELI, V, p. 1191.

⁶ Ivi, II, p. 419.

titolo scelto, con una operazione che però non crea una coppia oppositiva 'fascismo *vs* sfascismo'.

In effetti, valutando le occorrenze di 'fascismo', possiamo escludere che Russello abbia pensato alla coppia di opposti: il sostantivo ricorre soltanto 17 volte, in coerenza con il momento storico e con un significato che rimanda alla specifica forma di governo. D'altra parte di 'sfascismo' non viene fornita lungo il corso della narrazione nessuna definizione e, incredibilmente, è presente un'unica occorrenza.⁷ Viceversa, 'sfasciare' e 'fascismo', secondo Russello, sono, negli intendimenti di Mussolini, l'uno conseguenza dell'altro:

Insomma al pericolo che l'Italia si sfasciasse porre il rimedio perché non si sfasciasse.

Forse da quello sfasciarsi gli venne l'idea contraria del fasciare e poi del fasciume e poi, parola tira parola, finalmente gli venne quella luminosa come il sole, del fascismo, e che così, era tutta la storia che correva a quella parola. La quale la cercò se ci fosse nei vocabolari, nel Tommaseo e non c'era; oltretutto dunque era originalissima, trovata solo nella sua testa, e per cui avrebbe fatto suonar le campane (o le trombe) come il poeta le fece suonare per il nome trovato d'un gran paladino. (LS, p. 56)

La condizione perenne, descritta lungo il corso del pamphlet, è proprio quella della 'stabilità nell'instabilità',⁸ di cui si meravigliano i giornalisti politici internazionali e di cui non si fidano gli Alleati:

Dinanzi a questo spettacolo, gli stati esteri stavano ad osservare.

I loro giornali, il Times di Londra, il New York Times degli Stati Uniti, il Paris Soir di Francia, uscivano a grossi titoli.

Dicevano: l'affare Italia, oppure: il rischio Italia.

L'Europa cioè doveva correre il rischio d'aver tra i piedi una nazione così.

Un giorno il titolo era: Si sfascia.

Un altro giorno: Si sta sfasciando.

Un altro ancora si meravigliavano di non poter mettere il titolo disteso: Si è sfasciata.

Quando i giornali si stancarono di osservare e si convinsero che lo sfasciume era la solita fantasia o eufemismo degli italiani per attenuare il senso tragico delle cose e che cioè lo sfasciarsi era questione permanente di stabilità, si stufarono e avviarono le rotative verso altri titoli. (LS, p. 41)

D'altra parte tutte le fasi storiche selezionate dall'autore sono snodi socio-politici in cui all'iniziale carica rivoluzionaria segue una restaurazione altrettanto traumatica, che si spegne di volta in volta in uno stato di trasformismo,

⁷ In 'sfascismo economico' (LS, p. 39). Una volta sola ricorre anche 'sfasciume' (LS, p. 41).

⁸ Questo gioco di parole, ricorrente nel testo russelliano, trova la sua argomentazione politica e non letteraria nel primo discorso parlamentare di Leonardo Sciascia, pronunciato il 10 agosto 1979: in ANDREA CAMILLERI, *Un onorevole siciliano. Le interpellanze parlamentari di Leonardo Sciascia*, Milano, Bompiani 2009, pp. 31-41.

rassegnazione o opportunismo. Filo conduttore dell'italianità è, secondo Russello, l'essere «come un vaso di terracotta costretto a viaggiare in compagnia di vasi di ferro» e, conseguentemente, l'agire ipocrita da don Abbondio (*LS*, p. 33).⁹ Affiora nel facile richiamo manzoniano di questa citazione uno dei molti autori-chiave del testo.¹⁰

Gli stessi ideonimi che contrassegna la marcia indietro nel tempo sono già portatori di una intertestualità che risveglia nel lettore stili del tutto estranei al secondo Novecento. Uno stile segmentato, con introduttori temporali ('dove') più da *Istoria del Concilio tridentino* di Paolo Sarpi¹¹ che da saggistica storica moderna e il cui referente è esplicitamente riposto nella catena 'fare-disfare-sfasciare':

I Dove il governo democratico italiano porta l'Italia, l'anno 1978, allo sfascismo;¹²

II Dove il governo democratico italiano si sfascia, l'anno 1922, nel fascismo;

III Dove il Cavour, attraverso il Depretis, strizza l'occhio al Crispi che lo strizza al Mussolini attraverso il Giolitti;

IV Dove l'Italia, l'anno 1861, s'è fatta, ma non con gli italiani;

V Dove Cavour, l'anno 1859, fa l'Italia del Nord, Garibaldi nel '60, quella del Sud e nessuno, ancora nel '65, la fa veramente;

VI Dove l'Italia, tra sette e ottocento, tra giacobina e no, è un miraggio che appare e scompare all'orizzonte;

VII Dove per l'Italia c'è un vuoto di tre secoli, dall'ottocento al cinquecento, in cui le signorie la portano alla multinazionalità, gli stranieri alle servitù militari, e dove il Machiavelli e il Guicciardini ne parlano...;

VIII Dove tra i barbari che vogliono unir l'Italia nel regno generale e gl'italiani dividerla nelle repubbliche particolari, e i papi sfasciarla nell'impero universale, passano altri secoli;

IX Dove il primo che sfascia repubblica in monarchia, stato nazionale in multinazionale, è Giulio Cesare.

⁹ D'altronde il quasi conterraneo Leonardo Sciascia riteneva che don Abbondio fosse il vero protagonista, nella sua mediocrità omertosa, del romanzo manzoniano e che Manzoni in lui vedesse l'animo dell'italiano medio: LEONARDO SCIASCIA, *Cruciverba*, in *Opere*, a c. di P. Squillacioti, vol. II, *Inquisizioni Memorie Saggi*, tomo II, *Saggi letterari, storici e civili*, Milano, Adelphi 2019 [1983], pp. 588-589.

¹⁰ Manzoni riappare a p. 31 (mentre Moroaldo legge il romanzo per convincersi che i trent'anni democristiani non siano stati di solo malgoverno, come quello descritto per il '600), a p. 58 (mentre Mussolini compara i suoi più fedeli ai Bravi), a p. 78 (mentre si tenta di dare un senso alla storia). Ma riappaiono anche i suoi personaggi: Renzo (pp. 31 e 55), Azzecagarbugli (p. 32), don Rodrigo e fra Cristoforo (p. 33), don Ferrante (pp. 63 e 80), l'Innominato (pp. 58 e 99), il Conte Zio e il Padre provinciale (p. 34).

¹¹ L'impiego di 'dove' come introduttore spazio-temporale ricorre tre volte negli indici dell'*Istoria*, ma si tratta di un costruito estraneo alle *Croniche* (cfr. Villani e Compagni) e agli storici rinascimentali (cfr. Machiavelli e Guicciardini), che ricorrono sovente alle frasi nominali o a periodi semplici.

¹² Questa è l'unica occorrenza propria del neologismo.

Si incontrano molte altre citazioni autoriali che evocano ricordi di letture: ideonimi di romanzi («Si vuol mettere Fanfani? Moro? Onde tempestose sulle cime?», *LS*, p. 20); ideonimi di canzoni («l'elettricità degli occhi metteva nei giovani la corrente d'una Primavera di bellezza», *LS*, p. 18); epigrammi popolari («Fosti quarto, fosti terzo,/ or t'intitoli primiero,/ se continui nello scherzo,/ finirai per esser zero.»», *LS*, p. 114);¹³ versi ariosteschi («o gran bontà dei cavalieri antichi!», *LS*, pp. 55, 76, 77)¹⁴ e citazioni guicciardiniane («chi disse uno popolo disse veramente uno animale pazzo», *LS*, p. 128); le battaglie di Solferino e di San Martino «degne che la penna del Tasso infilasse i nomi dei due re, titolari di quelle vittorie, nel suo epico poema» (*LS*, p. 73); le facce anonime degli impiegati postunitari «degni che la penna del De Amicis l'infilasse nelle pagine di Cuore»; i volti degli oppressi e dei delinquenti «degni che la penna di Collodi l'infilasse nelle pagine del Pinocchio» (*LS*, p. 69); la cronica anonima del '300 in cui si ripercorre la vita e la morte di Cola di Rienzo. La prima marcia su Roma, «con qualche bella frase che al popolo piace, ossia "Il dado è stato gettato"» (*LS*, p. 155). E proprio Giulio Cesare (per Russello, Cesaregiulio) chiude il testo. Lui, generale e scrittore, che ottiene il sostegno del suo popolo e del suo esercito, ma non dei suoi senatori, fornisce un insegnamento politico, che deve essere risuonato forte anche in periodi a noi vicini, su come usare le parole più comprensibili per ottenere il consenso:

“Volete la repubblica sfasciata di Pompeo o una monarchia sana di Cesare?” in modo chiaro che il popolo avrebbe detto di volere la seconda a ragion veduta. [...]

Velocissimo lo stile: dalle cose complicate trarre la chiarezza, la semplicità.

L'azione del soldato che non gira intorno ai fatti, ma ci va in mezzo, diritto.

La logica dello scrittore che non gira intorno alle parole ma si serve di quelle essenziali. (*LS*, pp. 146-147)

Tra retorica malsana e stile asciutto, *Lo sfascismo* è percorso da una riflessione sull'uso della lingua del potere e sull'uso capovolto delle parole che in quegli anni era ben presente anche in altri scrittori e intellettuali:¹⁵

i governi cadevano non perché non erano d'accordo nei programmi, ma per ragioni interne del partito.

Volevano dire che non erano d'accordo nelle parole, nei punti e nelle virgole mal

¹³ L'epigramma è riferito a Ferdinando IV di Napoli, III di Sicilia e, infine, I delle Due Sicilie.

¹⁴ Del poema eroico-cavalleresco di Ariosto sono evocati anche alcuni personaggi, mentre non ne appare nessuno della *Gerusalemme* del Tasso. Invece il poema del Pulci diventa simbolo amaro delle guerre del primo Cinquecento (*LS*, p. 134).

¹⁵ Cfr. almeno PIER PAOLO PASOLINI, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti 2015 [1972].

collocati al loro giusto posto; e si sa in Italia quanto vale una virgola messa prima o dopo una parola.

Può spostare e far cadere la parola. E la parola far cader la formula.

E la formula far cadere il governo. (*LS*, p. 33)

Russello punta l'indice in maniera sarcastica su questo gioco linguistico e semantico, retorico e mistificante, in cui a perdere sono sempre in senso ideale la verità e in senso concreto la società, e non risparmia nessun protagonista del suo presente, avvolto tra formule da esegeti:

Se l'uomo analfabeta della strada chiedeva agli uomini alfabeti del governo di parlare chiaro, ecco che per chiarire meglio la cosa, ognuno diceva la cosa e l'ingarbugliava di più, peggio del dottor Azzecagarbugli, e il garbuglio che ciascuno azzecava, volendo ad esempio spiegare il compromesso storico, la parola che correva più delle altre, era:

Per Luigi Longo:

blocco storico.

Per Pietro Ingrao:

alleanza della classe operaia e della parte buona della borghesia.

Per Giorgio Amendola:

crescita elettorale della sinistra.

Per Enrico Berlinguer:

crescita insieme della parte buona del piccì e della diccì.

Per Giorgio La Pira:

ineluttabile convergenza all'interno del popolo e fra tutte le nazioni del mondo.

Per lo stesso Aldo Moro:

politica del confronto e cioè divieto d'ingresso permanente del piccì al governo.

A questo parlar difficile allora l'uomo della strada abituato a dire le cose come stanno, trovava la barzelletta che:

la Democrazia Cristiana non faceva nulla che non volessero i socialisti.

Che i socialisti non facessero nulla che non volessero i comunisti.

E tutta questa cagnara di governi era l'instabilità.

I governanti però avevan trovato la controformula per mascherarla: la stabilità dell'instabilità. (*LS*, p. 32)

Andando avanti nel libro (che, come già detto, è un procedere a ritroso nella storia), però, vengono registrati molti altri ribaltamenti di senso:

Sulla scena come d'una tragedia classica dell'Alfieri, da una parte il Re ucciso, il guerrafondaio che forzava bilanci per l'industria pesante e chissà perché era detto buono; dall'altra parte l'uccisore, l'anarchico Bresci che non voleva guerre ed era buono, e chissà perché era detto invece il guerrafondaio. (*LS*, p. 70)

2. *I protagonisti*

Ad ogni momento corrispondono nomi, luoghi, testi e in ciascun racconto l'eroe finisce con il rovinare. Protagonisti della prima fase, quella più vicina al momento della scrittura del testo, sono molti personaggi della cosiddetta Prima Repubblica, magnificati attraverso una particolare forma onomastica composta, che segue la sequenza della firma burocratica cognome + nome,¹⁶ ma che, soprattutto, fa virare l'intero testo verso uno statuto di genere completamente diverso da quello praticato da scrittori che si occupavano di guardare ai fatti politici e sociali di quegli anni. Infatti, tale deformazione consente la stura per una rievocazione letteraria, in chiave epica (più comico-cavalleresca che eroico-cavalleresca), che riavvolge il filo della storia e fornisce un'aura di distanziamento alla cronaca dei terribili anni Settanta.

La prima apparizione onomaturgica è quella di Moroaldo o Moraldo, «Un gran nome. Degno che la penna dell'Ariosto l'infilasse nel suo poema tra i suoi gran paladini che nel governo di Carlo Magno pure difendevano la democristianità: Orlando, Rinaldo» (*LS*, p. 12). Nell'«accampamento della battaglia epica democristiana» (*LS*, p. 16) guerreggiano anche altre figure e di ciascuna viene fornita la forma onomastica che, alle nostre orecchie, pur abituate a riconoscerla, sembra assumere nuove evocazioni mercé i riferimenti a scritture e scrittori di un'Italia rinascimentale:

Fanfanamintore. Gran nome.

Degno che la penna del Tasso l'infilasse nel suo poema tra i suoi cavalieri scudocrociati a liberare il sepolcro di Cristo dagli scommunicati. (*LS*, p. 16)

Rumormariano

Degli uomini del tempo antico a Rumormariano gli si può trovar confronto con chi dalle pianure d'Italia si ritira in ville e poderi di propria possession, diviso tra pubblico e privato, e trova pace a scriver trattati nella educazione del bel parlare: monsignor della Casa, Baldassar Castiglione, Pietro Bembo. (*LS*, p. 19)

Andreottigiulio

Cognome comune di persona che con quegli occhiali nessun nome grande può suggerire dell'antichità come al poeta Boiardo l'ispirazione gli suggerì il nome di Rodomonte che per la gioia fece suonare le campane del duomo.

Nome più da ragioniere o di tanti che ce n'è nell'elenco telefonico: Guidotti, Paolotti, Pirlotti; nessuno per il nome d'Andreottigiulio farebbe suonare le campane. (*LS*, p. 17)

¹⁶ MARINA CASTIGLIONE, *Moraldo e altri nomi ne Lo sfascismo di Antonio Russello*, «RION», XXVI/II (2020), p. 829.

Boiardo non ne avrebbe fatto un eroe del suo poema, viceversa Machiavelli vi avrebbe trovato molti elementi per ergerlo a campione della salvaguardia dello Stato. È proprio nella descrizione zoomorfica¹⁷ di Andreotti che appare per la prima volta il riferimento allo storico fiorentino e in cui cominciano ad affiorare gli elementi parodici del testo:

Il Machiavelli per lui come per il Cesare Borgia, non avrebbe trovato nel confronto solo le qualità metà della volpe e metà del leone, che non gli bastavano, ma le qualità anche d'altri animali.

Che la resistenza ce l'hanno nei denti: il sorcio roditore.

Che la pazienza ce l'hanno nel becco: il picchio verde.

Che la lena ce l'hanno nelle unghie di scavare all'oscuro: la marmotta.

Che la tattica ce l'hanno nella corrente alternata di scaricarsi e scaricarsi del peso di governo, da un ministero all'altro: la formica. (*LS*, p. 18)

Altri nomi si susseguono, della D.C. (Zaccagninbenito) e dell'opposizione (La Malfaugo, Berlinguerrenrico, Craxibettino, Almirantegiorgio). Per i più importanti Russello reclama una firma d'autore che lo consegni ai posteri, ma spesso il riscontro fisiognomico contrasta con l'altisonanza onomastica:

Berlinguerrenrico

Nome d'un principe del '500 che par di condurringuerra un esercito, degno che gli antichi poeti l'infilassero tra i gran nomi d'eroi come Achille a cantar l'ira che l'indusse a far guerra al campo democristiano.

Sembra il nome epico corrispondere ad un gran fisico.

Invece in fisico corrisponde ad un giovanottino magro, capelli a spazzola, l'aria d'un assicuratore o d'un rappresentante di commercio con la valigia ventiquattrore. (*LS*, p. 22)

Craxibettino

Il Craxibettino allora con pazienza cuce la strategia dell'unità nazionale.

Ma, al solito chi la cuce è il Craxi, ma chi la gestisce sono Moro e Berlinguer.

I proconsoli sul loro superbo cavallo.

E lui, il Craxi sul povero asinello. [...]

Il bello era che per la mancanza d'un suo grosso esercito, gli altri due eserciti, democratico e comunista, s'ingrossavano sempre più; che lui Craxi, andava sull'asino di Sancio Panza ma con l'idea d'andar sul cavallo di Don Chisciotte e che il sogno inutile di giungere al 20% dei voti elettorali, era colpa d'una faccia così rotonda che non poteva diventare quadrata. (*LS*, p. 25)

¹⁷ La zoomorfizzazione scatta anche nella descrizione di Giovanni Leone, che del leone non ha proprio nulla: «Ci sono uccelli rapaci come il gufo in cui la testa è così piumata da essere interscambiabile col corpo. La testa di Leone è un corpo di piume in cui gli occhi si possono cucire come i bottoni della giacca» (*LS*, p. 19).

Almirantegiorgio

Testa metà volpina, metà leonina: degna che il Machiavelli l'infilasse nel suo bel trattato del Principe con non più né meno di quelle qualità e che in Almirante perfettamente quadrano, della forza fisica del leone che non ha, surrogata dalla furbizia della volpe che ha. (LS, pp. 25-26)

Una scelta onimica così caratterizzante innesta ciascun «tipo psicologico e sociale»¹⁸ in un altro tempo e in un altro spazio, creando nel lettore uno straniamento che consente di guardare a distanza e senza coinvolgimento emotivo e intellettuale ciò che fa parte della cronaca più magmatica. Ci si sente fuori dalla necessità di giudicare il Compromesso storico, la NATO, la scelta di non trattare con i terroristi. Il modello grammaticale della sequenza cognome + nome si fa modello 'poetico' e consente di disinnescare «la funzione di puro 'designatore rigido' [...], semanticamente e simbolicamente muto, che il nome avrebbe nella vita di ogni giorno, ripristinando invece i meccanismi di corrispondenza simbolica con il carattere o il destino del personaggio suo portatore».¹⁹

Questa modalità compositiva dilata la catena fonica e, benché ricorra a materiale onomastico reale, induce un effetto antirealistico, a volte persino parodico-fumettistico: Giovangioliotti, Mussolinibenito,²⁰ Cavourbensocamillo, Emmanuelvittorio, Garibaldigiuseppe, Cesaregiulio. Laddove Russello non ricorra a questa formula, la valenza straniante viene conseguita attraverso costruzioni stilistico-sintattiche arcaicizzanti e un riferimento letterario esplicitamente epico (in questo caso, il classico Omero):

Don Ignazio Florio s'avventò in una botta dritta d'attacco, e l'altro parava di opposizione di contro e di mezzo contro, degno duello da paragonare a quello d'Achille e d'Ettore nella penna d'Omero. (LS, p. 74)

Val la pena notare come i due più grandi trattatisti politici del '500, Machiavelli e Guicciardini, vengano trattati onomasticamente sia come cognomi che come aggettivi: nel secondo caso 'machiavello' e 'guicciardino' vengono resi con la minuscola. (LS, p. 89)

¹⁸ ENZO CAFFARELLI, *Autore e nome: percorsi di ricerca*, «RION» III (1997), pp. 47-58.

¹⁹ TERRUSI, *I nomi non importano...*, cit., p. 37.

²⁰ Il suo nome è un senario con accentazione II-V e fa precipitare il '*decorum* onomastico' a macchietta: PASQUALE MARZANO, *Le funzioni narrative dei nomi asemantici*, «il Nome nel testo», VII (2005), pp. 77-92. Marzano si riferisce ai nomi asemantici, ma in questo caso Russello utilizza materiale reale (e necessario ai fini letterari), distanziandolo dagli usi ordinari e attribuendogli funzione espressiva.

2.1. Altre consonanze ‘memoriali’, stilistiche e testuali

Oltre all’intertestualità, va considerata l’intratestualità che rende il pamphlet un tessuto di richiami interni, a indicare come lo sfasciarsi dell’Italia sia periodico, sostanzialmente legato ad alcuni tipi umani vichianamente ricorrenti, preannunciato da fatti specifici.²¹

I soggetti che fanno la storia sembrano avere ‘teste’ particolari, non in senso intellettuale, ma meramente di forma, tanto che, per sineddoche, essa si fa sintesi delle virtù e dei vizi dell’uomo: «La testa di Fanfanamintore cominciava e finiva, nella testa. Poteva rotolare senza corpo. Non avendo né collo sulle spalle e né braccia e né piedi nel corpo, questo gli consentiva di far meglio dire ai suoi elettori: “Ha la testa al posto”» (LS, p. 16); in Andreottigliulo, invece, «La testa col corpo era una linea retta fino ai piedi» (LS, p. 17); Craxibettino si distingue per una «Testa lucente. Più da farmacista che da socialista. Dall’occipite cranico agli occhiali sul naso, la lucentezza è quella d’una palla da biliardo» (LS, p. 24); Moroaldo è inafferrabile con «quella testa non rotonda, non quadrata, non rotolante per il suo liscio, né incespicante per i suoi spigoli, s’alzava in aria come un bianco baco da seta dalla foglia, con una traiettoria a spirale» (LS, p. 28). E ancora Guido Carli («Una testa pelata tutta convessa, una faccia in cui gli occhi rientravano in una superficie tutta interiore di pietra fino a sparirvi dentro e spegnersi in un sonno di libero mercato e di dignità liberal-borghese», LS, p. 39), Luciano Lama («Una testa capelluta, regolare, tutta a spigoli però e a punte di polemica, in cui gli occhi fuoruscivano dalla superficie della faccia tutta estroversa in lampi e fulmini per accendersi in un risveglio d’economia socialcollettivistica», LS, p. 39), Emmanuelvittorio («Gli emergeva dal busto tozzo la testa quadrangolare coi baffi ad elitra del cervo volante o scarabè», LS, p. 93), Ferdinando di Borbone («quella testa di Ferdinando detto il Nasone, perché gli cominciava appunto e gli finiva nel gran naso, andata e ritorno, in modo da far dire al popolo che fosse più naso che testa, o che la testa rimaneva tutta alla moglie perché intelligente, il naso tutto al marito perché idiota», LS, p. 105).

Ma la testa più icastica è certamente quella di Mussolinibenito, orgoglioso dei propri tratti somatici e impegnato a sopprimere quelli che dentro la testa portano un cervello:²²

²¹ Per esempio Russello ricorre ad una misura dell’azione politica quantificabile in ‘giorni di parole’. Fanfani, ad esempio, in base al periodo in cui viene scritto *Lo sfascismo*, ha «una carriera parlamentare di 1226 giornate di parole» (LS, p. 17).

²² A proposito di Antonio Gramsci: «Un cervellone di quelli, ma in una testa dalle caratteristiche somo-craniche delinquenziali dei tipi che, secondo il Lombroso, bisognava eliminarli» (LS, p. 59).

Se la guardò allo specchio: anche quella originalissima:

né appallottolata e col naso a punta come del Machiavelli che da rotonda non può diventar quadrata; né quadrata e angolare come del Cesare Borgia che da quadrata non può diventar rotonda; né oscenamente convessa, capelluta e barbata del Cavour che non può diventar concava.

La sua aveva tutto un po' di queste cose più altre: la rotondità, l'angolatura, la convessità.

Non somigliante a nessuna, era una roccia, un dolmen, un megalito, il grand'uovo delle grandi teste dell'isola di Pasqua, lo champignon di Boussac. (*LS*, p. 56)

Non sfuggono alla descrizione cranica neanche Niccolò Machiavelli e Francesco Guicciardini, immaginati a partire dai loro più noti ritratti (*LS*, p. 118 e p. 121).

In quanto ai fatti ricorrenti,²³ i protagonisti principali nel momento sommo in cui si manifesta il loro destino tragico ricevono un vaticinio: nel caso di Cesare è l'incontro prima con un chiromante che gli predice il passaggio del Rubicone e la vittoria su Pompeo (*LS*, p. 154), poi con una indovina gallica²⁴ e un aruspice (*LS*, p. 156) che tentano di bloccarlo prima dell'ingresso in Senato il 15 marzo del 44 a.C.; nel caso di Cavour l'incontro avviene il 17 marzo 1861, ma il primo ministro neanche si ferma ad ascoltare (*LS*, pp. 81-82); nel caso del Duce l'incontro avviene il 10 luglio del '43, quando è già tutto prevedibile (*LS*, p. 62); nel caso di Moro l'incontro con una zingara è, invece, foriero di una falsa profezia e di un gioco onomastico («una zingara che lo conosceva gli volle leggere la mano, per quanto lui, sia alle visioni che alle profezie, da buon cristiano, non credesse. Perché quando senti dirsi da quella donna “Onorè, ciai er cammino della vita, lunga, e Iddio t'aiuti” lui volle aggiungere mentalmente e per scaramanzia le parole: “Son Moro, e se non moro ora, non moro più”», *LS*, p. 45).

Ma Moro – nonostante il gioco di parole, o forse a causa di questo – verrà ucciso, e dalla prigionia durata 55 giorni scriverà un memoriale quale testamento politico. Sulla vicenda dell'autenticità, della costrizione *vs* libertà con

E il Lombroso rientrerebbe tra le poche letture mussoliniane, a detta di Russello: «Mescolava libri senz'ordine, e prezioso tra gli altri gli pareva quel Lombroso che sostiene che l'uomo dal cranio rincagnato è delinquente, perciò va drizzato con le legnate» (*Ibid.*).

²³ *Lo sfascismo* contiene un altro evento ricorrente: l'accensione di due candele prima del momento fatale di Moro, di Mussolini e di Cola di Rienzo. In tutte le tre circostanze i personaggi si chiedono per chi venga accesa la seconda candela, posto che la prima è per tutti loro un ossequio a Dio.

²⁴ Nelle parole dell'indovina si racchiude il senso di questa giostra tra ordine e disordine: «La schiava-indovina rispose [...]: “Par une juste pax (per una giusta pace) de ordre doit vehir desordre (dall'ordine, deve venire il disordine) com de la folha el fruit (come dalla foglia il frutto) qui est la pax definitiv de la gemme de la folha et de la fleur (che è la pace definitiva della gemma della foglia e del fiore).” Gli voleva dire: la gente si stanca dell'ordine che non è nell'ordine naturale delle cose di quanto sia invece naturale il disordine» (*LS*, p. 154).

cui esso venne redatto, si snodano non soltanto *Lo sfascismo*, ma anche 45 anni della successiva storia italiana. Di certo Russello usa volontariamente la parola ‘memoriale’ anche per le pagine scritte da Mussolini a Salò, da Giolitti a Dronero, dal Guicciardini a Santa Margherita in Montici, da Machiavelli²⁵ dopo la prigionia a seguito della congiura del Boscolo, persino per quelle soltanto immaginate da Cola di Rienzo prima della morte e per quelle supposte di Cesare.

D'altra parte di questo cerchio che si chiude è testimonianza testuale quanto viene attribuito proprio ad Aldo Moro:

E che l'uno, nel dir le stesse cose con parole diverse, valeva l'altro, Moro valeva Andreotti, Andreotti valeva Berlinguer e questi Almirante, tutti con vent'anni di carriera politica valevano uno solo, e la verità era che, partiti o non, democrazia o meno, ciascuno di loro era principe, fino a poter dire che era cesare, fino a poter dire che erano la dittatura velata, e che erano sì proprio il Mussolini.

Questo sospetto (d'esser tutti in uno) ad Aldo Moro gli veniva dal modo come la sua fosse una gugiata che aveva infilata una testa nell'altra, nella trama del punto a croce, cucendo testa con testa come aver costruito un centro da tavola, con quella politica d'unità nazionale.

E passando il Tevere come un Rubicone pensò: “Ormai il dado l'ho gettato.” (*LS*, p. 24)

3. Marcantonio, l'uomo della strada

In questa ridda di nomi da enciclopedia storico-letteraria appare un tale, anche lui dotato di un nome importante, ma in realtà assolutamente anonimo: Marcantonio. È il rappresentante del popolo di ogni tempo, la vittima e l'osservatore di eccidi e rivoluzioni. Marcantonio, nel senso di uomo alto e robusto, è il nome che viene qui usato come *vox populi* in ciascuna delle fasi storiche descritte, e la *vox* è sempre dialettale, semplice, spiccia, diretta.²⁶ Proprio il discorso diretto, in senso grammaticale e in senso pragmatico, è emblematico di questo personaggio sottoposto a più reincarnazioni inefficaci

²⁵ Addirittura Machiavelli invia cinque ‘comunicati’ (*LS*, pp.132-133) in cui fa atto di abiura del suo pensiero precedente.

²⁶ Nel testo di Russello sono presenti frequenti riflessioni sulle lingue e sui dialetti, anche dei potenti: ad esempio, Cavour resta inorridito dalla quantità di suoni estranei che ascolta nell'emiciclo del primo Parlamento (*LS*, p. 84) e Vittorio Emanuele sente che l'Unità d'Italia gli costerà la perdita del suo amato piemontese forse a favore di suoni più meridionali (*LS*, p. 99). È da approfondire il fatto che Russello tra i dialetti prediliga il romanesco e il veneto, ma non il siciliano della sua terra. D'altra parte gran parte della sua esperienza letteraria e di vita si compie a Castelfranco Veneto (TV), dove muore.

nel cercare «il punto di giustizia a suo favore» (LS, p. 22). Dato che la storia narrata ha quasi sempre come epicentro la città di Roma, così considera il Marcantonio russelliano:

A proposito della vicenda Moro: “Ma guarda ste’ fregni che de attentatori nun hanno preso manco uno. [...] “Ce vo’ l’omo d’ordine, ce vo”. Come ner ventidue.” (LS, p. 52)

A proposito della Seconda guerra mondiale: “Go fato il fronte de l’Africa oriental con 40 all’ombra, col vestio de tela ed or mi mandano in Russia con 40 sottozero e vestio lo stesso. Xe giudissio?” (LS, p. 61)

A proposito della disoccupazione alla fine del secolo XIX: “A condizione che [...] er Giolitti vole si lo sciopero, er disordine, ma a condizione de interveni cu’ la forza pubblica pe’ mette l’ordine.” (LS, p. 68)

A proposito del Valentino e delle guerre di ventura: “Noaltri n’avemo ad arrolar cu’ quello.” “E perché cu’ quello?” “Perché ai diàvoli non ghe resta altro che questo mestier e non lo gavemo provvisorio ma stabile e cussì non ti si mai disoccupà.” (LS, p. 120)

Al tempo di Cola di Rienzo: “Non è una per tutti, come non è una per tutti, nella legge economica, la moneta. Quant’è il fiorino nell’ordinanza? Quant’è il picciolo?” [...] “E pìrché?” “Pìrché dietro il fiorino ci sono sempre loro, li signori.” (LS, p. 136)

Al tempo di Cesare, quando i barbari si lamentavano per non godere della stessa cittadinanza dei romani: “Er fatto è che dovete avè pazienza da esse sempre schiavi a finchè nun se fa’ la grannezza de l’Impero romano che Cesare lo vo’ fa’ de morte nazzioni, murtinazzionale.” (LS, p. 151)

Con le Idi emerge finalmente il Marco Antonio storico, colui il quale aringherà le folle per portare a compimento il piano dittatoriale di Cesare. Una voce populista, non del popolo, un erede del cesarismo e un anticipatore del nuovo corso politico. Un altro abile manipolatore della verità e delle parole per proprio interesse, mentre la folla dei Marcantoni – priva di parola e di logica – è pronta e prona a piegarsi, in quel momento e per sempre, a chi grida meglio e più forte:

Prima cioè il popolo aveva applaudito a Bruto che fece un discorso; poi ad Antonio che ne fece un altro contrario; poi agli altri che ne fecero un altro contrario a quest’ultimo. E l’uomo della strada, il Marcantonio diceva sì a tutt’e tre, e la conclusione era l’allontanarsi del cervello e della coscienza dal senso critico e l’andarsi ad allineare col senso del ridicolo, della norma. [...] il popolo non sapeva distinguere che le parole che esistono per comunicare, non comunicavano più niente ed erano, come dice un tale,²⁷ puttanelle, meretriculae.

Questa, dove il tragico era così comico da far ridere, addì 15 marzo del 44 a.C., era l’Italia. (LS, p. 158)

²⁷ Il testo si chiude con un’ulteriore allusione intertestuale che rimanda alle ‘lettere prostitute’ del Foscolo, nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*.

Biodata: Marina Castiglione è professoressa ordinaria di Linguistica italiana all'Università di Palermo. Si occupa di dialettologia, geolinguistica, onomastica popolare e letteraria, plurilinguismo letterario. Fa parte della Direzione del "Bollettino" del Centro di studi filologici e linguistici siciliani ed è coordinatrice del Dottorato in Studi umanistici. Segue due progetti di ricerca onomastici: il *Dizionario-atlante dei toponimi orali in Sicilia* (DATOS), finanziato con la ricerca PRIN 2022, e il *Dizionario-atlante dei soprannomi etnici in Sicilia* (DASES), di cui vi è già la piattaforma in rete: <https://archivio-ases.it/>

marina.castiglione@unipa.it

LUDOVICA DE ANGELIS – LUDOVICO MONACI

PROUST IN BAVIERA: I GUERMANTES TRA GENEALOGIA NOBILIARE E GENETICA TESTUALE

Abstract: It is widely acknowledged that names play a foundational role in Proustian narratives. Characters' personalities and histories are intricately woven through their names, which serve as pivotal elements in the unfolding of the tale. In the context of noble titles, names take on toponymic characteristics, not only tracing the protagonists' personal histories but also the places they traverse within the narrative. By focusing on the occurrences of 'Bavière' in *Recherche*, we aim to illustrate textual and avant-textual passages that reveal the evolution of the characters' title. We explore this evolution through an endogenetic and exogenetic lens, examining both the author's historical and contemporary references.

Keywords: *À la recherche du temps perdu*, Guermantes, Bavière, Anthroponym, Toponym, Peerage.

*Enfin, on mande de Munich à Bâle, 8 novembre soir:
«Au cours d'une séance tenue ce matin dans le palais de la Diète,
la déchéance de la dynastie de Wittelsbach a été décrétée».*
(La République proclamée à Munich, «Le Figaro», 9 Novembre 1918, p. 1)

Introduzione

«Par la place qu'ils occupent dans la rêverie, les noms constituent une matière importante de l'imaginaire proustien».¹ Malgrado sia talmente assiomatico e lapidario da rischiare di risultare un'affermazione scontata e lapalissiana, tutti gli studi onomastici dedicati all'opera di Marcel Proust muovono implicitamente da questo assunto. Data la «forza illocutoria del suo messaggio», il paratesto dell'opera-cattedrale è già di per sé probante in questo senso: «Noms de Pays: Le Nom» (*RTP*, I, pp. 376-420) e «Noms de Pays: Le Pays» (*RTP*, II, pp. 3-306) sono i titoli di due sezioni, rispettivamente di *Du côté de chez Swann* e di *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*.² In

¹ JEAN-MARC QUARANTA, *Nom*, in *Dictionnaire Marcel Proust*, a c. di A. Bouillaguet, B. G. Rogers, Paris, Honoré Champion 2014, *ad vocem*.

² GÉRARD GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil («Poétique») 1987, p. 15. Tutti i riferimenti alla *Re-*

parallelo, le analisi di critica genetica hanno dimostrato la validità della tesi di Roland Barthes, secondo cui «la *Recherche* semble partir quand les noms “corrects” sont trouvés».³ Dall'estrazione automatica operata da Étienne Brunet emerge invece che il lemma *nom* registra 1091 occorrenze nella *Recherche*. Tale dato, emblematico pur nella sua freddezza quantitativa, acquisisce una rilevanza ulteriore se rapportato ai due corpora di riferimento, il TLF (*Trésor de la Langue française*) e un insieme di opere letterarie della stessa epoca di Proust: con uno scarto ridotto di +21.06, *nom* è il ventesimo sostantivo più caratteristico della *Recherche*.⁴ Inoltre, tra i sostantivi aventi una frequenza relativa maggiore a *nom* figurano ben sei titoli nobiliari (in ordine, dal più caratteristico: *duchesse*, *princesse*, *baron*, *duc*, *marquise* e *prince*) che, all'occorrenza, possono accompagnare il nome proprio, se non addirittura rimpiazzarlo. Nella maggior parte dei casi, la connessione tra il *nome* e il *titolo* è procurata da un *luogo*, il cui scopo è sia disambiguare due referenti umani omonimi, sia indicare la provenienza geografica di una dinastia (oppure, la pertinenza di questa rispetto al territorio cui è associata).

Sulla base di tali premesse, il presente contributo si focalizzerà sul ruolo che il nome *Bavière* – centrale nel quadro della genealogia nobiliare dell'epoca – riveste nel romanzo proustiano. La prima parte, di carattere più generale, metterà in luce la triplice negoziazione tra i nomi propri, i titoli nobiliari e i toponimi a questi associati. Di converso, nella seconda parte verranno presi in considerazione alcuni episodi della *Recherche* (e degli avantesti) riconducibili alla riscrittura finzionale delle vicende genealogiche del regno di Baviera. Prendendo le mosse dall'integrazione di alcuni elementi storici nell'opera di Proust, l'obiettivo è mostrare come le virtualità avantestuali, quandonche abbandonate, imprimano il loro sigillo sull'opera-cattedrale, aggiungendo punti di raccordo essenziali tra la finzione letteraria e la realtà dell'epoca.

cherche, segnalati dalla sigla RTP, rinviano alla seguente edizione: MARCEL PROUST, *À la recherche du temps perdu*, a c. di J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade») 1987-1989. Il numero romano indica il volume e il numero arabo la/e pagina/e.

³ ROLAND BARTHES, *Ça prend* [1979], in *Marcel Proust. Mélanges*, a c. di B. Comment, Paris, Seuil 2020, p. 145. Per la lettura di alcune variazioni onomastiche nell'avantesto proustiano si rinvia a CLAUDINE QUÉMAR, *Réverie(s) onomastique(s) proustiennes à la lumière des avant-textes*, «Littérature», XXVIII (1977), p. 77-99; EUGÈNE NICOLE, *Genèses onomastiques du texte proustien*, «Cahiers Marcel Proust», XII (1984), 5, pp. 69-125. Un utile compendio è fornito da AKIO WADA, *Index général des cahiers de brouillon de Marcel Proust*, Osaka, Graduate School of Letters, Osaka University 2009.

⁴ ÉTIENNE BRUNET, *Le vocabulaire de Proust*, Genève-Paris, Slatkine-Champion 1983, vol. I, p. 153; vol. III, «nom», *ad vocem*. Senza che venga messa in discussione la centralità del lemma, va precisato che l'autore si rifà all'edizione di riferimento precedente a quella di Tadié: PROUST, *À la recherche du temps perdu*, III voll., a c. di P. Clarac, A. Ferré, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade») 1954. Per la terminologia relativa ai corpora si rinvia a FRANÇOIS RASTIER, *La misura e la grana. Semantica del corpus e analisi del WEB* [2011], Pisa, Edizioni ETS 2013.

Antroponimia (e) toponomastica

Se avesse potuto prendere parte al dialogo tra Socrate, Ermogene e Cratilo, alla domanda maieutica del primo – «E non sei anche d'accordo che il nome è una imitazione della cosa?» – Proust avrebbe verosimilmente ribattuto con una sentenza ricavata da un estratto promozionale del primo volume dell'opera a venire: «C'est une grande chose qu'un *nom*, bien différent d'un *mot*».⁵ A dispetto della sua mancata convergenza nel testo finale, l'enunciato getta le basi per un passaggio che, ripreso in «Noms de Pays: Le Nom», assurge a vero e proprio manifesto del cratilismo proustiano:

Les mots nous présentent des choses une petite image claire et usuelle comme celles que l'on suspend aux murs des écoles pour donner aux enfants l'exemple de ce qu'est un établi, un oiseau, une fourmilière [...]. Mais les noms présentent des personnes – et des villes qu'ils nous habituent à croire individuelles, uniques comme des personnes – une image confuse qui tire d'eux, de leur sonorité éclatante et sombre, la couleur dont elle est peinte uniformément. (RTP, I, pp. 380-381)

Nell'orizzonte fenomenologico e semantico della *Recherche*, la messa sotto scacco dell'illusione referenziale è dovuta essenzialmente al cortocircuito generato dalla collisione tra i nomi comuni (*mots*) e i nomi propri (*noms*).⁶ A questo proposito, Genette afferma che «[l]e parcours proustien répète fidèlement celui de Socrate: du mimologisme initial à sa réfutation finale».⁷ La nettezza incontrovertibile dei nomi comuni fa da contraltare alla vaghezza difficilmente decifrabile dei nomi propri: da un lato, la «petite image claire et usuelle» recata dai primi blocca sul nascere qualsivoglia fantasticheria legata al significante; dall'altro, il carattere sinestesico inscritto nell'«image confuse» che scaturisce dai secondi stimola «una interpretazione visiva delle sue sensazioni uditive».⁸ Infatti, sebbene lo stesso narratore ammetta che «les noms ne sont pas très vastes» (RTP, I, p. 382), è altrettanto vero che, per dirla con Barthes, essi sono pur sempre «*catalysable[s]*; on peut le[s] remplir, le[s] dilater, combler les interstices de [leur] armature sémique

⁵ PLATONE, *Cratilo*, Torino, Loescher 1981, p. 83; PROUST, *Vacances de Pâques*, «Le Figaro», 25 marzo 1913, p. 1; NATHALIE MAURIAC DYER, «*Vacances de Pâques*», ou la résurrection d'une variante du premier Swann, in *Swann le centenaire*, a c. di A. Compagnon, K. Yoshikawa, Paris, Hermann («Colloques de Cerisy») 2013, pp. 73-86.

⁶ Per il concetto di 'illusione referenziale' si rinvia a MICHAEL RIFFATERRE, *The Referential Fallacy*, «Columbia Review», LVII (1978), pp. 21-35.

⁷ GENETTE, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil («Poétique») 1976, cap. «L'âge des noms», p. 328.

⁸ ERNST ROBERT CURTIUS, *Marcel Proust* [1925], Bologna, il Mulino 1985, p. 59.

d'une infinité de rajouts». ⁹ Le componenti foniche e le suggestioni semiche sono dei grimaldelli ermeneutici in grado di aprire le serrature semantiche più resistenti, dando voce anche alle virtualità semasiologiche più latenti.

Inoltre, un inciso del sopracitato testo proustiano accosta gli antroponimi ai toponimi: i secondi hanno il potere di trasmettere ai luoghi la stessa *unicità* e la stessa *individualità* che i primi infondono ai soggetti. A partire dall'esaltazione che gli procura la visione di fanciulle tanto prototipiche quanto anonime, il narratore autodiegetico della *Recherche* aveva già sottolineato la sovrapposizione tra la terra (Méséglise o Balbec) e l'essere che la abita (una *paysanne* o una *pêcheuse*): «Et la terre et les êtres je ne les sépara pas» (RTP, I, p. 155). D'altro canto, l'atmosfera dell'incompiuto romanzo giovanile *Jean Santeuil* è permeata da un'ancor più spiccata sensibilità 'animista'. Quando una tempesta notturna risveglia scenari bretoni nella memoria di Jean, i luoghi non coincidono semplicemente con le persone, ma si affermano in tutta la loro stabilità; un tratto che la natura umana, mutevole per eccellenza, non possiede: «Les lieux sont des personnes, mais des personnes qui ne changent pas». ¹⁰

Siffatte analogie e contrapposizioni ontologiche trovano una corrispondenza in campo antroponimico. È fatto ben noto che, nella *Recherche*, buona parte dei nomi propri di persona variano e si sottraggono all'intendimento, cancellandosi o mascherandosi. ¹¹ Per giunta, se la loro forma rimane immutata, l'evoluzione diacronica e l'anteposizione di un semplice determinante li sottopone a un giogo sineddótico, metonimico, metaforico e antonomastico: ¹² lo Charlus vestito di lino a Tansonville contrasta radicalmente con lo Charlus che si reca dal farsettaio Jupien, così come la Gilberte sposata con Saint-Loup conserva ben poco della Gilberte che organizza sontuose merende in casa Swann; per non parlare poi delle innume-

⁹ BARTHES, *Proust et les noms* [1967], in *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil 1972, p. 127.

¹⁰ PROUST, *Jean Santeuil*, in ID., *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les Jours*, a c. di P. Clarac e Y. Sandre, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade») 1971, p. 534. Citando questo passaggio, Genette ritiene che «l'individualité des lieux est [...] beaucoup plus marquée, chez Proust, que celle des êtres»; GENETTE, *Mimologiques* ..., cit., p. 316.

¹¹ Emblematico è il gioco allusivo riservato al nome di battesimo dell'eroe, esplicitato da Albertine soltanto nel primo volume postumo della *Recherche*, *La Prisonnière*: «Elle retrouvait la parole, elle disait: "Mon" ou "Mon chéri", suivi l'un ou l'autre de mon nom de baptême, ce qui, en donnant au narrateur le même prénom qu'à l'auteur de ce livre, eût fait: "Mon Marcel", "Mon cher Marcel"»; RTP, III, p. 583. Per la distinzione delle varie istanze condensate in *Je* si rinvia a MARCEL NICOLAS MULLER, *Les Voix narratives dans la Recherche* du temps perdu [1965], Genève, Droz («Courant critique») 2019².

¹² Per uno studio dei costrutti [*Dét + Npr*] nella *Recherche* si rinvia a GENEVIÈVE HENROT SOSTERO, *Pragmatique de l'anthroponyme dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Paris, Champion 2011.

revoli Albertine che si avvicinano nella memoria del protagonista geloso. Al contrario, per quanto un individuo possa mutare il proprio nome, la sua identità sarà sempre connessa ai territori in cui egli ha messo radici. Ciò è valido specialmente per gli appartenenti alla nobiltà, che recano un territorio nel loro titolo, che è a sua volta una parte (o quanto meno un corredo) del loro nome. In una conversazione a Balbec con l'eroe, Robert de Saint-Loup prende spunto dai «quatre ou cinq titres de prince» di cui è investito suo zio Charlus per formulare una legge generale sui Guermentes:¹³ «dans cette famille-là ils changent de nom comme de chemise» (RTP, II, p. 114). Infatti, pur brillando nel firmamento del *grand monde* come principi di Laumes, in attesa di ereditare il titolo di duchi di Guermentes, Oriane e Basin sono prima di tutto «Comtes de Combray, possédant Combray au milieu de leur nom, de leur personne» (RTP, I, p. 170). Pertanto, si potrebbe far rientrare nella categoria di 'antroponimi toponomastici' tutti i titoli nobiliari reali o fittizi che, assumendo una funzione referenziale rispetto al contesto del romanzo, assicurano al contempo la contiguità tra i nomi di persona e i nomi di luogo.¹⁴

*«Bavière» nella Recherche e negli avantesti:
rielaborazioni (endo)genetiche*

Non certo impregnato delle sinestesie cromatiche che tingono le città italiane di malva e d'oro, lontano da quella che Barthes ha definito la «francité», la «plausibilité francophonique» di certi villaggi normanni, il toponimo «Bavière» non si ritaglia alcuno spazio nelle fantasticherie onomastiche dell'infanzia dell'eroe.¹⁵ Tuttavia, calato in una prospettiva genealogica – quella adottata da Marcel non appena muove i primi passi nell'universo salottiero –, l'antroponimo toponomastico «Bavière» è una delle tante irridazioni che compongono la «lumièrre orangée» (RTP, I, p. 169) dei Guermentes.¹⁶ Seguendo la sistematizzazione operata da Pierre-Marc de Biasi, la

¹³ Per i titoli di Charlus, si rinvia ai seguenti contributi: FRANÇOISE LERICHE, *Palamède XV, baron de Charlus, duc de Brabant, damoiseau de Montargis, prince d'Oloron, de Carency, de Viareggio et des Dunes. Une vision poétique ou politique du Moyen Âge?*, in *Proust et les «Moyen Âge»*, a c. di S. Duval et M. Lacassagne, Paris, Hermann 2015, pp. 277-291; LUDOVICO MONACI, *Du côté de Viareggio: rêveries italiennes autour d'un titre de Charlus*, «Studi francesi», CXCVIII (2022), 3, pp. 525-538.

¹⁴ Il nome di questa categoria è ricavato dalla definizione speculare di «toponomastica antroponimica» cui vengono ricondotti tutti i «toponimi derivati da un antroponimo, in origine un proprietario o un abitante del luogo in questione»; cfr. CHIARA GHEZZI, *Le pergamenie degli archivi di Bergamo (a. 740-870). Premesse metodologiche per un'analisi del corpus toponomastico*, «Linguistica e filologia», XI (2000), pp. 209-228, p. 213.

¹⁵ BARTHES, *Proust et les noms*, cit., p. 131.

¹⁶ JEAN MILLY, *Sur quelques noms proustiens*, «Littérature», XIV (1974), pp. 65-76.

«clef» di carattere storico, che lega la più importante casata della *Recherche* a quella dei Wittelsbach (che regnarono sulla Baviera dalla fine del XII secolo al 1918), rappresenta un'intrusione esogenetica nell'officina endogenetica dell'opera:¹⁷

la nature endogénétique [...] peut se trouver contrebalancée [...] par l'interférence de composantes exogénétiques. Le schéma chronologique de la diégèse d'un récit, ou un arbre généalogique comportant des dates [...] peuvent combiner une dimension purement endogénétique où la fiction repose sur les ressources exclusives d'une écriture autoréférencée, et une dimension historique ou topographique impliquant des éléments référentiels externes.¹⁸

Di seguito, il risultato dello spoglio delle occorrenze di «Bavière» nella *Recherche*:¹⁹

	Volume	Contesto sx	Pivot	Contesto dx
1	RTP, I, p. 296	un des jolis châteaux du roi de	Bavière	pour nous deux les environs
2	RTP, I, p. 451	plusieurs jours à la cour de	Bavière	, quand il ne songeait pas à son trône
3	RTP, II, p. 334	C'est la sœur au duc de	Bavière	. – Et alors vous remontez comme
4	RTP, II, p. 335	de Parme, de Guermantes-	Bavière	, différenciaient de toutes les autres
5	RTP, II, p. 342	la princesse de Guermantes-	Bavière	, le souvenir de certaines œuvres du
6	RTP, II, p. 356	de Guermantes, du nom de	Bavière	et du nom de Condé la vie
7	RTP, II, p. 527	la princesse de Guermantes-	Bavière	, autre Marie, au prénom de qui
8	RTP, II, p. 826	son époux plaisait, du roi de	Bavière	, et enfin du prince Von dont il était
9	RTP, II, p. 855	Guermantes, née duchesse en	Bavière	, sera chez elle le ***.
10	RTP, II, p. 860	et sa femme en Isabeau de	Bavière	. Et je résolus d'aller la voir le

¹⁷ «Il n'y a pas de clefs pour les personnages de ce livre; ou bien il y en a huit ou dix pour un seul»; PROUST, *Essais et articles*, in ID., *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, a c. di P. Clarac, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade») 1971, p. 564.

¹⁸ PIERRE-MARC DE BIASI, *De l'intertextualité à l'exogenèse*, «Genesis», LI (2021), p. 20; RAYMONDE DEBRAY-GENETTE, *Génétique et Poétique: esquisse de méthode*, «Littérature», (XXVIII) 1977, pp. 19-39.

¹⁹ L'estrazione risulta dall'interrogazione della *Recherche* (in formato .txt) sul software *Hyperbase*.

11	RTP, II, p. 863	pour lui et d'Isa-beau de	Bavière	pour la duchesse étaient tout prêts.
12	RTP, III, p. 35	la princesse de Guermantes	Bavière	, on jugeait généralement l'esprit
13	RTP, III, p. 751	comme elle d'une duchesse de	Bavière	, comme des infortunes qui leur
14	RTP, III, p. 778	de Naples, le frère du roi de	Bavière	, les trois plus anciens pairs. Si
15	RTP, IV, p. 353	avoir eu une mère duchesse de	Bavière	pouvait jouer un rôle – n'avait pas

Tabella 1. Occorrenze «Bavière» nella Recherche

«Bavière»: le occorrenze

Nove delle quindici occorrenze (3-11) compaiono nel volume *Le Côté de Guermantes*, consacrato alla famiglia eponima. Infatti, nel contesto immediato di sei occorrenze di «Bavière» (4, 5, 6, 7, 9, 12) si trova il nome «Guermantes»: in un caso solo i due nomi sono trattati alla stregua di due titoli autonomi (6), mentre nei restanti essi convergono in un titolo unico (Guermantes-Bavière), portato dalla principessa Marie-Hedwige de Guermantes, sorella del duca di Baviera e sposa del principe di Guermantes (3).²⁰ Il barone di Charlus è cugino della regina di Napoli, in quanto «fils comme elle d'une duchesse de Bavière» (13, 15). Inoltre, la stessa regina di Napoli è uno dei «personnages-référentiels» più importanti della *Recherche*:²¹ la sua figura aderisce dichiaratamente a Maria Sofia Amalia di Baviera (1841-1925), l'ultima sovrana del Regno delle Due Sicilie, «en qui vivait le même noble sang qu'en ses sœurs l'impératrice Élisabeth et la duchesse d'Alençon» (RTP, III, p. 751). Procedendo oltre, in due soli riferimenti «Bavière» serve per designare, in maniera più o meno diretta, un luogo più o meno preciso: «la cour» (2) e «un des jolis châteaux» (1) appartenenti al «roi de Bavière» (8) che, in virtù della precedente connessione tra il dato storico e il *récit*, potrebbe essere Ludovico II (1845-1886). Se così fosse, dietro l'etichetta di «frère du roi de Bavière» (14) si

²⁰ Una variante del nome proprio della principessa è «Marie-Gilbert», 'ereditato' dal principe suo marito. «Le prénom Hedwige n'est pas dans la famille de Bavière, mais dans celle des Polignac»; «Notes et variantes», RTP, IV, p. 1284.

²¹ PHILIPPE HAMON, *Pour un statut sémiologique du personnage*, «Littérature», VI (1972), pp. 86-110, p. 95.

celerebbe Ottone (1848-1916). D'altra parte, come rammenta maliziosamente Alberto Arbasino, il legame di sangue tra Charlus e la regina di Napoli imparenta implicitamente il barone proustiano e Ludovico II:

Domanda da un milione di dollari: se Charlus è dato come «fils d'une duchesse de Bavière», e insistendo che dunque è cugino della reine de Naples, [...] perché tacerci la cuginanza più lontana ma ghiotta con Ludwig II?²²

Infine, per completare la ricognizione, due occorrenze simmetriche (10, 11) richiamano alla memoria un'altra Wittelsbach, Isabeau di Baviera (1370-1435) che, sposando Carlo VI (1368-1422), divenne regina consorte di Francia. Ora, combinando i risultati di questa estrazione con la presa in esame del testo proustiano nel suo insieme, è possibile riportare in superficie i diversi stadi della composizione e della redazione di episodi legati a «Bavière». I passaggi avantestuali sono una delle tracce dell'investimento dell'autore su un dato tema e, come ricordato da Daniel Ferrer, anche quelli che non confluiscono nella versione definitiva contribuiscono comunque a dinamizzarla:

chaque état du texte conserve la mémoire des états antérieurs; le contexte se souvient des éléments disparus et chaque élément se souvient des contextes qu'il a traversés.²³

Attraverso il recupero delle tappe che acclimatano e saldano la genealogia nobiliare alla finzione letteraria, l'obiettivo di questa sezione è rendere conto dei domini che vengono mobilitati dal nome al centro del nostro interesse, e di palesare la modalità secondo cui il processo memoriale dell'autore plasma il testo.²⁴ Oltre ad alcuni estratti della *Recherche*, per questa sezione verranno presi in considerazione una dattilografia del primo volume (1912-1913) e i Cahiers 39, 40 e 43, redatti nell'estate del 1910 e dedicati all'entrata dell'eroe nel *faubourg Saint-Germain*.

²² ALBERTO ARBASINO, *Fratelli d'Italia*, Milano, Adelphi 1993, p. 53. In effetti, tra gli undici figli che Massimiliano Giuseppe I (1756-1825) ebbe da due mogli, vi sono il primogenito Ludovico I (1786-1868) e Maria Ludovica (1808-1892), rispettivamente il nonno di Ludovico II e la madre di Maria Sofia Amalia. Per un'analisi delle funzioni dei nomi propri nella scrittura di Alberto Arbasino, si veda NICOLÒ SARZI SARTORI, *Palpitazioni onomastiche tipo Proust. I nomi nella scrittura di Alberto Arbasino*, «il Nome nel testo», XXV (2023), pp. 349-361.

²³ DANIEL FERRER, *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique*, Paris, Seuil («Poétique») 2011, p. 191, citato da QUARANTA, *La Fabrique du silence, un aspect du travail de réécriture du Temps perdu*, «Quaderni proustiani», XVII (2023), pp. 83-100, p. 84. Si veda anche ANTOINE COMPAGNON, *Les romans abandonnés dans À la recherche du temps perdu*, in *La trama nel romanzo del '900*, a c. di L. Pietromarchi, Roma, Bulzoni Editore 2002, pp. 59-74.

²⁴ Per le considerazioni sulla *Recherche* come dispositivo (ed esercizio) mnemonico: GUILLAUME PERRIER, *La mémoire du lecteur. Essai sur Albertine disparue et Le Temps retrouvé*, Paris, Classiques Garnier 2011.

«Bavière»: i luoghi

L'occorrenza 1 deriva da un'aggiunta manoscritta alla dattilografia del primo volume (per la sezione dedicata a «Un amour de Swann»). Esasperato dalla gelosia che prova per Odette, Swann si pente di averle proposto di affittare un castello per partecipare alla stagione musicale di Bayreuth, data la doppia incapacità della sua amante di comprendere l'importanza del luogo wagneriano e di apprezzare la musica che vi si suona:

Penser que pas plus tard qu'hier comme elle disait avoir envie d'assister à la saison de Bayreuth, j'ai eu la bêtise de lui proposer de louer un [des jolis *add. ms.*] château[x du roi de Bavière *add. ms.*].²⁵

Al di là dell'anteposizione di un aggettivo qualificativo (comunque poco caratterizzante) e del passaggio dall'articolo indeterminativo («un château») al pronome indefinito («un des jolis châteaux»), tra le aggiunte manoscritte, è il segmento «du roi de Bavière» che consente di specificare un luogo altrimenti generico. In effetti, oltre a circoscrivere la scelta ai soli castelli di proprietà del sovrano dei Wittelsbach, se connessa a Bayreuth, l'aggiunta manoscritta rievoca il rapporto di mecenatismo che legò Wagner a Ludovico II.²⁶ Inoltre, qualora si privilegiasse il significante, il candidato ideale sembrerebbe il castello di Neuschwanstein che, traendo il suo nome da *Lohengrin* (il Cavaliere del Cigno: *Schwannritter*), catalizza in un luogo solo Ludovico II, Wagner e Swann.²⁷

Un altro passaggio avantestuale in cui «Bavière» segnala un luogo si trova nel Cahier 43. In questo caso, l'eroe subisce direttamente la fascinazione del nome, esercitata dal palazzo dei Guermantes che, in questo *cahier de brouillon*, assume il nome di «hôtel de Bavière».²⁸

Souvent mon père, qui dans le trajet habituel de son bureau à la maison passait devant l'hôtel de Bavière, nous disait: «Je suis encore passé devant l'hôtel de Bavière.

²⁵ «Deuxième» dactylographie du premier volume; NAF 16734, f° 125r°.

²⁶ «Les châteaux de Louis II de Bavière (1845-1886) – Neuschwanstein, Berg, Linderhof, Herrenchiemsee, Hohenschwangau – s'inspirent de Versailles ou des légendes allemandes que Wagner utilise dans ses opéras»; «Notes et variantes», RTP, I, p. 1225.

²⁷ HENRI RACZYŃSKI, *Le cygne de Proust*, Paris, Gallimard 1990; ADAM WATT, *The sign of the swan in Proust's À la recherche du temps perdu*, «French Studies», LIX (2005), 3, pp. 326-337; MATTHIEU VERNET, *Un cygne au milieu du Bois*, «Bulletin d'informations proustiennes», (XLIII) 2013, pp. 121-130.

²⁸ «Charlus, dans un passage de *Guermantes II* supprimé à l'étape des épreuves [«Notes et variantes», RTP, II, p. 1817], expliquait au héros que l'hôtel [de la princesse de Guermantes] appartenait jadis à sa belle-mère Esther de Mecklembourg»; YUJI MURAKAMI, *La Grande Guerre des Bloch: Bourse, cultes, généalogie*, «Bulletin d'informations proustiennes», XLV (2015), pp. 125-144, p. 140.

[...] C'est un vrai palais du conte de fées. [...]».²⁹

Il discorso del padre dell'eroe imprime un carattere feerico al luogo, favorendo così il transito della fascinazione dall'«hôtel de Bavière» alle persone che lo abitano, detentrici appunto di un titolo nobiliare.³⁰

«Bavière»: i titoli

Quando le porte d'accesso a un luogo sono sbarrate, si aprono quelle della fantasticheria sugli individui e sui loro titoli:

Mais moi, étant encore à l'âge où l'imagination met derrière des choses analogues des individualités distinctes, je pensais qu'il devait y avoir dans un palais de conte de fées quelque chose de différent des demeures que je connaissais et qui m'empêchait d'y pénétrer. [...]. Je me représentais à la fois comme le palais d'une fée défendu par des génies, et comme l'hôtel de Bavière dont parle Saint-Simon, où je voyais autour du prince et de la princesse de Guermites actuelles, non pas des gens du monde d'aujourd'hui.³¹

Il titolo salda l'idea che ci si fa delle persone al luogo impenetrabile in cui risiedono. Il Cahier 39 presenta un passaggio in cui la villa della duchessa di Baviera è annoverata tra i luoghi frequentati dalla duchessa di Guermites:

Les noms de tous ces endroits où allait Mme de Guermites, château du duc d'Aumale, villa de la duchesse de Bavière, hôtel de la reine de Naples, loge du prince des Baux étaient comme autant de réservoirs impénétrables pour moi [...], remplis jusqu'aux bords de cette vie sociale mystérieuse qui était celle de Mme de Guermites.³²

La nobiltà è una chimera che, proteiforme e sfuggente, cambia i connotati a seconda del nome del luogo. La probabile riscrittura di questo passaggio sposta l'accento dai luoghi («château»; «villa»; «hôtel»; «loge») ai titoli («les noms de») che li accompagnano:

Cette villa, cette baignoire, où Mme de Guermites transvasait sa vie, ne me semblaient pas des lieux moins féeriques que ses appartements. Les noms de Guise, de Parme, de Guermites-Bavière, différencient de toutes les autres les villégiatures

²⁹ Cahier 43; NAF 16683, f° 18r°.

³⁰ FRANK KESSLER, *Changements à vue. Proust et la féerie*, «Revue d'études proustiennes», IV (2016), 2, pp. 137-154.

³¹ Cahier 43; NAF 16683, f° 19r°.

³² Cahier 39; NAF 16679, f° 59r°.

où se rendait la duchesse, les fêtes quotidiennes que le sillage de sa voiture reliaient à son hôtel. (RTP, II, p. 335)

Il titolo si imprime sulla persona come un sigillo di ceralacca: insufficiente per decifrare il contenuto di una lettera, rende conto del luogo da cui questa è stata spedita. Le aspettative sulla natura del mittente sono alimentate dalla rete genealogica, ricostruita quasi per analogia metonimica. Dal momento che gli antenati della principessa di Parma della *Recherche* «étaient princes de Clèves et de Juliers dès 647» (RTP, II, p. 720), il nome di «Parme» affonda le proprie radici in un territorio comune a quello dei Guermantes. Infatti, il ducato di Juliers viene annesso a quello di Clèves nel 1423, per poi passare alla Baviera nel 1777 ed essere unito definitivamente alla Prussia nel 1815 («Notes et variantes», RTP, II, p. 1748). Ora, per quanto egli abbia già affermato che «la fée dépérit si nous nous approchons de la personne réelle à laquelle correspond son nom» (RTP, II, p. 311), l'eroe sembra ancora credere nell'«âge des noms». ³³ Una parte delle oscillazioni avantestuali riguarda giocoforza la scelta dei titoli nobiliari da attribuire a un dato personaggio. In questi passaggi dei Cahiers 39 e 40, il titolo «Duchesse de Bavière» è biffato e sostituito da «Archiduchesse Éléonore d'Autriche»:

Si elle allait à l'Opéra, c'était dans la loge de la ~~Duchesse de Bavière~~ Princesse de Guermantes née archiduchesse Éléonore d'Autriche; ³⁴

La princesse de Guermantes née ~~Duchesse de Bavière~~ Archiduchesse Éléonore d'Autriche, qu'on appelait quelquefois simplement l'(archi)Duchesse ~~Edwige de Bavière~~ Éléonore. ³⁵

In un primo tempo, nello scegliere uno dei possibili rami dell'albero genealogico della principessa di Guermantes, Proust parrebbe oscillare tra le casate d'Asburgo e di Baviera. Nella versione definitiva, l'autore non mancherà di evocare la «baignoire», simbolo per eccellenza del *faubourg* e mezzo amplificatore del mistero che avvolge la vita della principessa:

Madame la Duchesse n'a pas voulu prendre d'abonnements mais nous y allons tout de même une fois dans une loge d'une amie à Madame, [...] souvent dans la baignoire de la princesse de Guermantes, la femme du cousin à Monsieur le Duc. C'est la sœur au duc de Bavière. (RTP, II, p. 334)

³³ In una lettera del 1913 indirizzata a Louis de Robert, Proust si mostra ancora titubante circa la divisione in volumi dell'opera: a quest'altezza, *L'Âge des noms* avrebbe ceduto il posto a *L'Âge des mots* prima, e a *L'Âge des choses* poi; *Correspondance de Marcel Proust*, a c. di Ph. Kolb, Paris, Plon 1970-1993, vol. XII, p. 232.

³⁴ Cahier 39; NAF 16679, f° 60r°.

³⁵ Cahier 40; NAF 16680, f° 4v°.

La fascinazione per il titolo nobiliare si riverbera anche negli strati più bassi dell'eterogenea società della *Recherche*, dal momento che tale discorso è stato proferito dal *valet de pied* della duchessa di Guermantes in presenza di Françoise, la domestica della famiglia dell'eroe. Dal punto di vista genealogico, Proust dirime il dubbio optando per l'affiliazione bavarese. Espunto dall'orizzonte austriaco, il titolo di «archiduchesse» è riplasmato su «Bavière», almeno a partire da questo *brouillon* relativo all'invito che la principessa di Guermantes fa recapitare all'eroe:

je trouvai une carte où étaient imprimés ces mots: La Princesse de Guermantes, née archiduchesse de Bavière, sera chez elle le 2 avril.³⁶

Volendo leggere nella filigrana del testo un ulteriore tratto esogenetico di acclimatamento tra le due casate in ballottaggio, si può segnalare che molte duchesse di Baviera sono diventate per matrimonio arciduchesse d'Austria. Questo legame con la famiglia imperiale verrà eliminato nella versione definitiva, quando la principessa verrà retrocessa da «archiduchesse de Bavière» a «duchesse en Bavière»:³⁷

je lus ces mots imprimés sur une carte : « La princesse de Guermantes, née duchesse en Bavière, sera chez elle le *** ». (RTP, II, p. 855)

Tuttavia, la branca austriaca sopravvive sottotraccia nella figura di Charlus:

Et il eut un petit rire qui lui était spécial – un rire qui lui venait probablement de quelque grand-mère bavaroise ou lorraine. (RTP, III, p. 332)

Se già era sufficiente risalire alla madre per rintracciare la radice bavarese del barone, il timbro della risata consente di collegare la sua genealogia anche a un ramo cadetto della Casa d'Asburgo, quello degli Asburgo-Lorena.

«Bavière»: i personaggi (e le maschere)

Nelle ultime pagine di *Le Côté de Guermantes*, Swann fa visita a Basin e a Oriane per consegnare loro un pacco (RTP, II, p. 875): mentre fervono i preparativi per un ballo, tra i due coniugi si accende un diverbio. Il duca lamenta il fatto che suo cugino Gilbert, principe di Guermantes, abbia sposato «une

³⁶ Cahier 43; NAF 16683, f° 21r°.

³⁷ Il titolo di arciduca è destinato all'erede al trono di una monarchia; mentre quello di duca designa il signore di una regione.

si proche parente du roi des Belges, qui a usurpé le nom de Brabant qui est à nous» (RTP, II, p. 877). Al marito petulante la duchessa ricorda, con il suo consueto *esprit*, l'evento mondano a venire: «nous savons au moins pourquoi nous descendons de notre cabinet, tandis que nous ne saurons jamais pourquoi nous descendons des comtes de Brabant» (RTP, II, p. 878). Nella medesima scena, i due duchi impersonano questa confusione identitaria, non più e non solo a livello genealogico ma anche personale. Tutta la discussione si svolge infatti 'in maschera': il duca veste i panni di Luigi XI (1423-1483); Oriane quelli della nonna (!), Isabella di Baviera (1370-1435). Attingendo alle risorse folcloristiche dell'aristocrazia, i personaggi scompaginano ulteriormente (non senza una certa consapevolezza ludica) i loro *enfers du nom*.³⁸

Conclusion

In una recensione della prima parte di *Le Côté de Guermantes*, il critico letterario Paul Souday si sofferma su una chiave di volta della *Recherche*:

Un trait par lequel M. Marcel Proust ressemble à Saint-Simon ou renchérit même sur lui, c'est la préoccupation absorbante et l'idée fixe des généalogies, des rangs et des préséances. Il en est littéralement obsédé.³⁹

Sarebbe riduttivo inquadrare il panorama sociale della *Recherche* come una mera sequela di «dîners où on déguste des généalogies» (RTP, IV, p. 540): Souday infatti non lesina elogi allo stile, specialmente alle «phrases enchevêtrées», capaci di disvelare delle «observations pénétrantes». Tuttavia, l'ascendente saint-simoniano di Proust è uno dei temi centrali per cui «[i]l sied d'attendre la fin de la publication pour porter un jugement d'ensemble».⁴⁰ Infatti, all'ultima *matinée*, la nuova principessa di Guermantes è Mme Verdurin (RTP, IV, p. 533) che, rimasta vedova, sposa il già vecchio duca di Duras e, in seguito, il principe di Guermantes:

Pour moi, dans cette identité de titre, de nom, qui faisait qu'il y avait encore une princesse de Guermantes et qu'elle n'avait aucun rapport avec celle qui m'avait tant

³⁸ HENROT SOSTERO, *Enfers du Nom dans À la Recherche du Temps perdu*, «Quaderni proustiani», XII (2018), pp. 77-100.

³⁹ PAUL SOUDAY, *Les Livres. Feuilleton du Temps*, «Le Temps», 4 novembre 1920, p. 3.

⁴⁰ *Ibid.*; «avoir écrit, en les oubliant, les "Contes arabes" ou les "Mémoires de Saint-Simon" d'une autre époque» (RTP, IV, p. 621). Senza dimenticare che uno dei *pastiches* proustiani è scritto *à la manière de Saint-Simon*; PROUST, *Pastiches et mélanges*, cit., pp. 38-59.

charmé et qui n'était plus là et qui était comme une morte sans défense à qui on l'eût volé, il y avait quelque chose d'aussi douloureux qu'à voir les objets qu'avait possédés la princesse Hedwige, comme son château, comme tout ce qui avait été à elle, et dont une autre jouissait. La succession au nom est triste comme toutes les successions, comme toutes les usurpations de propriété. (*RTP*, IV, p. 533)

Per riprendere l'analogia con il *Cratilo* di Platone, la nuova principessa di Guermantes – la ex borghese Mme Verdurin che si pavoneggia al «Bal de têtes» – incarna inconsapevolmente il relativismo semasiologico dell'ottimista Ermogene, secondo cui il «nome che si attribuisce a una cosa, questo è l'esatto; e se successivamente lo si cambia con un altro, [...] il secondo non sarà per niente meno esatto del primo».⁴¹ In effetti, un personaggio arrivista come Bloch che, giunto infine all'apice della sua carriera mondana, (mal)cela la sua identità ebraica dietro il nome di «Jacques du Rozier», non può scorgere alcuno scarto tra la vecchia principessa di Guermantes e la nuova. Al contrario, nella percezione dell'eroe i titoli nobiliari infrangono paradossalmente il principio di identità di Parmenide ($A = A$): la principessa di Guermantes *non* è la principessa di Guermantes. Come il duca deplora l'usurpazione del nome di Brabant da parte del re del Belgio (parente stretto della vecchia principessa), così l'eroe constata l'«usurpazione della proprietà» Guermantes-Bavière da parte di Mme Verdurin. Una nota del Cahier 74 testimonia quanto Proust ritenga imprescindibile la confezione di un episodio del genere ai fini dello scioglimento degli intrighi romanzeschi e genealogici:

Ne pas oublier qu'il faudra à une soirée dire: la duchesse de Guermantes (ou la princesse de Guermantes ou le duc de) et laisser pendant quelques instants croire que c'est l'ancienne ou l'ancien, pour faire sentir la transmission des titres.⁴²

Il *cahier de brouillon* in questione, detto «Babouche», è stato composto nel 1918: l'approssimarsi della fine della Grande Guerra preannuncia la dissoluzione degli Imperi centrali e decreta simbolicamente l'incontrovertibile crollo di tutte le fantasie genealogiche della *Recherche*. L'usurpazione del titolo di Guermantes da parte di Mme Verdurin (che ha fondato la propria esclusività sul disprezzo degli ideali aristocratici) simboleggia la fine di un'epoca. Varcando per l'ultima volta la soglia dell'*hôtel de Guermantes*, l'eroe comprende che il compimento del suo apprendistato letterario deve realizzarsi attraverso l'abbandono di tutte le credenze mondane, anche quella che sembrava essere la più granitica.

⁴¹ PLATONE, *Cratilo*, cit., pp. 6-7.

⁴² Cahier 74; NAF 18324, f° 72v°; «Notes et variantes des Esquisses», *RTP*, IV, p. 1451.

Biodata: Ludovica De Angelis è dottoranda presso il Dipartimento di Psicologia e Scienze Cognitive (DiPSCo) dell'Università degli Studi di Trento. Il suo progetto ha come focus l'acquisizione dei *phrasal verbs* dell'inglese da parte di parlanti settentrionali con L1 l'italiano e come L2 una varietà dialettale. Nell'ambito della ricerca letteraria, ha pubblicato sulla rivista «Quaderni proustiani» l'articolo *Per un'analisi delle traduzioni italiane dei 'Cris de Paris' della 'Recherche'*.

ludovica.deangelis@unitn.it

Biodata: Ludovico Monaci è assegnista di ricerca all'Université Grenoble Alpes. Nella sua tesi di dottorato ha preso in esame le manifestazioni di violenza verbale nell'opera di Proust attraverso un approccio linguistico-pragmatico. Ha partecipato a convegni nazionali e internazionali e i suoi studi sono stati pubblicati in riviste quali «Analisi Linguistica e Letteraria», «Studi francesi», «Bulletin d'informations proustiennes», «Revue d'études proustiennes», «il Nome nel testo», «Quaderni proustiani», «estetica: studi e ricerche».

ludovico.monaci@phd.unipd.it

ANNA FERRARI

I NOMI CANCELLATI.
LA DAMNATIO MEMORIAE NEL MONDO LATINO
TRA RICORDO E OBLIO

Abstract: Despite its form, the term *damnatio memoriae* was never utilized in antiquity. It is invoked in relation to the Roman world to denote a series of intricate attacks on the memory of vanquished adversaries. This encompasses various public and political actions such as the obliteration of statues and monuments, as well as the effacing of inscriptions. Numerous literary instances, however, indicate that it served not merely as a means of annulment and oblivion, but as a tool for vilifying an enemy, ensuring they were remembered in the most negative light possible. In such a process, the individual's name becomes deeply entwined.

Keywords: *Damnatio memoriae*, destruction, erasure, inscriptions, memory, oblivion, portraits.

1. *Il nome, la memoria, l'oblio*

Cominciamo con un mito, quello di Orfeo. Il grande cantore tracio, dopo la morte dell'amata Euridice e dopo aver tentato vanamente di sottrarla agli Inferi, non si dà pace e trascorre il suo tempo a piangerla e a ripeterne, nei suoi canti, il nome; il suo comportamento suscita l'ira delle donne di Tracia che, dopo aver vanamente tentato di attirarne l'attenzione riscuotendolo da quell'ossessivo ritornello, finiscono con l'ucciderlo facendolo a brani. La sua testa, mozzata dal corpo, approderà sulle rive dell'isola di Lesbo ripetendo ancora, pur senza vita, l'indimenticabile nome di Euridice: «Mentre il fiume Ebro trascinava via il capo staccato dal marmoreo collo, la voce, la lingua ormai gelida, mentre la vita fuggiva, "Euridice, misera Euridice" invocava; lungo il fiume "Euridice" ripetevano le rive». Così Virgilio (*Georgiche*, IV, 454-527).

Cominciamo da questo mito perché esso mette in evidenza, meglio di qualsiasi altro discorso, il nesso imprescindibile tra nome e memoria, uno dei temi cardine di questa sezione. Orfeo, secondo la suggestiva interpretazione virgiliana¹ che presenta un «Orfeo immemore», si è voltato indietro a guardare

¹ Ripresa anche da altri autori, come Seneca nell'*Eracle sull'Eta*, 1085 («Orfeo immemore si voltò indietro») o Plutarco in *Come la giustizia divina appaia a volte tardiva*, 566 C («Orfeo, ingannato dalla sua memoria»).

Euridice, mentre la conduceva fuori dall'Ade, non soltanto perché ansioso e impaziente, ma soprattutto perché ha scordato la raccomandazione divina di non farlo; e perciò alle conseguenze di quella irrimediabile dimenticanza egli tenta di contrapporre l'unico strumento di contrasto all'oblio di cui può disporre: l'ininterrotta invocazione del nome di lei. Il ricordo dei defunti si condensa nel modo più evidente proprio nella ripetizione del loro nome: come quando viene inciso a perenne memoria del donatore sui monumenti, riportato sulle lapidi funerarie o menzionato nei carmi sepolcrali.² Il nome evoca il defunto al pari di un ritratto, compensandone l'assenza,³ sintetizzandone in certo qual modo la biografia⁴ e collocandolo nella posizione che gli spetta nell'albero genealogico di una stirpe. Così, per ricordare chi è scomparso, la prima cosa da fare è mantenerne viva la memoria del nome. Cosa che si ottiene, anche, perpetuando l'appellativo di un defunto tra i discendenti della famiglia.

Allo stesso modo, ma con esiti opposti, il nome rientra a pieno titolo nel novero delle strategie dell'oblio. È dal nome che si parte per cancellare il ricordo di qualcuno che si vuole far scomparire per sempre dalla memoria collettiva. Cancellare il nome è un modo per cancellare, definitivamente, la persona, eliminando quanto di essa resta dopo la morte. Ossia, con il nome, anche il ricordo di ciò che ha fatto in vita. Questo trattamento di cancellazione si manifesta principalmente nel mondo antico in ciò che viene solitamente indicato con l'espressione *damnatio memoriae*. Un'espressione che si applica per consuetudine al mondo latino, ma che nell'antica Roma in questa versione non compare mai. È attestata infatti per la prima volta come titolo di una breve dissertazione pubblicata a Lipsia solo nel 1689.⁵ Locuzioni che compaiono nelle fonti classiche con lo stesso significato sono invece *memoriam accusare* o, più vicina all'espressione oggi in uso,

² Significativo è l'esempio dell'*Antologia Palatina*, dove solo in pochissime occasioni il nome del defunto non compare, e sono casi specifici: di malfattori o di schiavi, o di un noto misantropo come Timone di Atene.

³ Qualcosa di simile notava Derrida a proposito del significato della firma, di ciò che essa rappresenta, della sua funzione in quanto riproduzione del nome ed espressione di un'assenza, spugna (*éponge*) che mostra la cosa riassorbendola. Cfr. JACQUES DERRIDA, *Firmatoponge*, a c. di G. Bordoni, Milano, Mimesis edizioni 2010. Sulla funzione sostitutiva di immagini e ritratti nel mondo antico è ormai classico MAURIZIO BETTINI, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi 1992.

⁴ In quest'ottica si possono interpretare le spiegazioni etimologiche dei nomi proposte dagli antichi, spesso piegate all'esigenza di sintetizzare le caratteristiche biografiche e caratteriali dei personaggi (come sistematicamente avviene poi nel Medioevo, per citare un solo esempio famoso, con le etimologie dei nomi dei santi nella *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine).

⁵ CHRISTOPH SCHREITER, JOHANN HEINRICH GERLACH, *Dissertationem juridicam de damnatione memoriae: praescitu superiorum, in florentissima Philurea, Lipsiae, typis Christophori Fleischeri* 1689.

memoria damnata. Sia la forma moderna sia quelle antiche vengono usate nella letteratura scientifica con riferimento a un procedimento particolare (anche se declinato in modi anche molto diversi), quello mediante il quale il Senato di Roma o gli imperatori decretavano che di un personaggio in vista caduto in disgrazia, dopo la morte, si doveva annullare ogni forma di ricordo principalmente con due tipi di interventi: l'eliminazione delle sue statue, dei suoi ritratti, dei rilievi che lo rappresentavano e celebravano nei luoghi pubblici e la cancellazione del suo nome dalle iscrizioni che ne ricordavano le gesta. Con un supplemento di condanna particolarmente pesante: la proibizione a tutti i membri della sua famiglia di perpetuare, assegnandolo ai propri discendenti, il nome della persona incriminata, che era quindi destinato a scomparire definitivamente dalla sua stirpe (*abolitio nominis*). La cancellazione del nome comportava anche una sorta di abbassamento del rango sociale di una famiglia, che proprio nel nome trasmesso da generazioni riconosceva il proprio blasone e identificava la propria storia.

Con queste caratteristiche, la *damnatio memoriae* si configura come un concetto giuridico dalle molteplici sfumature, variamente declinato nel corso del tempo, dall'età repubblicana a quella imperiale e tardoantica, sul quale si sono soffermati, producendo una corposa bibliografia, principalmente storici, studiosi del diritto antico, archeologi ed epigrafisti.⁶ Circoscrivendo

⁶ Tra i titoli di carattere generale cfr. soprattutto: HARRIET I. FLOWER, *Rethinking damnatio memoriae: the case of Cn. Calpurnius Piso pater in AD 20*, «Classical Antiquity», XVII (1998), 2, pp. 155-186; diversi saggi pubblicati dall'editore parigino De Boccard nei «Cahiers du Centre Gustave Glotz», tra i quali STÉPHANE BENOIST, *Martelage et damnatio memoriae: une introduction*, XIV (2003), pp. 231-240; ENRICA CULASSO GASTALDI, *Abattere le stele. Riscrittura epigrafica e revisione storica ad Atene*, XIV (2003), pp. 242-262; MARIA BATS, *Mort violente et damnatio memoriae sous les Sévères dans les sources littéraires*, XIV (2003), pp. 281-298; ROLAND DELMAIRE, *La damnatio memoriae au Bas-Empire à travers les textes, la législation et les inscriptions*, XIV (2003), pp. 299-310; VALÉRIE HUET, *Images et damnatio memoriae*, XV (2004), pp. 237-253; e inoltre gli studi editi nella serie delle «Publications du Centre Régional Universitaire Lorrain d'Histoire» di Metz, in particolare Benoist, A. Daguet-Gagey (a c. di), *Mémoire et histoire: les procédures de condamnation dans l'Antiquité romaine*, (XXXI) 2007; Idd. (a c. di), *Un discours en images de la condamnation de mémoire*, (XXXIV) 2008; Idd., Ch. Hoët van Cauwenberghe, S. Lefebvre (a c. di), *Mémoires partagées, mémoires disputées; écriture et réécriture de l'histoire*, (XXXIX) 2009. Cfr. anche GERALD SCHWEDLER, *Damnatio memoriae – oblio culturale: concetti e teorie del non ricordo*, in *Condannare all'oblio. Pratiche della damnatio memoriae nel Medioevo*, Atti del Convegno del XX Premio Internazionale Cecco D'Ascoli (Ascoli Piceno, 2008), a c. di I. Lori Sanfilippo, A. Rigon, Ascoli Piceno, Istituto Superiore di Studi Medievali Cecco d'Ascoli 2010, pp. 3-18; K. Galinsky (a c. di), *Memory in ancient Rome and early Christianity*, Oxford, Oxford University Press 2016; FRANCESCA TRONCHIN, *Damnatio memoriae. Roman sanctions against memory*, «Smarthistory», september 25, 2018, <https://smarthistory.org/damnatio-memoriae/> (ultimo accesso 10 gennaio 2024); NIGEL J. HEATHCOKE, *Damnatio memoriae and exemplarity in imperial Rome: from the Julio-Claudians to the Severans*, PhD thesis, University of Warwick, Department of Classics and Ancient History, July 2020, <http://wrap.warwick.ac.uk/148341> (ultimo accesso 10 gennaio 2024). Il tema della *damnatio memoriae* è poi stato chiamato in causa, specialmente nella cultura anglosassone, in relazione alla

l'indagine a un ambito più ristretto, principalmente nell'intento di sottoporre all'attenzione degli studiosi di onomastica le potenzialità di un campo d'indagine che di regola è preso in considerazione quasi solo dagli specialisti del mondo antico, ci limiteremo qui a qualche osservazione sulla funzione del nome nella delicata dinamica tra memoria e oblio, tra cancellazione e denigrazione, che caratterizza la *damnatio memoriae*.

2. La manipolazione della memoria

Sintetizzata nei termini che si sono detti sopra la *damnatio memoriae* ha a prima vista tutta l'apparenza di una cancellazione totale, di una censura insuperabile dove la condanna (*damnatio*) ha la meglio su ogni forma di ricordo (*memoria*) e dove il personaggio condannato sprofonda completamente nell'oblio. Se si guarda però con maggiore attenzione ai casi documentati di *damnatio memoriae* nel mondo imperiale romano (Caligola, Nerone, Seiano, Valeria Messalina, Domiziano, Commodo, Eliogabalo, ecc.), ci si rende conto che le cose erano assai più sfumate e che, lungi dal rappresentare esclusivamente la cancellazione totale del ricordo (come pure alcuni sostengono),⁷ la condanna comportava altre conseguenze,⁸ e principalmente, più che l'oblio, un ricordo, per così dire, in negativo: l'esecrazione e il disprezzo nei confronti dell'estinto. Diversi studiosi,⁹ analizzando specifici esempi di imperatori romani sottoposti alla *damnatio*, hanno messo in evidenza come obiettivo della condanna non fosse far dimenticare per sempre chi si era macchiato di comportamenti spregevoli, ma al contrario esaltarne l'efferatezza, ricordando per l'eternità – ma in negativo – il colpevole, e per contrasto – in positivo – chi lo aveva eliminato dalla faccia della terra. Numerosi casi lo confermano.

discussione sulla *cancel culture* e la decolonizzazione dei classici (*decolonizing classics*), temi sui quali recentemente si è soffermato, in Italia, soprattutto BETTINI, *Chi ha paura dei Greci e dei Romani? Dialogo e cancel culture*, Torino, Einaudi 2023.

⁷ Cfr. SARAH BOND, *Erasing the face of history*, «The New York Times», may 15, 2011, New York Edition, section WK, p. 8.

⁸ Come nota ADRASTOS OMISSI, *Damnatio memoriae or creatio memoriae? Memory sanctions as creative processes in the fourth century AD*, «The Cambridge Classical Journal», LXII (2016), pp. 170-199.

⁹ Per una discussione sul tema cfr. in particolare LAUREN HACKWORTH PETERSEN, *The presence of damnatio memoriae in Roman art*, «Source. Notes in the History of Art», XXX (2011), 2, pp. 1-8, <https://doi.org/10.1086/sou.30.2.23208566> (ultimo accesso 10 gennaio 2024); MATI DAVIS-SARA CHOPRA, *Damnatio memoriae: on facing, not forgetting, our past*, «Discentes. Penn's classical studies publication», august 21, 2020, web.sas.upenn.edu/discentes (ultimo accesso 10 gennaio 2024); KIEREN JOHNS, *Damnatio memoriae: destruction and disgrace in antiquity*, «The Collector.com», may 28, 2010, <https://www.thecollector.com/damnatio-memoriae/> (ultimo accesso 10 gennaio 2024).

Esemplare è quello di Geta,¹⁰ figlio di Settimio Severo e di Giulia Domna e fratello minore di Caracalla. Caracalla, che aveva fatto eliminare Geta, cercò dapprima di attenuare l'indignazione generale suscitata da quel gesto facendo celebrare e ricordare il nome del defunto con tutti gli onori, ricorrendo, secondo la testimonianza di Dione Cassio, alla celebre formula *sit divus, dum non sit vivus*. Si calcola che, con il pretesto dell'amicizia che le legava a Geta, circa ventimila persone venissero sterminate: bastava addirittura che qualcuno ne menzionasse semplicemente il nome per essere ucciso. Ancora Dione Cassio (77) conferma che i poeti comici non osavano neppure nominarlo: un caso, per la verità non così frequente, di cancellazione del nome anche dai testi letterari.¹¹ Della famiglia di Caracalla e Geta ci è pervenuto (unico ritratto di figure imperiali conservatosi fino a noi in pittura) un celebre tondo, ora all'Altes Museum di Berlino, al quale si fa spesso riferimento a proposito della *damnatio memoriae*. Esso reca dipinti Settimio Severo, Giulia Domna e i due figli. Tutti e quattro perfettamente riconoscibili, e massimamente, per quanto paradossale possa sembrare, colui che colpisce più degli altri proprio in virtù del fatto che il suo volto è stato interamente abraso dal dipinto. Delle sue fattezze non si vede nulla, perché la tavola è stata raschiata in corrispondenza del viso, lasciando affiorare in superficie il legno di base ed eliminando ogni traccia di pittura; mentre però il resto del corpo non è stato eliminato, ma è rimasto al suo posto. L'assenza dei lineamenti allude alla *damnatio*, ma il ricordo del personaggio resta nel suo busto collocato nell'augusto consesso imperiale, con l'esito di attirare immediatamente l'attenzione e di assicurare a Geta – perché di lui si tratta – non l'oblio, ma l'esecrazione e il disprezzo. Ossia una forma denigratoria di memoria. L'assenza di Geta nel ritratto di famiglia è dunque particolarmente ingombrante, più della presenza di tutti gli altri personaggi.¹²

¹⁰ FLORIAN KRÜPE, *Die Damnatio memoriae – Über die Vernichtung von Erinnerung. Eine Fallstudie zu Publius Septimius Geta*, Computus Druck Satz & Verlag, Gutenberg 2011. Cfr. anche la recensione di JENS GERING, *Rezension zu Florian Krüpe, Die Damnatio memoriae*, «Frankfurter elektronische Rundschau zur Altertumskunde», XIX (2012), pp. 24-28, <https://www.fera-journal.eu> (ultimo accesso 10 gennaio 2024).

¹¹ Uno degli esempi più interessanti, anche se molto controversi, di eliminazione di un nome (e di un personaggio) da un testo letterario è quello di Cornelio Gallo. Questi, dopo una vertiginosa ascesa nel novero dei potenti, cadde in disgrazia presso Augusto e venne condannato dal Senato, privato dei suoi beni e delle sue cariche ed esiliato. Secondo Svetonio (*Augusto*, 66, 1-2) fu condannato alla *renuntiatio amicitiae*, in nome della quale gli fu vietato l'ingresso nella casa e nelle province imperiali. Cornelio si suicidò, e dopo la sua morte tutte le tracce che poteva aver lasciato vennero accuratamente cancellate (in particolare su epigrafi e monumenti). Addirittura si diceva (stando alla testimonianza di Servio all'inizio dei commenti della decima ecloga e delle *Georgiche*, testimonianza sulla cui veridicità si è molto discusso) che Virgilio dovette cambiare il finale delle *Georgiche*, nelle quali celebrava l'amico, e alle sue lodi sostituire la favola di Aristeo e quella di Orfeo.

¹² Questo modo di procedere (cancellando o modificando le fattezze) nei confronti di un

L'accanimento nei confronti dei ritratti e in generale delle statue¹³ mette in evidenza l'importanza che queste ultime rivestivano non soltanto come rappresentazioni della figura di riferimento, ma come sue vere e proprie incarnazioni: ciò valeva in primo luogo per le statue degli dèi, ma anche per quelle degli imperatori, la cui presenza era necessaria, spesso, in molte più occasioni di quelle alle quali essi potevano assicurare fisicamente la propria partecipazione. La statua diventava così un perfetto sostituto del personaggio in carne e ossa, come testimonia un famoso passo di Dione Cassio (67, 12, 2), secondo il quale una donna fu condannata a morte per essersi svestita in presenza di una statua di Domiziano (cfr. anche Svetonio, *Tiberio*, 58, dove analoga condanna si commina a un tale che si era mutato d'abito davanti a una statua di Augusto, e dove si ricorda che era considerato delitto capitale aver portato in un postribolo o in una latrina una moneta o un anello con l'effigie dell'imperatore). Qualunque attacco alle immagini di un imperatore, quindi, veniva letto come un assalto all'imperatore medesimo.

Un altro esempio del valore della *damnatio memoriae* come perpetuazione di un ricordo denigratorio più che come strumento di puro e semplice oblio è offerto dalle numerose epigrafi dedicatorie e celebrative delle gesta di un imperatore poi condannato, nelle quali il suo nome viene abraso e talvolta sostituito con un'allusione o una esplicita citazione di quello di un altro personaggio (spesso lo stesso che ha decretato l'eliminazione del primo e la cancellazione del suo nome). Emblematico è il caso di Domiziano: ancora nel V secolo d.C. Procopio osserva che in tutta Roma non c'era un solo monumento dal quale il suo nome non fosse stato cancellato (*Storia segreta*, 8, 14); l'unica eccezione era rappresentata dal nome dell'imperatore inserito in un cartiglio sull'obelisco di Piazza Navona, sfuggito alla furia

ritratto è testimoniato da numerosissimi altri esempi. Particolarmente noto (e lo citiamo qui per la molteplicità delle cancellazioni cui andò incontro) è il caso del Colosso, celebre gigantesca statua di Nerone che sveltava in origine, al momento della sua erezione in onore di quell'imperatore, alla Velia, dove Adriano fece poi costruire il tempio di Venere e Roma. Questa scultura, trasportata poi con grande sforzo e con l'ausilio di ventiquattro elefanti tra il Colosseo e il tempio di Venere e Roma adrianeo (se dobbiamo credere alla *Storia Augusta: Adriano*, XIX, 12), per volere di Adriano che si era fatto promotore del trasloco ebbe le fattezze riscalpite e divenne una statua di Elio, il dio Sole (XIX; 13); e poi subì un ulteriore rimaneggiamento, quando fu Commodo a farvi apporre le proprie personali sembianze (*Storia Augusta, Commodo*, XVII, 8-9) aggiungendo qualche ulteriore dettaglio ornamentale, come la pelle di leone, e un'iscrizione nella quale celebrava sé stesso anche come Gladiatore e Omosessuale (*Effeminatus*). Nonostante il richiamo al dio Sole, il fatto che il Colosso rappresentasse ora un sovrano esecrabile lo condannò alla censura senatoria.

¹³ Per il trattamento riservato alle statue imperiali cfr. PETER STEWART, *The destruction of statues in late antiquity*, in *Constructing identity in late antiquity*, a c. di R. Miles, London, Routledge 1999, pp. 159-189; ID., *Statues in Roman society*, Oxford, Oxford University Press 2003; *Mutilation and transformation: damnatio memoriae and Roman imperial portraiture*, a c. di E. R. Varner, Leiden, Brill («Monumenta Graeca et Romana» 10) 2004.

iconoclasta, verosimilmente, perché in pochi erano in grado di leggerlo. Lo scrittore cristiano Lattanzio metteva in evidenza l'ironia della sorte di quel sovrano che, dopo essersi tanto impegnato a promuovere il proprio nome, scrivendolo anche sui monumenti eretti da altri, vide tutte le sue iscrizioni cancellate (*Le morti dei persecutori*, 3, 3-5).¹⁴

Più rare sono le circostanze nelle quali da un'epigrafe viene cancellato non solo il nome, ma l'intero testo. In questo caso risalire al condannato è meno facile, anche se l'abrasione non è mai così definitiva da rendere impossibile recuperare per sommi capi qualche dettaglio dell'iscrizione. Un caso significativo è quello del marmo di Pozzuoli conservato al Pennsylvania University Museum, risalente agli anni 95-102 d.C. e che si riferisce ancora alla *damnatio memoriae* di Domiziano (Svetonio, *Domiziano*, 23, 1): qui è l'intero testo a essere scalpellato, rimanendo solo in minima parte ancora leggibile. In ogni caso, e in particolare quando è solo il nome incriminato a venir abraso, l'esito che si ottiene è paragonabile a quello citato a proposito del tondo severiano: la lacuna, o la riscrittura, saltano all'occhio e anziché indurre all'oblio suscitano il ricordo, sia pure in senso negativo. La presenza di un'assenza (o l'assenza di una presenza) è sempre assai vistosa.

Parallelo all'abrasione del nome nelle epigrafi e alla cancellazione del volto delle statue in modo da renderle irriconoscibili è il danneggiamento dell'immagine dei sovrani nelle monete: il ritratto imperiale può essere deturpato da linee, graffi, incisioni (come in un sesterzio di Commodo attraversato da una lunga incisione che ne sfigura il viso), o, con maggiore e più macabra fantasia, può essere modificato in modo da apparire come una testa infilata in una picca (come in un sesterzio di Massimino Trace, 236-238 d.C.).¹⁵

Che l'intento della *damnatio* non sia (o non sia solo) quello di far dimenticare, ma piuttosto quello di far ricordare in negativo con vari strumenti e in particolare attraverso la manipolazione del nome, è confermato da una semplice considerazione: sui numerosi soggetti che andarono incontro alla condanna i testi letterari non lesinano solitamente citazioni e informazioni. Alla cancellazione delle iscrizioni e alla deturpazione dei

¹⁴ Un esempio è offerto anche da un'iscrizione conservata al primo piano, settore 17, del Museo Archeologico Nazionale di Cagliari relativa alla *damnatio memoriae* di Geta, databile al 198-209 d.C. Commemorava il restauro delle terme Rufiane di Cagliari all'epoca di Geta, il cui nome fu poi cancellato. In un'epoca posteriore la lapide venne spezzata e riutilizzata sul retro come iscrizione funeraria per un *Iohannes presbyter*.

¹⁵ Per gli esempi numismatici più significativi si rimanda a D. Calomino (a c. di), *Defacing the past: Damnation and desecration in imperial Rome*, catalogo della mostra (Londra, British Museum, 2016-2017), London, Spink & Son Ltd/British Museum 2016; il sesterzio di Commodo citato è riprodotto a p. 108, fig. 33, quello di Massimino a p. 175, fig. 31. Cfr. anche ANTONY HOSTEIN, *Monnaie et damnatio memoriae: problèmes méthodologiques (I^{er}-IV^e siècle après J.-C.)*, «Cahiers du Centre Gustave Glotz», XV (2004), pp. 219-236.

ritratti non corrisponde un analogo silenzio nelle opere letterarie: i poemi, le trattazioni storiche, le dediche degli scritti letterari e filosofici non mancano di ricordare i nomi e le gesta anche degli imperatori più efferati.¹⁶ Che quella che si persegue sia la denigrazione della memoria, più ancora che la sua cancellazione, si legge in filigrana in modo assai chiaro in un passo della *Storia Augusta* posto in apertura della vita di Eliogabalo, presentato come l'esponente tipico della categoria dei tiranni: «Mai avrei scritto la vita di Eliogabalo Antonino, chiamato anche Vario, per evitare che si sappia che fu un imperatore romano, se prima di lui questo stesso impero non avesse avuto dei Caligola, dei Nerone, dei Vitellio» (I, 1). Avrei potuto astenermi dal raccontarne la vita, continua il testo, e così nessuno avrebbe saputo che fu un imperatore romano né la sua memoria si sarebbe perpetuata; ma ci sono stati prima di lui altri imperatori tirannici, dei quali si è serbato il ricordo nel racconto delle loro gesta; e dunque anche in questo caso val la pena di parlare di un sovrano spregevole, con la certezza che il lettore saprà trovare un antidoto (*compensatio*) alla narrazione delle sue infamie leggendo le vite esemplari di Augusto, Traiano, Vespasiano, Adriano, Antonino Pio, Marco Aurelio (I, 2). Il lettore potrà inoltre apprezzare il discernimento dei Romani, poiché gli ultimi imperatori citati ebbero un regno lungo e morirono di morte naturale, mentre gli altri furono assassinati, trascinati per le strade, trattati da tiranni, tanto che nessuno vuol pronunciare il nome (I, 3).

Nel caso di Eliogabalo si verifica una circostanza interessante: il nome che egli si era dato per apparire come discendente della gloriosa stirpe degli Antonini, ossia appunto Antonino, per decreto del Senato venne cancellato da tutte le sue iscrizioni come per impedirne una contaminazione a contatto con un nome spregevole, il suo (XVII, 4 e XVIII, 1); dopo la sua morte egli non venne mai chiamato Eliogabalo Antonino, bensì, oltre che Vario Eliogabalo, con i nomi di Trascinato e Tiberino, rispettivamente perché, dopo che fu massacrato nelle latrine in cui si era rifugiato, il suo cadavere fu trascinato per le strade e gettato nel Tevere (XVII, 5). Questo particolare riferito dalla *Storia Augusta* – la cancellazione del venerato nome di Antonino – è molto significativo per confermare l'ipotesi che la cancellazione del nome per effetto della *damnatio memoriae* mirasse a effetti denigratori più che a seppellire un personaggio nell'oblio: la cancellazione del nome di Antonino (un nome apprezzatissimo, portato dai migliori

¹⁶ Ciò dipende indubbiamente dalla diversità intrinseca dei *media* coinvolti: statue e iscrizioni implicano una più radicale cancellazione, che nelle fonti scritte è sostituita da una altrettanto violenta, ma diversa manipolazione denigratoria. In generale sui temi della memoria e dell'oblio cfr. HARALD WEINRICH, *Lete. Arte e critica dell'oblio*, Bologna, il Mulino 1999; ALEIDA ASSMANN, *Ricordare*, Bologna, il Mulino 2002.

imperatori romani) comporta l'eliminazione dell'unico blasone di nobiltà di cui Eliogabalo poteva vantarsi, facendone scomparire l'aura positiva che automaticamente tale nome venerato portava con sé. E che a un nome così stimato venisse applicato un procedimento (l'eliminazione) di solito riservato a quello dei sovrani condannati non può non far riflettere. In ogni caso, nel gioco dei rapporti tra memoria e oblio, tra condanna e ricordo, il nome (i nomi) hanno evidentemente un ruolo di primo piano.

Forse la più esplicita testimonianza del valore della *damnatio memoriae* come denigrazione, più che come oblio, o per dir meglio come sintesi di denigrazione e oblio, viene da due passi rispettivamente della *Storia Augusta* e di Dione Cassio (73, 2, 2-4), dove a proposito della condanna inflitta dal Senato alla memoria di Commodo viene riportata la violentissima requisitoria del Senato stesso contro l'imperatore. La versione di Dione Cassio è più sintetica, quella della *Storia Augusta* (*Commodo*, XVIII-XX) più articolata, lunga, ripetitiva (con reiterate imprecazioni che ricorrono quasi uguali a più riprese) e presumibilmente interpolata con interventi d'invenzione, com'è nello stile di quest'opera singolare, ma in ogni caso efficace nel rendere lo spirito di certe invettive senatoriali:

Dovunque statue del nemico! Dovunque statue del parricida! Dovunque statue del gladiatore! Che le statue del gladiatore e del parricida siano abbattute! (*statuae detrahantur*) [...] Che si cancelli il ricordo del parricida gladiatore! Che si cancelli il ricordo dell'infame gladiatore! [...] Le sue statue, ovunque si trovino, devono essere abbattute; il suo nome deve essere cancellato da tutti i monumenti privati e pubblici!

E via di questo passo. Qui, anche se esplicitamente viene fatto riferimento alla cancellazione del ricordo e all'eliminazione del nome dai monumenti, si ha l'impressione di trovarsi di fronte a una veemente, ma ritualizzata, esplosione di collera che miri però, oltre e forse più che all'annientamento, alla denigrazione più radicale: il Senato esprime verbalmente (e quasi ritualmente) quell'astio e quella furia che a livello popolare si manifestavano precisamente compiendo i gesti che i padri coscritti predicavano pur senza sporcarsene personalmente le mani.

L'invettiva del Senato nei confronti di Commodo trova precedenti nella descrizione della *damnatio memoriae* di Domiziano ricordata da Plinio il Giovane (*Panegirico di Traiano*, 52, 3-7) e da Svetonio nel passo già citato (*Domiziano*, 23, 1), oltre che in quella di Seiano menzionata da Giovenale (*Satire*, X, 65-74). Quest'ultimo testo, in particolare, a prescindere da ogni considerazione sul fatto che qui echeggino ricordi della *damnatio memoriae* di Domiziano, illustra molto efficacemente il modo in cui, quasi gioiosamente, il popolo assisteva alla distruzione delle statue (una scena

che la storia ha ripresentato a più riprese, fino ad oggi, in tempi di *cancel culture*), spesso senza neppure sapere esattamente di che cosa il condannato fosse accusato; e mette in evidenza come la statua e il personaggio finissero con l'identificarsi.

3. *Il nome e il ricordo*

Se dunque delle figure più esecrabili il ricordo veniva cancellato (o denigrato, come si è visto) inferendo in particolar modo sul loro nome, per contro di quelle più venerate era proprio il nome a venir perpetuato con strategie diverse per serbarne la memoria. Il nome come strumento di esecrazione ma anche di consacrazione, si potrebbe dire. Per restare ancora nell'ambito della testimonianza offerta dalla *Storia Augusta*, al tempo stesso fonte storica e opera fittizia, esemplare è il caso della venerazione per il nome degli Antonini cui si è già fatto cenno. *Antoninus* era il soprannome del successore di Adriano, Antonino Pio, che lo aveva derivato dal proprio padre adottivo Arrio Antonino; dopo la sua morte passò al maggiore dei suoi figli adottivi, Marco Aurelio, e poi, alla morte di questi, al figlio di lui Commodo. Al regno dei primi due Antonini si faceva risalire il periodo di maggior splendore dell'Impero, tra 138 e 180, e a questa alta considerazione si deve il fatto che Settimio Severo, nel 195, si proclamò figlio di Marco Aurelio e fratello di Commodo; poté così assegnare al proprio figlio maggiore Bassiano (Caracalla) il nome ufficiale di Marco Aurelio Antonino. E ancora, quando Caracalla morì, nel 217, il nuovo sovrano, Macrino, designò come Cesare il proprio figlio Diadumeno, assegnando anche a lui il soprannome Antonino (la *Storia Augusta* ricorda che in quell'occasione per sette giorni furono celebrate delle feste in ringraziamento e in onore del nome di Antonino: *Diadumeno*, III, 1); e l'anno dopo, alla morte di Macrino, Eliogabalo, cugino di Caracalla, proclamandosi figlio di quest'ultimo, prese a sua volta il soprannome di Antonino, come si è visto sopra. Dunque sei furono gli Antonini (*Storia Augusta*, *Macrino*, III, 3-5), o addirittura otto se si considerano anche Lucio Vero e Geta, quest'ultimo, a quanto sembra dalla *Storia Augusta*, così chiamato da Settimio Severo perché un oracolo (o un sogno) gli aveva predetto che egli avrebbe avuto per successore un Antonino e l'imperatore voleva assicurarsi, anche nel malaugurato caso di una morte prematura di Caracalla, che il trono passasse a un proprio discendente (*Storia Augusta*, *Settimio Severo*, X, 3-6). La fama del nome 'Antonino' fu legata però esclusivamente ai primi due imperatori che lo portarono, mentre gli altri non ne furono degni (Caracalla, per esempio, nonostante il nome era odiato dal popolo romano: *Storia Augusta*, *Settimio*

Severo, XXI, 11; la progressiva infamia nella quale era precipitato il nobile nome degli Antonini era ricordata da Ausonio, *Cesari*, 16-17, 22-24; e vanamente il Senato offrì il nome Antonino ad Alessandro Severo, perché lo riabilitasse dopo l'abiezione in cui lo avevano sprofondato sovrani indegni: *Storia Augusta*, *Alessandro Severo*, VI-XII). 'Antonino' era diventato comunque il nome che contrassegnava gli imperatori alla stessa maniera di 'Augusto' (*Storia Augusta*, *Settimio Severo*, XIX, 1-3; *Caracalla*, IX, 1-2). E come la cancellazione del nome serviva a obliterare le figure meno gradite, la perpetuazione del nome faceva sopravvivere il ricordo di chi lo aveva portato per primo e circondava chi ne veniva insignito di un alone di rispettabilità, ammirazione e in qualche caso anche venerazione.

What's in a name?, si chiede la Giulietta shakespeariana in apertura di uno dei monologhi più famosi della letteratura;¹⁷ e la sua risposta, in sostanza, è che nel nome non c'è nulla. Per i Romani le cose non stavano così: nel nome c'è tutto, come ha scritto Mario Lentano nei suoi studi dedicati al nome e alla memoria nel mondo antico¹⁸ e come il caso del nome degli Antonini sta a testimoniare: c'è l'intera vita di una persona, c'è la tradizione di un'intera stirpe. Non a caso Catullo invita i giovani a riprodursi per perpetuare i nomi di una famiglia e fare in modo che essi non muoiano:

Brevi liberos date. Non decet
tam vetus sine liberis
nomen esse, sed indidem semper ingenerari.
Torquatus volo parvulus matris e gremio suae
porrigens teneras manus
dulce rideat ad patrem semihante labello

(‘Fate presto a dare figli. Non è bello che resti senza figli un nome tanto antico, ma dalla stessa fonte deve sempre rigermogliare. Un Torquato voglio, piccino, che dal grembo di sua madre porgendo le tenere mani dolce rida al padre con la boccuccia socchiusa’: LXI, 211-220).

La cancellazione del nome, invece, equivale alla morte di chi lo porta e comporta non semplicemente la dimenticanza, ma la riscrittura della sua storia sotto una luce diversa, che è quella delle cose sbagliate che egli fece in vita. La *damnatio memoriae* rappresenta un modo di raccontare i fatti in una prospettiva differente, una maniera di dar loro una diversa forma, di stabilire tra la memoria e l'oblio un cortocircuito capace di porre nella giusta luce la reale personalità del condannato. Si tratta di biasimarlo e di

¹⁷ WILLIAM SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*, atto II, scena 2.

¹⁸ MARIO LENTANO, *Nomen. Il nome proprio nella cultura romana*, Bologna, il Mulino 2018.

evidenziarne le nefandezze. Senza però dimenticarlo: perché le sue malefatte devono restare nella memoria come monito perenne, e perché d'altronde dimenticare è difficile, se non addirittura impossibile.¹⁹ Nella *Vita di Agricola* Tacito, riflettendo sui meccanismi della memoria e dell'oblio sotto i regimi tirannici, sottolinea proprio la difficoltà di dimenticare: si potrebbe perdere il ricordo solo se il dimenticare fosse in nostro potere tanto quanto il tacere. Ma non lo è, e dunque la cancellazione di un nome consiste non nella dimenticanza, che non si può dominare, ma nel silenzio (lo sa bene Orfeo, che come abbiamo ricordato all'inizio rifiuta di tacere e si ostina a ripetere il nome di Euridice nell'illusione di tenerla in qualche modo in vita). I tiranni, scrive Tacito (*Agricola*, II), incrudelirono non solo contro gli scrittori, ma anche contro i loro libri, molti dei quali furono dati alle fiamme,²⁰ con un gesto assimilabile all'abrasione dei nomi dalle lapidi o alla cancellazione e deturpazione dei ritratti: «si credeva certamente di sopprimere con quelle fiamme la voce del popolo romano, la libertà del Senato, il ricordo presso la posterità». Ma, appunto, dimenticare non si può. Si può soltanto tacere;²¹ e il silenzio – il nome cancellato, il volto abraso, il libro bruciato – mette in evidenza un vuoto che resta più che mai visibile e parlante.

Biodata: Anna Ferrari, torinese, laureata in archeologia e storia dell'arte classica, ha lavorato nell'editoria e collaborato con le università di Torino e del Piemonte Orientale. Ha insegnato nei master della Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Torino in Brasile e in Argentina e tenuto corsi alla Scuola Holden di Torino. Ha pubblicato numerosi saggi sul mondo classico e alcuni contributi di onomastica antica. È inoltre autrice di tre ampi dizionari: il *Dizionario di mitologia greca e latina* (Utet 1999), il *Dizionario dei luoghi letterari immaginari* (Utet 2006) e il *Dizionario dei luoghi del mito* (Rizzoli, BUR 2011). Collabora con varie riviste, tra cui «L'Indice dei libri del mese».

archeoannaferrari@gmail.com

¹⁹ L'impossibilità di cancellare consapevolmente qualcosa dalla memoria è messa in risalto da Cicerone nel *De finibus bonorum et malorum*, dove Temistocle, a fronte del dubbio se sia in nostro potere scegliere i ricordi, sottolinea la maggior difficoltà dell'*ars oblivionis* rispetto all'*ars memoriae* (II, 32, 104). Sui molteplici aspetti della dimenticanza e dell'oblio nel contesto della cultura politica romana cfr. FLOWER, *The art of forgetting: disgrace and oblivion in Roman political culture*, Chapel Hill, The University of Carolina Press 2006.

²⁰ LENTANO, *La Memoria e il Potere. Censura intellettuale e roghi di libri nella Roma antica*, Macerata, LiberiLibri 2012.

²¹ CHARLES W. HEDRICK JR., *History and silence: purge and rehabilitation of memory in late antiquity*, Austin, University of Texas Press 2000.

GIULIA GUZZO

LO STRAPPO NEL CUORE DI SETA:
ONOMASTICA AUTOBIOGRAFICA, MIGRAZIONE
E MEMORIA NEL ROMANZO DI SHI YANG SHI

Abstract: The paper delves into the realm of onomastics within the context of migration by analyzing Shi Yang Shi's autobiographical novel, *Cuore di Seta*. Through the protagonist's journey from China to Italy, the narrative unveils the profound significance of names in the process of identity reconstruction, as experienced through memory. The Chinese onomastic system is carefully elucidated for readers, providing insight into its cultural nuances. Throughout the story, the evolution of the protagonist is mirrored in the evolution of his nicknames, which reflect both personal growth and societal challenges encountered along the way. As the protagonist grapples with conflicts between Confucian traditions and his dual identity as a Chinese migrant in Italy, the narrative chronicles his quest for self-discovery. Ultimately, he embraces his plural nature by employing the act of renaming as a symbolic gesture of acceptance and integration.

Keywords: migrant literature, anthroponomy, sinoitalian novel.

Cuore di Seta di Shi Yang (1979), in arte Shi Yang Shi,¹ è la narrazione autobiografica dell'esperienza migratoria dell'autore che a undici anni si ritrova a lasciare *Jinan*,² nel nord nella Cina, per raggiungere un'Italia sconosciuta e lontana, *Yidali*, così come viene chiamata dai Cinesi. Il racconto narra il viaggio di migrazione e la scoperta di sé e sin dalla prima pagina si configura come la memoria di un vissuto doloroso. Nel presente contributo, si è scelto di prendere in considerazione anche la voce dell'autore, intervistato dalla scrivente in data 10 agosto 2023.³

Approdato in Italia nel 1990, Yang perde tutti i punti di riferimento. A Milano e in giro per la penisola, cresce, studia, si forma. «Come tanti altri figli di migranti cinesi in Italia, abbandona una situazione agiata in Cina

¹ Come sarà approfondito nel corso della trattazione, nella prassi cinese il cognome è anteposto al nome. Il nome di nascita dell'autore è Shi (cognome) Yang (nome). Alla questione dell'adozione del nome d'arte Shi Yang Shi sarà dedicata la parte finale dell'analisi.

² Dal momento che il presente lavoro non si configura come un'analisi fonetica, si sceglie di non riportare i diacritici che segnalano i toni nella trascrizione dei sinogrammi in *pinyin*. Laddove presente nelle citazioni dal romanzo, la segnalazione dei toni è mantenuta.

³ Colgo qui l'occasione per ringraziarlo per la sua gentile disponibilità. Si precisa che, ove non indicato diversamente, le dichiarazioni dell'autore provengono dall'intervista condotta.

per ritrovarsi in condizioni abitative precarie, con la madre [...] assorbita da ritmi lavorativi intensi e nell'impossibilità di comunicare nella lingua del paese ospite».⁴

La lacerazione della partenza è uno «strappo»⁵ nel cuore di seta, che viene gradualmente ricucito attraverso la riappropriazione di una nuova identità, come suggerisce il sottotitolo *La mia storia italiana made in China*. A tal proposito, Shi Yang rimarca durante l'intervista di non voler essere incasellato come autore cinese: «io sono un autore sinoitaliano, ci tengo politicamente e intellettualmente a sottolinearlo». Il romanzo è il punto d'arrivo di un percorso di scoperta e riscoperta, ma anche di costruzione della propria identità, etnica e sessuale, attraverso la memoria.

La vicenda editoriale: memoria e identità

Il percorso di appropriazione e riappropriazione di sé attraverso la memoria inizia per Shi Yang nell'ambito del teatro indipendente, dove egli combina la propria esperienza artistica con quella di traduttore simultaneista.

A Prato, dal 2009 al 2012, partecipa a *Compost*, un laboratorio di ricerca-azione artistica, guidato dalla regista Cristina Pezzoli e dalla scrittrice Letizia Russo. Lavora come mediatore nell'ambito di *Sono qui perché*, un esperimento sociale in cui, spiega nell'intervista, «riunivamo Italiani e Cinesi per farli comunicare fra di loro e raccontare le loro storie». Durante questa esperienza, Shi Yang diventa consapevole di due aspetti che costituiscono la genesi del suo lavoro artistico e letterario: ascoltando i suoi connazionali, comprende di conoscere solo parti sconnesse della storia della sua famiglia e si rende conto dell'incomunicabilità di fondo in ogni scambio fra Cinesi immigrati e Italiani.

Proprio a partire da questa consapevolezza, Shi Yang sente l'esigenza di ricostruire la sua memoria. Nasce così nel 2014 uno spettacolo, scritto in collaborazione con Cristina Pezzoli, in cui l'attore ripercorre in tre atti la storia della sua famiglia e dei suoi antenati, la sua esperienza di migrazione e la sua attività di mediazione linguistica e culturale a Prato. Lo spettacolo si intitola *ArleChino: traduttore-traditore di due padroni*.⁶ Nel titolo, si riflette chiaro il conflitto interiore del protagonista che vive a metà fra due mondi,

⁴ VALENTINA PEDONE, *Nuove declinazioni identitarie: quattro narratori dell'esperienza sinoitaliana*, in *Lingue, letterature e culture migranti*, a c. di A. Saracgil, L. Vezzosi, Firenze, Firenze University Press 2016, pp. 101-120, p. 115.

⁵ SHI YANG SHI, *Cuore di seta. La mia storia italiana made in China*, Milano, Mondadori 2017, p. 7.

⁶ Lo spettacolo è andato e continua ad andare in scena in molti teatri italiani e anche a Pechino.

due padroni, due identità, quella italiana e quella cinese.

Qualche anno più tardi, nel 2016, Mondadori chiede a Shi Yang Shi, che ha nel frattempo ottenuto una buona visibilità nel panorama dello spettacolo italiano,⁷ di pubblicare un romanzo autobiografico: *Cuore di seta. La mia vita made in China*. In proposito egli racconta durante l'intervista che, dopo aver tentato a più riprese di scrivere il primo capitolo, erano intervenuti motivi personali a impedirgli di procedere. Così la casa editrice gli propone un *ghostwriter*. Il libro viene pubblicato a firma di Shi Yang Shi e il *ghostwriter*, Paolo Valentino, viene ringraziato «per l'accompagnamento nella stesura del testo».⁸

Afferendo il romanzo all'ambito della più ampia branca della letteratura della migrazione, la vicenda editoriale acquisisce un peso importante. Si ritiene che non sia assimilabile a quella delle autobiografie collaborative peculiari della letteratura della migrazione,⁹ ove al protagonista, che non riesce a esprimersi nella lingua d'arrivo, si affianca un professionista della scrittura. In questo caso invece Shi Yang Shi è un personaggio pubblico, linguisticamente competente nella lingua di arrivo, che per ragioni di *marketing* accetta la soluzione proposta da una casa editrice di rilievo come Mondadori. Il *ghostwriter* elabora la scrittura a partire dal testo teatrale, ad oggi inedito, dello spettacolo *ArleChino: traditore di due padroni* e dalle interviste con l'attore. Shi Yang scrive solo l'epilogo, rivela nell'intervista. Si evidenzia una chiara differenza stilistica tra le due scritture: il testo di Yang intricato, vivace, un condensato di immagini e colori di contro alla scrittura lineare e chiara di Valentino.

Il romanzo segue due filoni narrativi paralleli. Il principale, che segue l'ordine cronologico, inizia con il viaggio migratorio in Italia. La storia della famiglia e la vita in Cina, a cui era dedicato il primo atto dello spettacolo, si presentano ora attraverso *flashback*, intercalati nel filo principale della narrazione della vita di Yang in Italia. La struttura del testo pare mimare il modo in cui Yang ricorda, a partire dall'evento traumatico della migrazione. Nel riscoprire sé stesso e la sua storia, l'attenzione non si rivolge solo alla questione dell'identità etnica, ma anche dell'identità sessuale, che si svi-

⁷ L'autore ha lavorato in TV per il programma Mediaset *Le Iene* e per il cinema, recitando in alcuni film italiani, fra cui *Amici come prima* (Christian De Sica, 2008), *Il comandante e la cicogna* (Silvio Soldini, 2012) e *Questa notte è ancora nostra* (Paolo Genovese, Luca Miniero, 2006).

⁸ SHI, *Cuore ...*, cit., p. 165.

⁹ Nelle autobiografie collaborative «la mediazione del collaboratore di solito non è solo linguistica e non è necessaria soltanto a causa di un livello di conoscenza e competenza inadeguato nella lingua di adozione da parte del narratore; il collaboratore [...] svolge anche la funzione di mediatore culturale, favorendo la comprensibilità e la leggibilità del testo, e aiuta i narratori/autori a stabilire un contatto con il mercato editoriale» (CATERINA ROMEO, *Vent'anni di letteratura della migrazione e di letteratura postcoloniale in Italia: un excursus*, «Bollettino di italianistica», VIII (2011), 2, pp. 386-7). Tutto ciò non avviene nel caso qui proposto.

luppa a cavallo dei due sistemi culturali in cui vive l'autore. Il romanzo si incentra infatti sul faticoso percorso di *coming out* di Yang, assente nello spettacolo, e la questione onomastica assume un potente valore evocativo nel ripercorrere e recuperare una visione integrata del sé.

Il racconto della cinesità

Il tema della cinesità permea l'intero testo. Si tratta di uno degli aspetti peculiari della letteratura sinoitaliana, che, nel più ampio filone della letteratura della migrazione, interessa «la produzione letteraria di persone cinesi o sinodiscendenti che risiedono stabilmente in Italia».¹⁰ La sinologa Valentina Pedone mette in luce che «il racconto sinoitaliano si sviluppa principalmente sulla nostalgia della cultura di origine e sulla sfida del mantenimento e preservazione di tale cultura di origine, in un contesto che invece tenterebbe incessantemente di cancellarla».¹¹ In Shi Yang Shi, il racconto della cinesità si sviluppa non solo in relazione al piano privato, ma anche sociale e politico:

L'autore rivendica con fatica e sofferenza il suo diritto a rinunciare a parte della sua cinesità, a superarla, in un percorso di *empowerment* individuale, ma anche sociale, che coinvolge anche la presa di coscienza della sua omosessualità.¹²

Nella produzione di Shi Yang, il racconto della cinesità passa anche attraverso l'uso della lingua cinese. La presenza imponente del cinese è eredità del testo teatrale di *ArleChino*.¹³ «Il copione [...] è scritto e recitato sia in italiano che cinese. Le due lingue si alternano [...] per tutto lo spettacolo, dando vita ad un unico flusso, apprezzabile al meglio da chi conosce entrambe le lingue [...] e può cogliere anche le diverse sfumature implicite nelle due versioni. È anche particolare il ricorso ad una finta interlingua, che riprende, ridicolizzandolo, il parlato di quei tanti migranti cinesi che faticano ad apprendere l'italiano».¹⁴

Questa peculiarità, non propria di tutti gli autori cinesi, è intrinsecamente legata alla storia professionale dell'autore, come spiega nell'intervista:

Sono un traduttore simultaneista da quando ho 14 anni, la mia palestra nasce nel teatro indipendente a Prato [...] proprio grazie al fatto che sono un traduttore e at-

¹⁰ PEDONE, *Il racconto della cinesità negli scritti sinoitaliani*, «Sinofere», XV (2022), p. 45.

¹¹ *Ibid.*

¹² Ivi, p. 39.

¹³ Il testo teatrale, depositato in Siae, è inedito, ma alcuni estratti sono riportati in PEDONE, *Nuove ...*, cit., pp. 115-6.

¹⁴ Ivi, p. 117.

tore. Lì ho visto che il significante nella mediazione aiuta a unire, aiuta i due popoli a conoscere, perché da una parte l'italiano ama l'esotico e quindi è una chiave, [...] questa fascinazione di fatto è una calamita.

In *Cuore di seta* il testo cinese è ridimensionato: restano nomi, parole e modi di dire espressi raramente con i caratteri cinesi, più spesso con la trascrizione in caratteri latini (*pinyin*) e tradotti. Le tracce onomastiche nel testo costituiscono il principale *focus* del presente contributo.

De-opacizzazione dei nomi: aprire immaginari

L'universo onomastico cinese, espresso per mezzo dei personaggi presentati nel testo, è richiamato tramite strategie diverse in relazione alle esigenze narrative. Nel romanzo è narrata la storia degli antenati della famiglia dell'autore. Nel presentare i familiari, Shi Yang mette in atto strategie che consentano di rendere accessibili i nomi per il lettore: la trascrizione del nome in caratteri latini viene talora affiancata dalla traduzione oppure spiegata risalendo alla composizione logografica dei caratteri. Grazie a queste traduzioni/spiegazioni, il lettore può addentrarsi nell'universo onomastico cinese. Sul risalto dato all'onomastica, l'autore racconta:

La mia maestra defunta (Cristina Pezzoli, ndr) aveva avuto l'intuizione che i nomi fossero importanti, [...] perché i cinesi in Italia amano nomi come Luca Hu, Andrea Li, scelgono i nomi a caso. Invece i loro nomi originali hanno un significato. [...]. L'immagine rimanda a un significato. Riprodurre questo apre un immaginario. Quindi quel cinesino non è più il cinesino, ma è 'bellezza dell'ibisco', per andare contro la mentalità provinciale dell'italiano che è abituato a restringere l'altro quando l'altro in realtà ha un'identità che apre.

Dietro questo atto di de-opacizzazione dei nomi si palesa la volontà di fornire al lettore una chiave per rendere trasparenti scelte onomastiche altrimenti oscure attraverso la lente dell'esperienza e dell'interpretazione dell'autore, offrendo al contempo uno spaccato sul repertorio dei nomi in uso in Cina. Si tratta di spiegazioni integrate con fluidità nella narrazione senza risultare eccessivamente didascaliche. La seguente tabella registra i nomi che ricorrono nella genealogia del protagonista.

Nome in pinyin	Traduzione	Parentela	Singenionimo
Kangmei, poi Xu	'anti-America' poi 'polline'	mamma	<i>mama</i>

Tiemin	‘popolo di ferro’	papà	<i>baba</i>
	‘zia sorella maggiore di papà’	zia paterna	<i>zia Gugu</i> ¹⁵
	‘marito della zia Gugu’	zio, marito della zia paterna	<i>Gufu</i>
Ruolan	‘simile all’orchidea’	nonna paterna	<i>Nainai</i>
Liangcheng	‘collegare città’	nonno paterno	
Shurong	‘fiore di ibisco’	nonna materna	<i>Laolao</i>
Guanzeng	‘aggiungere corona’	nonno materno	<i>Laoye</i>

Gli elementi illustrati consentono al lettore di addentrarsi in alcune delle pratiche onomastiche della Cina. Tuttavia, nell’intervista, Shi Yang tiene a fare una precisazione in relazione all’onomastica cinese che si trova esemplificata nella sua autobiografia:

Volevo prima farvi una postilla [...]. Le cose che sono scritte nel mio libro rispetto ai nomi bisogna circostanziarle, perché sono un caso, diciamo, della minoranza nella minoranza. La maggior parte dei Cinesi in Italia non sono omosessuali, non sono della mia regione [*Jinan*, nel nord della Cina, ndr], ma del sud della Cina, sono di *Wenzhou*, e spesso molti non sono figli di figli unici, maschi. Mio padre è un figlio maschio unico, suo padre era figlio unico, e quindi succede che siamo famiglie con poca gente; quindi, non c’è un libro di famiglia con tanti nomi. Siamo cittadini, non contadini. La maggior parte dei cinesi in Italia vengono dalla campagna dello *Zhejiang*. Per cui c’è tanta abnegazione al lavoro. Hanno sofferto veramente la fame. I loro nomi spesso dimostrano questo.¹⁶

In Cina, il cognome si tramanda per via patrilineare, ma, a differenza di quanto avviene in Occidente, precede sempre il nome. Shi Yang sente la re-

¹⁵ Per *Gugu* e *Gufu* non vengono forniti i nomi propri, ma solo i singenionimi. Come si evince dalla traduzione, abbinare zia e *Gugu* costituisce un’espressione ridondante. Utilizzarla nel testo, dimostra la volontà di tenere insieme due tradizioni. Inoltre, affiancando all’espressione la traduzione letterale di *Gugu*, il lettore può notare che i singenionimi cinesi sono più specifici dei corrispondenti italiani.

¹⁶ Pedone sottolinea che è cruciale considerare l’estrazione socioculturale degli autori cinesi e sinoitaliani: «solo una parte trascurabile [...] appartiene alla classe sociale cui appartengono la grande maggioranza degli immigrati cinesi in Italia». Per lo più si tratta di «individui di medio o alto livello culturale impegnati in settori come educazione, impresa, politica, media e spettacolo. Il particolare posizionamento a livello socioculturale di tali autori e autrici alimenta una percezione ben diversa del proprio ruolo nella negoziazione identitaria tra autore e lettore, rispetto a scrittori migranti di estrazione socioculturale più modesta» (PEDONE, *Il racconto ...*, cit., p. 40). Anche da questo punto di vista gli autori sinoitaliani si distinguono dalla maggior parte degli autori di letteratura della migrazione provenienti da altre zone dell’Asia e dell’Africa.

sponsabilità di tramandare il cognome, portando avanti la stirpe, anche nel contesto italiano, poiché, essendo nato nel 1979, anno dell'introduzione delle politiche di controllo delle nascite, è l'unico a poterlo fare. E la sua omosessualità costituisce, in questa cornice, un ulteriore motivo di senso di colpa.

Scorrendo la tabella, si nota che «in Cina ogni grado di parentela ha un nome preciso»: ¹⁷ vi sono singenionimi specifici per ogni membro della famiglia.

Ma, senza dubbio, l'aspetto più interessante risiede nell'osservare la composizione dei primi nomi. La trasparenza semantica è alla base del sistema onomastico cinese. A differenza del sistema onomastico occidentale, i nomi cinesi si costruiscono con i caratteri in uso nella lingua comune, generalmente uno o due. Perciò mantengono un significato trasparente e spesso formano unità significative anche in relazione al cognome. ¹⁸ Il processo di nominazione ha dunque molte più potenzialità sul piano della creatività e originalità, ammettendo un numero illimitato di combinazioni possibili, in relazione al significato che si vuole ottenere. ¹⁹ Nella creazione del nome per il bambino, a livello semantico, si riflettono i valori e le aspettative della famiglia nei confronti del figlio, configurandosi nella maggior parte dei casi come augurali o ideologici.

Le suggestioni semantiche nell'onomastica familiare dell'autore rimandano a valori familiari e culturali. Nel suo racconto, Shi Yang fa emergere come alcuni simboli culturali si riflettano nell'onomastica. In particolare, l'immagine del drago costituisce un *fil rouge* all'interno del testo. Nella cultura confuciana, il drago è una creatura positiva: «D'altronde tutti in Cina “sperano che il proprio figlio diventi un drago”, *wàngzǐ chénglóng*. Non a caso il nome di Jackie Chan in cinese significa “diventare drago”, e quello di Bruce Lee “piccolo drago”». ²⁰ Anche Yang si riferisce a sé stesso nei termini di «piccolo drago» che deve «essere aiutato a volare e a portare in alto il [suo] cognome», ²¹ come a ricalcare l'aderenza all'universo valoriale confuciano.

Dalle scelte onomastiche della famiglia materna è inoltre possibile evincere che la tradizione cinese consente di cambiare nome nel corso della vita, ri-

¹⁷ SHI, *Cuore ...*, cit., p. 15.

¹⁸ ZHU BIN, CELIA MILLWARD, *Personal names in Chinese*, «Names», XXXV (1987), 1, pp. 8-21, p. 16, orig. ingl. Le peculiarità dell'onomastica cinese sono qui soltanto accennate. Fra gli altri, alcuni studi che approfondiscono la questione: SUSAN D. BLUM, *Naming practices and the power of words in China*, «Language in Society», XXVI (1997), 3, pp. 357-379; ZHIGANG WANG, MICHAEL MICKLIN, *The transformation of naming practices in Chinese families: Some linguistic clues to social change*, «International Sociology», XI (1996), 2, pp. 187-212.

¹⁹ Così si spiega la dispersione dei nomi dei cittadini cinesi di contro alla concentrazione, tipicamente occidentale, su alcuni tipi onomastici.

²⁰ SHI, *Cuore ...*, cit., p. 28.

²¹ Ivi, p. 108.

flettendo i mutamenti individuali, del sistema politico e sociale.²² Nel corso della Rivoluzione Culturale comunista, la madre di Yang viene rinominata 'anti-America' (*Kangmei*), suo zio 'aiuto-Corea'. Questi nomi costituiscono uno specchio della situazione storica e politica in cui vengono imposti.

Anche l'aspetto grafico acquisisce un ruolo di primo piano nell'imposizione onomastica: i caratteri vengono selezionati con cura per la loro composizione logografica. Nel presentare il bisnonno Li Zhuru, Shi Yang traduce il cognome *Li* come «figlio di legno». «In questo caso, [...] la postilla non traduce il carattere cinese ma illustra la sua composizione logografica: il carattere 李 (*Li*, «prugna, prugno») è costituito da 木 («albero, legno») e 子 («figlio»)).²³

Essendo inoltre il cinese una lingua tonale, suoni apparentemente omofoni, in base al tono con cui sono pronunciati, corrispondono a caratteri e significati differenti, completamente slegati fra loro. È il caso del nome di Yang: a seconda del tono, come esemplificato nel testo, e del sinogramma, *yang* può significare 阳 'sole', 洋 'oceano' o 羊 'cacca'.²⁴ Ciò, come si illustrerà, ha delle implicazioni sul vissuto dell'autore.

Fra Cina e Yidali

Soprattutto all'inizio dell'esperienza di migrazione, quando l'io narrante cerca di riconoscere i luoghi dove si trova, ricorre al repertorio di parole e suoni della lingua madre: in un'esistenza i cui contorni sono del tutto mutati, *Milano*, sulla scorta della fonetica, è *Milan* (米兰), 'orchidea di riso' (*mi*=riso + *lan*=orchidea) e l'Italia *Yidali*. Nell'intervista Shi Yang spiega:

In generale in Cina devono comunque adattare i nomi per la difficoltà di pronuncia. Ferrari lo chiamano *Falali* [...]. In *Yidali* (意大利) letteralmente *Yi* (意) vuol dire 'significato', *Da* (大) vuol dire 'grande', *Li* (利) vuol dire 'comodità, profitto'. Comunque suona bene, ha dei significati positivi, dei rimandi che suonano bene. Poi il *naming* è importante perché in cinese, a livello taoista, deve ricordare delle cose positive.

La Cina, si scopre leggendo, è un luogo in cui l'Occidente arriva filtrato.

²² Fra gli studi sul tema, ZHONGTI LU, CELIA MILLWARD, *Chinese given names since the Cultural Revolution*, «Names», XXXVII (1989), 3, pp. 265-280.

²³ TIANYANG SUN, *Gli sconosciuti che si fanno conoscere: un'analisi transculturale dei testi autobiografici di tre immigrati d'origine cinese in Italia*, «Insula Europea», XI (2019), p. 77.

²⁴ SHI, *Cuore ...*, cit., p. 166.

Strategie onomastiche cinesi in Italia

Nel racconto, Shi Yang Shi ripercorre le suggestioni della sua vita, ritraendo comportamenti linguistici e onomastici tipici dei Cinesi immigrati. Uno fra tutti è l'impiego di un nome sociale per presentarsi alla comunità. Ne è un esempio il padre, *Shi Tiemin*, che usa – senza che nel testo venga dichiarato quanto questa scelta sia stata consapevole o meno – il nome *Pietro* per presentarsi nella comunità d'arrivo.

Studi onomastici sulle comunità cinesi migranti rivelano l'adozione frequente di un *alias* nella lingua della comunità ospitante. Come osservano Cacia e Papa per il contesto italiano, la distanza linguistica tra italiano e cinese complica l'adattamento del nome, rendendo la scelta di un *alias* una soluzione pratica ed efficace per integrarsi nella società ospitante.²⁵ Mentre la prima generazione usa informalmente il nome italiano, le seconde generazioni nate in Italia da genitori cinesi possono ufficializzare la scelta di un nome italiano.

Nell'intervista, Shi Yang Shi chiarisce che il padre ha scelto il nome consapevolmente «perché il nostro cognome (Shi, ndr) significa *pietra*».

Durante l'intervista, Shi Yang svela che anche sua madre usa un nome italiano: *Guendalina*, scelto quando in Italia fa da *babysitter* a una bambina con lo stesso nome. Ciò dimostra che le strategie per scegliere un *alias* sono molteplici e strettamente legate alle esperienze di vita degli individui immigrati.

Quanto a sé, Shi Yang conserva il suo nome cinese, sottolineando la tendenza tra gli immigrati degli anni '80 di mantenere i propri nomi o adottare pronunce italianizzate. In effetti, nel libro, i compagni di classe cinesi incontrati a Milano sono presentati con i nomi loro attribuiti alla nascita: *Shughin*, *Shang Jing*.

L'italianizzazione della pronuncia del nome etnico è una delle strategie onomastiche più in uso fra le comunità di immigrati. Tuttavia, nel caso delle comunità sinofone, questa pratica comporta un appiattimento semantico oltre che fonetico, poiché l'italiano non può replicare fedelmente i toni cinesi. Inoltre, molti dei suoni presenti nell'inventario sonoro cinese sono assenti nel repertorio fonetico italiano. Un esempio parlante è la fricativa retroflessa sorda [ʂ] resa in caratteri latini con il digramma *-sh-*. Essendo questo fonema estraneo al sistema fonetico italiano, un parlante italiano tende ad approssimarli nel suono più simile disponibile: la fricativa postalveolare

²⁵ DANIELA CACIA, ELENA PAPA, *Erika ha gli occhi a mandorla: l'integrazione attraverso i nomi*, in *Name and Naming. Proceedings of the Second International Conference on Onomastics. Onomastics in Contemporary Public Space*, a c. di O. Felecan, Cluj Napoca (RO), Editura Mega/Argonaut 2013, pp. 469-483, p. 481.

sorda [ʃ]. Questo appiattimento può influire anche sulla possibilità di recuperare il significato del nome a causa dell'alterazione del suono originale.

Soprannomi cinesi e soprannomi italiani: mutamenti semantici

Con la permanenza in Italia, cambiano anche le strategie di Yang nell'attribuire soprannomi. La coppia di amici che accoglie lui e la madre in Italia viene presentata a Yang in Cina, l'estate precedente la migrazione in Italia. Egli inizierà a chiamarli «*Yifù* e *Yímā*, appellativi affettuosi che letteralmente significano "zio fratello di mamma e sua moglie"». ²⁶ Anche in Italia simili nomi di parentela sono spesso utilizzati al di là di legami di sangue per designare affetti particolari. ²⁷ Ma, quando Yang si accorge che sotto la maschera della loro generosità si nasconde il volto di due approfittatori, che sfruttano la presenza sua e di sua madre per chiedere soldi, *Yifu* e *Yima* diventano *il Gatto* e *la Volpe*. Dalla lingua cinese egli passa ad usare l'italiano non per tradurre, ma per far assumere semanticamente connotati diversi ai due personaggi attraverso riferimenti attinti dalla cultura d'arrivo. Nell'intervista Shi Yang racconta:

All'inizio sono coloro con cui mi trovo meglio, perché mia mamma scompare. Questa è una cosa scomoda da raccontare, perché in realtà io preferivo loro e mia mamma si allarmò. Infatti, lei preferì staccarmi e tornare per riprendermi. *Il gatto e la volpe* è una invenzione di dopo [...], loro diventano gli oppressori, cioè diventano le persone da cui ti devi guardare.

In questo atto di rinominazione tutto è cambiato: la lingua, la connotazione emotiva e il retroterra culturale di riferimento, certamente anche in relazione al contesto artistico di riferimento e al pubblico italiano per il quale il richiamo è immediatamente chiaro.

Essere nominato e rinominarsi per ritrovarsi

Il carattere Yang nei nomi e nei soprannomi

Sin dalla scelta del suo nome, la vita di Yang pare essere connaturatamente segnata dal conflitto fra diverse istanze. Come racconta nell'intervista: «Il mio nome, Yang, vuol dire 'sole' (阳). Però i miei non sono mai andati d'ac-

²⁶ SHI, *Cuore* ..., cit., p. 28.

²⁷ Yang chiamerà infatti 'zia', questa volta in italiano, Manuela, una donna che incontra nel suo percorso di crescita a Milano e con la quale si confida (Ivi, p. 111).

cordo; quindi, mio padre ha scelto poi un altro ideogramma (con la stessa pronuncia, ndr) che vuol dire ‘oceano’ (洋)». Yang ha già in sé il doppio di sé stesso, il prodotto delle istanze e dei desideri materni e paterni. A rendere possibile ciò è l’omofonia imperfetta, dei toni, nella lingua cinese.

Il suo nome si carica di un’ulteriore spiacevole prospettiva negativa. La sequenza onomastica con cui si presenta in Italia lo fa sentire in difficoltà: contrariamente alla prassi cinese, in cui il cognome è anteposto al nome, «qui il nome viene prima, *Yang Shi*, e questo gli ricorda che all’asilo lo prendevano in giro; *yang* (羊) e *shi* (屎), infatti, in quest’ordine significano ‘cacca di pecora’». ²⁸

Oltre al nome, il testo presenta anche una specifica attenzione ai soprannomi attribuiti a Yang nei suoi contesti di vita. Sono utili spie che permettono di ricostruire le fasi che egli attraversa alla scoperta di sé, sul filo della memoria. Si configurano dunque come testimonianza di cambiamento, evoluzione, presa di consapevolezza.

A soprannomi più comuni, che si riferiscono a una caratteristica peculiare del soggetto, come *Pang Pang*, «“Ciccio Ciccio”, per la [sua] voracità», ²⁹ si affiancano soprannomi che sottolineano la deviazione dalla norma, ben prima del viaggio di migrazione. «A dirla tutta, questo sentirmi “sbagliato” ha radici antiche. Mia madre avrebbe voluto avere una figlia femmina». ³⁰ Ancora una volta la conflittualità è legata alla percezione all’interno del nucleo familiare e tocca la sua identità sessuale.

È qualcosa che ha sempre raccontato alle sue amiche. E fin da piccolo mi vestiva di colori sgargianti. Io, da parte mia, mi sentivo una fatina. Grassottello, ma fata. All’asilo, mi piaceva ballare [...]. Fu così che nacque il mio secondo, odioso, soprannome che mi accompagnò fino alle elementari: *Jianier*, espressione dialettale dispregiativa che sta per “falsa femminuccia”. ³¹

Quanto alla sua identità etnica, bastano pochi mesi in Italia per mettere in crisi la sua cinesità. Tornato in Cina per le vacanze, i suoi ex compagni di classe lo definiscono *laowai*, ‘straniero’ o, ancor peggio, una ‘banana’.

Giallo fuori e bianco dentro. Già, così dicevano di me, più o meno scherzando, i miei compagni delle elementari. Un po’ ci rimanevo male, ma sentivo anche io che avevamo ormai poche cose da dirci. ³²

²⁸ Ivi, p. 17.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Ivi, p. 85.

³¹ *Ibid.*

³² Ivi, p. 105.

Come si osserva, i suoi soprannomi danno atto del suo sentirsi diverso, della sua crisi di identità, etnica e sessuale, in quello che si configura un doppio stigma. A tal proposito, Shi Yang nell'intervista afferma:

la mia diversità è doppia: la mia omosessualità, all'interno della esplosiva situazione di conflittualità etnica, interetnica, della difficoltosa convivenza soprattutto fra Italiani e Cinesi, ma anche fra Cinesi e altre etnie.

Tradimento della cinesità: individuo vs cultura

La cinesità di Yang è messa in crisi, dal punto di vista etnico e culturale. Lontano dalla Cina, l'Italia, avvicinandolo a sé, lo allontana dall'universo valoriale d'origine. L'allontanamento dalla cinesità passa ancora una volta attraverso l'onomastica e la già citata questione di tramandare il cognome della famiglia.

Per il confucianesimo, compito di ogni essere umano – e in particolare dell'uomo –, è portare avanti la stirpe. Un maschio, già quando è piccolo, sa che dovrà creare una famiglia, mettere al mondo dei figli, perché altrimenti il suo cognome scomparirà.³³

In qualità di figlio unico, Yang è consapevole di essere «il solo a dover portare in alto il cognome Shi, 'pietra', quello destinato a continuare la discendenza della famiglia paterna. Se avessi fallito, Mama e Baba, e Nainai pure, ne avrebbero sofferto».³⁴

La sua famiglia si è trasferita in Occidente per assicurargli un futuro migliore, per aiutarlo a volare in alto e realizzare il sogno familiare.³⁵ La responsabilità che Yang sente lo schiaccia e si intreccia al suo senso di colpa.

La questione viene affrontata da Yang in costante dialettica con la metafora del drago che deve portare avanti la stirpe.

Nella presa di consapevolezza e nella comunicazione della sua identità sessuale, nel suo *coming out* con il padre, il tradimento della cinesità raggiunge l'apice. La risposta del padre sancisce la cesura con l'universo valoriale della famiglia:

Ma non era colpa mia, aggiunse. Era colpa sua, anzi. Lui mi aveva sradicato dalla Cina, lui mi aveva lasciato solo con Mama, facendomi mancare un riferimento maschile. Ed era colpa dell'Occidente se io ero così, era colpa del capitalismo, di cui l'omosessualità era uno dei prodotti più meschini, [...]. Certo, c'era una spiegazione al fatto che avessero un figlio gay. Ma questo non mitigava il dolore, la

³³ Shi, *Cuore* ..., cit., p. 121.

³⁴ Ivi, p. 50.

³⁵ Cfr. il passo citato cui rinvia la nota 17.

delusione. Io non ero il drago che avrebbe portato alto il nome della mia famiglia, io non avrei proseguito la mia stirpe, così come sanciva la nostra cultura confuciana: *bú xiào yōu sǎn, wú hòu wéi dà*, “dei tre tradimenti per mancanza di pietà filiale, il più grande è l’assenza di procreazione di figli”. Avevo tradito tutto ciò in cui Baba credeva.³⁶

Dopo il verificarsi di questo evento, Yang crolla e insieme cessa la possibilità di immedesimarsi nel drago che rappresenta la cultura confuciana, la stirpe, le sue origini cinesi.

Rinominarsi per ritrovare le proprie radici

Nell’epilogo scritto da Shi Yang Shi, egli racconta del processo che l’ha portato a riappropriarsi di sé e a attribuirsi un nuovo nome. Accettando il fatto che le sue radici non sono solo cinesi e non solo italiane, Yang trova sé stesso. Il recupero e l’integrazione della pluralità del sé avviene attraverso l’arte. È solo così che lo strappo nel cuore di seta diventa un «occhio»³⁷ da cui guardare il mondo: abbracciando la sua natura italo-cinese, sinoitaliana. Questo processo implica la rinominazione: due sono gli elementi onomastici che accompagnano la presa di consapevolezza di sé, entrambi, questa volta, non attribuitigli, ma scelti per sé stesso.

Anzitutto, Yang si attribuisce un nome d’arte: Shi Yang Shi.³⁸ Si tratta di una combinazione bifronte, che gli permette di non cadere nei giochi di parole che lo riportano alle infelici memorie della scuola e al travisamento del significato del suo nome, «in modo che da qualsiasi verso venga chiamato, rimane fedele a sé stesso, Yang sole, Yang positivo, e Yang oceano».³⁹ Questa soluzione gli permette di reincorporare nella sillaba *yang* tutti i toni che ne darebbero diverse sfumature semantiche, le istanze materne, quelle paterne e finalmente le sue.

Nell’epilogo, uno scritto a metà fra l’onirico e lo psicanalitico, Yang parla della realizzazione del *suo* sogno e di una forza che lo guida, che assume la forma di un drago.

³⁶ SHI, *Cuore* ..., cit., p. 154.

³⁷ Ivi, p. 7.

³⁸ Cambiare il nome per chi ha vissuto il viaggio di migrazione «può essere anche un modo per rivendicare la propria origine [...] o addirittura per reinventare la propria identità». È questo il caso di un’altra autrice sinoitaliana, che firma le sue opere sotto lo pseudonimo Bamboo Hirst e attraverso quest’atto di rinominazione forgia la sua nuova identità (CHIARA MENGOZZI, *Narrazioni contese. Vent’anni di scritture della migrazione*, Roma, Carocci 2013).

³⁹ SHI, *Cuore* ..., cit., p. 166.

A guidarmi c'era sempre l'aquilone del mio sogno, che ora volava basso [...] nel mio cielo, più basso di qualsiasi dragone, ma meravigliosamente colorato, e soprattutto a modo mio: non un dragone, ma un piccolo aquilone dal nome "Dragon Yang".⁴⁰

Torna, alla fine, l'immagine del drago che fa da *fil rouge* nel testo. Sebbene la metafora non sia così dissimile da quanto sognava per lui la sua famiglia, a ben guardare egli si discosta dal drago di confuciana memoria per delineare la sua personale interpretazione del simbolo, creando una sorta di spirito guida. Qui l'elemento lessicale 'drago' diventa a tutti gli effetti elemento antroponimico: un nome augurale che l'autore attribuisce a sé stesso o, meglio, a un suo doppio.⁴¹

Questi atti di rinominazione del sé suggeriscono una messa in scena di Yang come attore, in un gioco un po' esibito. Lungo tutto il testo egli calca la mano sull'immagine del drago e presenta *Dragon Yang* come costruzione *nomen omen*, sebbene l'elemento in questione sia assente nel suo nome anagrafico.

Tuttavia, incamerando attraverso questa strategia onomastica la volontà di essere drago, egli trova la sua via per onorare le sue origini cinesi, pur senza aderire fedelmente al simbolo confuciano e ai significati cui rimanda. La sua personale soluzione gli garantisce di riconoscere la propria identità: non solo bifronte, ma plurale, che si svela al lettore attraverso la memoria della vita del protagonista, tra la volontà di rispettare la tradizione e la famiglia, la cinesità e il desiderio di affermare sé stesso realizzando i suoi sogni.

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

⁴⁰ 40 SHI, *Cuore ...*, cit., p. 164.

⁴¹ Prendendo a riferimento le categorie censite da Bremer nel suo saggio, si potrebbe dire che Shi Yang spazia, per costruire la sua identità multiforme, fra diverse strategie di espressione dello sdoppiamento del suo sé, dall'uso di uno pseudonimo autoriale fino all'ideazione di una creatura artificiale in cui riconoscersi. (DONATELLA BREMER, *L'onomastica del doppio*, in *Studi di onomastica e critica letteraria offerti a Davide De Camilli*, a c. di M. G. Arcamone, D. Bremer, B. Porcelli, Pisa-Roma, Fabrizio Serra 2010, pp. 79-97).

MARIE A. RIEGER

LE VIE DI DAR ES SALAAM.
FOREGROUNDING E BACKGROUNDING
IN M.G. VASSANJI E HERMANN SCHULZ

Abstract: In daily life, street names primarily serve as navigational aids within urban environments. When examining their significance, they can either be descriptive or grouped thematically. Of particular interest in onomastic studies are commemorative street names, which, in essence, aim to evoke people, places, or events deemed significant to society. Beyond their semiotics, hodonyms can also feature prominently in literary works, either serving as a mere backdrop for the plot's location or actively shaping it. This is exemplified in two novels: *The Night of Dar es Salaam* (2014) by German author Hermann Schulz and *The Book of Secrets* (1994) by Indian-Tanzanian-Canadian author M. G. Vassanji. Both novels are set in colonial Dar es Salaam, and a comparative analysis reveals distinct uses of street names. In Schulz's novel, street names reinforce the protagonist's sense of disorientation, elevating the stops along the way as narrative focal points. These stops serve to create a *narrative* space for the central events. Conversely, in Vassanji's novel, street names establish a specific *living* environment where characters, firmly rooted in Dar es Salaam's historical and socio-cultural reality, navigate their lives.

Keywords: street names, names in fiction, Dar es Salaam, Hermann Schulz, M.G. Vassanji.

1. Introduzione

La città di Dar es Salaam è stata a lungo centro politico, economico e culturale di quella parte dell'Africa orientale che oggi costituisce il territorio della Tanzania. Le sue origini risalgono al periodo intorno al 1865, quando l'allora sultano di Zanzibar decise di fondare una città sulla terraferma. Il sito del futuro insediamento fu scelto sulla base della sua caratteristica più evidente, ossia la grande insenatura che costituiva un porto naturale, non solo ben protetto, ma anche molto profondo. Dopo la morte prematura del sultano, avvenuta nel 1870, il sito fu abbandonato, dato il forte interesse del nuovo sultano per Bagamoyo, situata a circa 70 chilometri a nord e, all'epoca, il centro commerciale più importante di quella parte della costa. Anche i tedeschi, che a partire dal 1884 avevano cominciato ad appropriarsi del territorio che sarebbe poi diventato l'Africa orientale tedesca,

si insediarono inizialmente a Bagamoyo. Ma già nel 1891 Dar es Salaam fu dichiarata capitale della colonia, proprio per il suo porto accessibile anche a navi con grande pescaggio. La città rimase la capitale anche dopo la fine della Prima guerra mondiale, quando il paese passò ai britannici, e anche dopo l'indipendenza raggiunta nel 1961. Il primo presidente della Repubblica Unita di Tanzania, Julius Nyerere, voleva spostare la capitale nella più centrale città di Dodoma già negli anni '70 del secolo scorso, ma il progetto venne realizzato solo di recente. Dar es Salaam continua tuttavia ad essere il centro economico e culturale del paese.

Una seconda caratteristica che ha contraddistinto la città fin dalle sue origini è il suo vivace multiculturalismo. A questo proposito scrivono James R. Brennan e Andrew Burton nel loro saggio che ripercorre la storia della città:

Dar es Salaam is above all a site of juxtaposition between the local, the national, and the cosmopolitan. Local struggles for authority between Shomvi and Zaramo, as well as Shomvi and Zaramo indigenes against upcountry immigrants, stand alongside racialized struggles between Africans and Indians for urban space, global struggles between Germany and Britain for military control, and national struggles between European colonial officials and African nationalists for political control. Not only do local, national, and cosmopolitan contexts reveal the layers of the town's social cleavages, they also reveal the means and institutions of social and cultural belonging. [...] Older coastal cities of Mombasa and Zanzibar struggle to match Dar es Salaam in its diversity and, paradoxically, its high degree of social integration.¹

Dal punto di vista letterario è interessante – per non dire sorprendente – dover constatare che, nonostante la sua complessa e intrigante storia politica e socioculturale, la città non figura quasi mai nelle opere che trattano del passato coloniale del paese. Questo vale in particolar modo per la letteratura in lingua tedesca.² Uno dei pochi esempi contemporanei nei quali una parte della narrazione è ambientata nella città di Dar es Salaam è il romanzo *Die Nacht von Dar es Salaam* di Hermann Schulz.³ Ma, come si vedrà in seguito, sebbene il nome della città sia presente nel titolo, la storia avrebbe potuto in fondo svolgersi anche in altre città portuali, quali Zanzibar o Mombasa. Che a Dar es Salaam sia stato assegnato il ruolo di mero sfondo

¹ JAMES R. BRENNAN, ANDREW BURTON, *The Emerging Metropolis: A history of Dar es Salaam, circa 1862-2000*, in *Dar es Salaam. Histories from an Emerging African Metropolis*, a c. di J. R. Brennan, A. Burton, Y. Lawi, Dar es Salaam, Mkuki na Nyota 2007, pp. 13-75, p. 13 – Zaramo e Shomvi sono le due popolazioni che abitavano la zona già prima della fondazione di Dar es Salaam.

² A questo proposito vd. gli articoli tematici n° 54-58 in D. Götsche, A. Dunker, G. Dürbeck (a c. di), *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, Stuttgart, Metzler 2017, pp. 260-323.

³ HERMANN SCHULZ, *Die Nacht von Dar es Salaam* ['La notte di Dar es Salaam'], Frankfurt a. Main, Brandes & Apsel 2014.

si evince infatti già solo dal testo in sé, in quanto il lettore viene a sapere ben poco della città, della sua storia e dei suoi abitanti. Tuttavia anche gli odonimi presenti nel testo possono fungere da indice dell'importanza assegnata all'ambientazione per lo svolgimento della storia.⁴ A tal fine, il romanzo di Schulz verrà messo a confronto con *The Book of Secrets* di M. G. Vassanji, un altro esempio di storia in parte ambientata a Dar es Salaam.⁵ In questo caso però, i diversi odonimi – a differenza di quanto si verifica nel romanzo di Schulz – sottolineano lo stretto legame tra città e trama.

L'obiettivo di questo articolo è quindi quello di evidenziare come i micro-toponimi presenti in un testo letterario possano contribuire a rendere un'ambientazione un semplice sfondo (*backgrounding*), oppure assegnarle un ruolo di rilievo (*foregrounding*). Per quanto riguarda il metodo, si procederà con una precisa analisi testuale del contenuto e del contesto linguistico in cui essi vengono utilizzati, dimostrando che il loro ruolo possa andare ben oltre le note funzioni orientativa e commemorativa. A tal riguardo saranno brevemente presentati nella prossima sezione i due autori assieme ai due romanzi analizzati. La sezione successiva illustrerà i risultati dell'analisi, che saranno riassunti nella quarta parte, con le conclusioni.

2. Brevi cenni sugli autori e i romanzi analizzati

In questa sezione verranno presentati brevemente i due autori (probabilmente poco conosciuti in Italia). Verranno inoltre forniti i riassunti dei due romanzi analizzati, e l'analisi proposta sarà concentrata nella sezione successiva dedicata alle parti dei romanzi ambientate a Dar es Salaam.

2.1. Gli autori

Hermann Schulz è nato nel 1938 nell'allora *Tanganyika Territory*, nei pressi del lago Tanganyika. Nello stesso anno la famiglia decise di tornare in Germania e, durante il viaggio, il padre, un missionario protestante, morì. Hermann Schulz concluse una formazione da libraio, tuttavia da giovane lavorò anche in altri settori. Viaggiò inoltre molto, soprattutto in Sud America, Africa e

⁴ «L'odonomastica, o *onomastica stradale*, comprende le denominazioni delle strade, delle suddivisioni della città in quartieri, sestieri, contrade e così via» (CARLA MARCATO, *Nomi di persona, nomi di luogo. Introduzione all'onomastica italiana*, Bologna, il Mulino 2009, p. 177; corsivo nell'originale).

⁵ MOYEZ GULAMHUSSEIN VASSANJI, *The Book of Secrets*, New York, Picador 1997 [1994]. Si fa comunque presente che tutti i testi dell'autore riportano sempre la forma abbreviata del nome M.G.

Medio Oriente. Dal 1969 vive a Wuppertal, dove dal 1967 al 2001 è stato direttore di una casa editrice specializzata in letteratura africana e sudamericana. Hermann Schulz ha pubblicato numerosi libri, alcuni dei quali ambientati in Tanganyika/Tanzania, tra cui il già citato *Die Nacht von Dar es Salaam*.⁶

Anche se nell'insieme la vita di M.G. Vassanji è stata molto diversa da quella di Schulz, esistono tra i due alcune analogie, come il legame con la Tanzania, la perdita prematura del padre e la scrittura come seconda carriera. Gli antenati di Vassanji provenivano dalla regione dell'odierna Gujarat ed immigrarono in Kenya intorno al 1900. Vassanji è nato nel 1950 a Nairobi, ma dopo la morte del padre la madre si trasferì con i bambini dai parenti a Dar es Salaam. Nel 1970 Vassanji ottenne una borsa di studio per il *Massachusetts Institute of Technology*, dove si laureò in fisica nel 1974, per poi completare un dottorato di ricerca in fisica nucleare teorica presso l'università della Pennsylvania, nel 1978. Da allora vive in Canada, dove per alcuni anni ha lavorato all'università di Toronto. Il suo primo romanzo, *The Gunny Sack*, per il quale ottenne il *Regional Commonwealth Prize for the Best First Book*, venne pubblicato nel 1989.⁷ Dopo questo primo successo, lasciò la sua carriera di fisico nucleare per dedicarsi a tempo pieno alla scrittura. Nei suoi libri, alcuni dei quali ambientati in parte in Africa orientale, esplora le complesse relazioni fra colonizzatori e colonizzati, nonché le tematiche connesse alla migrazione, all'appartenenza, alla verità storica e all'identità.⁸

2.2. I romanzi

Il romanzo *Die Nacht von Dar es Salaam* è organizzato su tre livelli temporali. Il primo e l'ultimo capitolo formano la cornice narrativa primaria. Ambientata nel 1991, tale cornice serve al narratore, il tanzaniano Ndasenga Sebalili, insegnante in pensione, a spiegare perché ha deciso di raccontare dopo tanto tempo gli anni trascorsi con il missionario tedesco Richard May. Una seconda cornice narrativa, ambientata nel 1938, è costituita dalle ventiquattro ore che il narratore e il missionario trascorrono insieme a Dar es Salaam prima della partenza di quest'ultimo, che, gravemente malato, aveva deciso di tornare in Germania. Le due cornici fanno da sfondo alla

⁶ Su vita e opera di Hermann Schulz vd. per es. l'intervista con l'autore in occasione del suo ottantesimo compleanno: UTE WEGMANN, *In der Begegnung mit dem Fremden das Eigene entdecken*, «Deutschlandfunk», 21 luglio 2018 [<https://www.deutschlandfunk.de/hermann-schulz-zum-80-geburtstag-in-der-begegnung-mit-dem-100.html>] (30/01/2024)].

⁷ VASSANJI, *The Gunny Sack*, Oxford, Heinemann International 1989.

⁸ Su vita e opera di Vassanji vd.: Asma Sayed (a c. di), *M. G. Vassanji: Essays on His Works*, Toronto–Buffalo–Lancaster (U.K.), Guernica Editions 2014.

parte centrale del racconto: gli anni tra il 1926 e il 1938, che il narratore e il missionario trascorrono insieme, per la maggior parte nel paese di Matiazo, vicino al Lago Tanganyika. La parte centrale e la cornice primaria formano a loro volta una specie di cornice geografica, trovandosi il narratore nel 1991 nuovamente a Matiazo, suo paese d'origine e distante più di 1200 km da Dar es Salaam. Il romanzo comprende complessivamente 20 capitoli. Oltre al primo e all'ultimo, altri otto capitoli sono ambientati interamente nella zona del Lago Tanganyika e due quasi interamente. Nei restanti otto capitoli il narratore e il missionario si aggirano invece per Dar es Salaam poiché il missionario voleva scambiare il suo fucile per tre sacchi di caffè verde da portare con sé in Germania.

Anche il romanzo *The Book of Secrets* si articola su diversi livelli temporali: il primo e l'ultimo formano la cornice narrativa ambientata nella Dar es Salaam del 1988, dove vive il narratore, Pius Fernandes, emigrato dall'India intorno al 1950, anch'egli insegnante in pensione e vissuto per la maggior parte dei suoi anni in Tanzania nel quartiere indiano della città. L'elemento cardine della storia è il diario di un funzionario coloniale britannico che, alla vigilia della Prima guerra mondiale, prende servizio in un piccolo paese al confine tra l'Africa orientale britannica e quella tedesca. Molti decenni dopo, questo diario capita nelle mani di Pius Fernandes che, incuriosito, decide di scoprire come un diario del 1913 possa essere finito a Dar es Salaam. Il secondo livello temporale del romanzo ripercorre infatti le vicende collegate al diario: vi si raccontano le vite incrociate di una serie di personaggi che, in un modo o nell'altro, entrano in contatto con il diario. Il romanzo è suddiviso in due parti principali, di cui la prima è costituita da due e la seconda da tre capitoli, che a loro volta sono suddivisi in 25 sottocapitoli.

3. *Analisi*

Le mappe storiche di Dar es Salaam rivelano che gli odonimi citati nei due romanzi si riferiscono a strade reali e che i percorsi e i luoghi descritti riflettono il paesaggio urbano delle epoche di cui si narra. L'analisi proposta di seguito è facilitata dal fatto che l'assetto del centro storico di Dar⁹ è rimasto praticamente immutato e molti edifici storici e persino alcuni odonimi risalenti al periodo britannico sono sopravvissuti fino ai giorni nostri.¹⁰

⁹ Il nome della città viene spesso utilizzato nella sua forma abbreviata, non da ultimo dallo stesso Vassanji.

¹⁰ Una mappa dei primi anni del '900 si trova in BRENNAN, BURTON, *The Emerging Metropolis ...*, cit., p. 25; una serie di mappe, da una delle prime (1867) fino ad una del 1942, si trova in A. Seifert

3.1. *La funzione degli odonimi in Die Nacht von Dar es Salaam*

Come già menzionato, il narratore, Ndasenga Sebalili, e il missionario tedesco, Richard May, trascorrono insieme le ventiquattro ore che precedono la partenza di May, perché questi vuole vendere il suo fucile. L'itinerario li porterà in otto luoghi diversi, i primi e gli ultimi due dsei quali sono tappe originariamente non previste, ma necessarie a causa della salute precaria del missionario. In mezzo sono racchiusi i quattro luoghi dove cercherà – sempre invano – di vendere il fucile. Poiché il percorso è di fondamentale importanza per l'analisi che segue, viene qui presentato in dettaglio.

Il giro comincia nel cap. 2, iniziando dalla casa del pastore anglicano che ospita il tedesco (p. 13).¹¹ Si apprende solo in un secondo momento che la casa si trova nella *Burton Street* (p. 17).¹² Da lì, i due si dirigono verso il centro cittadino. Durante il percorso si apprende che riescono a intravedere la chiesa protestante e il mercato del pesce (ancora oggi due luoghi-simbolo della città). Passano davanti agli edifici governativi britannici e scorgono l'oceano prima di arrivare alla loro prima tappa, cioè all'ospedale (p. 16), la cui posizione geografica rimane ignota come quella della loro seconda tappa: un ristorante indiano di fronte all'ospedale (p. 21). Riprendono il giro solamente nel cap. 4, percorrendo la *Suliman bin Nassor Street* (p. 44), dalla quale prendono la *Windsor Street* (p. 44) per arrivare alla loro terza tappa, un negozio indiano (p. 45). Da lì percorrono l'*India Street*, che li porta alla quarta tappa, un club inglese (p. 47). Proseguono il cammino so-

(a c. di), *Dar es Salaam. A History of Urban Space and Architecture*, Dar es Salaam, Mkuki na Nyota 2017, pp. 20, 22, 32, 43, 49, 57, 64. La migliore mappa online attuale si trova su: <https://www.openstreetmap.org/node/27565027#map=17/-6.81857/39.28590> [15/01/2024]. L'analisi si basa inoltre sulla solida conoscenza personale del luogo da parte dell'autrice.

¹¹ Per evitare un continuo ricorso alle note, i numeri delle pagine del romanzo (SCHULZ, *Die Nacht ...*, cit.) sono annotate fra parentesi direttamente nel testo.

¹² Si fa presente che dare un nome alle strade è un'usanza importata dai colonizzatori europei. Perciò, fino a poco tempo fa, l'elemento generico dell'odonomo era espresso esclusivamente in lingua inglese (ad es. *street, avenue*). Su odonimi in Tanzania, la loro storia e funzione, nonché gli sviluppi recenti vd. MARIE A. RIEGER, *From Kaiserstraße to Barabara ya Bandarini. What Swahili Street Names Can Tell Us about the Past*, in *Proceedings of the 24th International Congress on Onomastic Sciences Barcelona*, 2011, a c. di J. Tort i Donada, M. Montagut i Montagut, Barcelona, Generalitat de Catalunya 2014, pp. 1670-1684. [DOI: 10.2436/15.8040.01.172]; ID., *Multicultural aspects of name and naming in a postcolonial world*, in *Names and Naming. Multicultural Aspects*, a c. di O. Felecan, A. Bughesiu, Cham, Palgrave Macmillan 2021, pp. 227-241. [DOI: 10.1007/978-3-030-73186-1_15]; KATALIN RESZEGI, MARIE A. RIEGER, *Places in Mind: Investigating the Link Between Language and Spatial Concepts*, in *Proceedings of the 27th International Congress of Onomastic Sciences: Onomastics in Interaction With Other Branches of Science. Volume 1: Keynote Lectures. Toponomastics*, a c. di U. Bijak, P. Swoboda, J. B. Walkowiak, Kraków, Jagiellonian University Press 2023, pp. 489-508. [DOI: 10.4467/K7501.45/22.23.19012]

lamente alla fine del cap. 6 (p. 61) per poi arrivare alla loro quinta tappa, un grande albergo di recente costruzione (pp. 61-62), la cui posizione rimane non specificata. Da lì si dirigono verso la sesta tappa, il negozio Ruppel & Ruppel nella *Harding Street* (cap. 7, p. 67). Dopo questo percorso, caratterizzato da insuccessi, il missionario è provato a tal punto che il narratore considera brevemente di portarlo nella sua camera in affitto nel quartiere riservato alla popolazione africana. In questo contesto accenna al cosiddetto *Open Space* – che separa il quartiere africano dalla parte orientale della città – nonché alle cinque strade di collegamento (*Kichwele, Stanley, Narungombe, Mkunguni, Bagamoyo Street*) (p. 68). Deve rinunciare tuttavia immediatamente a questa idea, dato che risulterebbe irrealizzabile a causa della particolare situazione sociopolitica. Continuano il loro giro solamente nel cap. 11, attraversando dapprima l'*Arab Street* e poi la *Kirk Street* (p. 105) fino all'angolo con la *Sultan Street* (p. 106). In quella zona incontrano un vecchio conoscente e si fermano in un ristorante (p. 107), presumibilmente nell'*Arab Street*. Lasciano il ristorante solo all'inizio del cap. 15 (p. 126) per poi arrivare alla loro ultima tappa, il ristorante arabo *Bushiri* (p. 127), che si trova in un punto che forma un angolo con l'*Open Space*. Lì si fermeranno fino al mattino seguente (p. 174).

Vengono quindi citati i nomi di otto strade da loro percorse, e si fa cenno anche al quartiere africano con le cinque strade di comunicazione. Un confronto con la mappa della città evidenzia tuttavia che gli odonimi nominati permettono di ricostruire l'itinerario solamente in parte e che ancor meno servono a localizzare le varie tappe: di tre di esse, cioè della prima (l'ospedale), della seconda (il ristorante indiano di fronte all'ospedale) e della quinta (l'albergo), non viene dato nessun riferimento geografico.¹³ Per quanto riguarda invece la terza (il negozio indiano), la quarta (il club inglese) e la penultima tappa (il ristorante), si può solamente presumere che si trovino nelle vie nominate poco prima nel testo. Solo due luoghi si trovano espressamente in una determinata via, cioè la casa del pastore in *Burton Street* e il negozio Ruppel & Ruppel in *Harding Street*; l'ultima tappa, il ristorante arabo, si trova nell'*Arab Street* o comunque nelle sue vicinanze, in un punto in cui forma un angolo con l'*Open Space*.

Gli odonimi non sono quindi menzionati per la loro funzione orientativa. Al contrario, la descrizione solo parziale e piuttosto imprecisa dell'itinerario

¹³ Presumendo che si tratti di luoghi reali, l'ospedale – da come si evince dal testo, quello riservato agli europei – si trovava in *Ocean Road* (oggi *Barack Obama Drive*), non lontano da *Burton Street*. Anche per il grande albergo esiste un referente extra-linguistico, il *New Africa Hotel*, costruito negli anni Trenta (allora angolo *Ingles Street* con *Main Avenue*, oggi *Azikiwe Street* con *Sokoine Drive*). Entrambi gli edifici, ampliati e modernizzati, si trovano ancora lì.

rafforza l'impressione dello spaesamento dei due personaggi e di una certa casualità del percorso. Allo stesso tempo, la descrizione distoglie l'attenzione dall'itinerario e quindi anche dalla città. Si apprende infatti ben poco di Dar es Salaam e dei suoi abitanti, a parte qualche riferimento alla particolare situazione sociopolitica creata dal regime coloniale, che limita la libertà di movimento, soprattutto della popolazione africana, le cui abitazioni sono relegate in una zona separata dagli altri quartieri dal cosiddetto *cordon sanitaire*, il già citato *Open Space*:¹⁴

Richard bog in die *India Street* in Richtung Bahnhof ein, steuerte auf ein prächtiges Gebäude zu. [...] Dann verschwand er durch die Eingangspforte. [...] Wenn ich ihm dorthin folgte, verprügelten sie mich und schmissen mich über die Hecke in den Dreck der Straße. (p. 47; corsivo nell'originale)¹⁵

Richard weiß nicht so recht weiter und ich will ihn nicht mit Fragen löchern. Wir biegen von der Arab Street in die Kirk Street ein. Wir sind ganz in der Nähe des Afrikanerviertels, diesseits des breiten unbewohnten Streifens, wo nur Gras und niedriges Gebüsch wächst und wo beide Seiten ihren Müll abladen. (p. 105)¹⁶

Da er auf meinen Vorschlag, den Araber aufzusuchen, nicht eingegangen war, überlegte ich, ihn mitzunehmen in meine Zimmerecke in jenem Stadtteil, den die Deutschen früher *Negerviertel* nannten und der damals von den Häusern der Europäer, Inder und Araber durch einen breiten Landstreifen getrennt war. Die Engländer nannten diesen Landstreifen *Open Space*. (p. 68; corsivo nell'originale)¹⁷

La mancanza d'interesse per la città si riflette anche nel fatto che il quartiere assegnato alla popolazione africana viene indicato con nomi tedeschi – il dispregiativo *Negerviertel* e il generico *Afrikanerviertel* –, ma non con il nome in uso fin dal periodo britannico, che ancora oggi è simbolo del quartiere:

¹⁴ Ciò significa che gli odonimi citati non svolgono neanche la loro seconda funzione, ovvero quella commemorativa. Sulle funzioni degli odonimi vd. ELISABETH FUCHSHUBER-WEISS, *Straßen-namen: deutsch*, in *Namenforschung. Ein internationales Handbuch zur Onomastik*, vol. 2, a c. di E. Eichler et al., Berlin, New York, de Gruyter 1996, pp. 1468-1475.

¹⁵ 'Richard svoltò nell'*India Street* in direzione della stazione ferroviaria, dirigendosi verso un magnifico edificio. [...] Poi scomparve attraverso il portone d'ingresso. [...] Quando lo seguivo in posti come quelli, mi picchiavano e mi gettavano oltre la siepe, tra la sporcizia della strada.' A questo punto va segnalato che i nomi delle strade sono solo a volte, e apparentemente senza motivo, in corsivo.

¹⁶ 'Richard non sa bene cosa fare e io non voglio assillarlo con troppe domande. Svoltiamo dall'*Arab Street* verso la *Kirk Street*. Siamo molto vicini al quartiere africano, su questo lato dell'ampia striscia disabitata, dove crescono solo erba e cespugli bassi e dove entrambe le parti scaricano i loro rifiuti.'

¹⁷ 'Poiché non aveva reagito alla mia proposta di recarci dall'arabo, pensai di portarlo nella mia stanza, in quella parte della città che i tedeschi chiamavano il *quartiere dei negri*, che all'epoca era separato dalle case degli europei, degli indiani e degli arabi da un'ampia striscia di terra. Gli inglesi chiamavano questa striscia *Open Space*.'

Kariakoo. Va sottolineato a questo punto che il narratore, anch'egli africano, esprime generalmente giudizi sprezzanti sulla città, ma anche sui suoi concittadini (africani) ed è del tutto acritico nei confronti dell'occupazione coloniale. Un'analisi del romanzo da una prospettiva postcoloniale andrebbe però ben oltre l'obiettivo di questo articolo.

La scarsa rilevanza attribuita all'ambientazione indica che al centro della narrazione non vi sono le ventiquattro ore trascorse a Dar es Salaam. Infatti ci si accorge che gli elementi chiave sono le tappe, poiché i momenti in cui Richard May si riposa, oppure negozia la vendita del fucile, offrono al narratore l'occasione di guardare indietro e raccontare gli anni vissuti a fianco del tedesco. Fra le otto soste spicca in particolar modo l'ultima, dato che, durante la lunga notte trascorsa nel ristorante arabo, Ndasenga Sebalili scoprirà la risposta alla domanda che si era posto per così tanto tempo: *la notte di Dar es Salaam* svelerà infatti finalmente il motivo per cui May aveva deciso di diventare missionario.

3.2. *La funzione degli odonimi in The Book of Secrets*

In *The Book of Secrets*, Dar es Salaam diventa ripetutamente lo scenario attivo della storia, mentre gli ultimi due capitoli¹⁸ sono ambientati interamente nella città degli anni '50 del secolo scorso. Complessivamente sono menzionati – contando anche i nomi dei due quartieri, nonché la zona di confine fra loro – 21 odonimi, la maggior parte dei quali del quartiere *Indian Bazaar* (*Bagamoyo Road*, *India Street*, *Ingles Street*, *Jamat Street*, *Kichwele Street*, *Market Street*, *Mosque Street*, *Ring Street*, *Selous Street*, *Somora Avenue*, *Stanley Street*), alcuni del vicino quartiere di *Kariakoo* (*Congo Street*, *Msimbazi Street*, *Pipa Corner*, *Viongozi Street*) e tre al di fuori di queste due zone (*Gerezani Street*, *Seaview Road*, *United Nations Road*). I due quartieri *Kariakoo* e *Indian Bazaar* sono divisi dalla zona da allora chiamata *Mnazi Mmoja* ('Una palma'), l'*Open Space* dei tempi di Richard May. Nel romanzo di Vassanji gli odonimi non fanno parte di un itinerario il cui unico scopo è quello di arrivare a destinazione (come nel caso del *backgrounding* adoperato da Schulz). Descrivono piuttosto lo spazio vitale delle persone (*foregrounding* attivo dei luoghi) che vivono per lo più nel quartiere dell'*Indian Bazaar*: lì le persone nascono, vanno a scuola, lavorano, trascorrono il tempo libero e muoiono. Qui di seguito alcuni esempi:

¹⁸ VASSANJI, *The Book ...*, cit., pp. 237-328.

Boyschool was away from the downtown area, at the end of Selous Street, coming after the potters' village and the poor Indian area known for its prostitutes. Behind the school were the teachers' quarters where we lived. (p. 240)¹⁹

Karim Langdo – Karim the Lamé – went around the streets of Dar's Indian quarter proclaiming funerals and other special events. Block to block he would go, dragging his lame foot. He would stop at a crossroads, spit, and then with a flourish bring out a chit and read his message: Come to the funeral! So-and-so Bhai, formerly of Panipat, India, has passed awaaaay! Funeral time Thursday at four, location Kichweelee! Which cry the street idlers would carry on in a long derisive echo. (pp. 253-254)

It was while returning home from the celebration, having turned into Kichwele, now Uhuru Street, that the incident occurred which began the tragedy. It was two o'clock in the morning, the children were awake and cranky. One of the grandchildren hit Amin on the back of the head, and Pipa turned and shouted, 'Not on the head! Never on the head.' Hitting on the head was dangerous, it could bring on a spirit, cause madness. After this, it seemed, Amin often complained of headaches. (p. 279)

Nella città descritta da Vassanji gli edifici prendono il nome dai loro costruttori o da persone a loro care, e i luoghi importanti per gli abitanti ricevono nomi popolari:

The name on this building where I've been put up is Amin Mansion 1951. Downstairs, outside the corner shop, the partly obliterated sign 'Pipa Store,' at the intersection nicknamed Pipa Corner, brings to mind the one possible image when I think of the name Pipa. (p. 3)

There had come to town a young Hindu bookkeeper called Patani, who lived in a flat on Market Street in the vast G. R. Moolji Building, which had just risen up. (p. 257)

Anche se qualche toponimo è nato dall'estro creativo dello scrittore – ad es. *Pipa Corner*, *Shamsi Mosque* e i nomi di alcuni edifici costruiti e abitati da persone di origine indiana –, gli odonimi sono collegati non solo alle vicende narrate, ma anche alla storia reale di Dar es Salaam (*foregrounding*). Infatti, essi sono inseriti in contesti sociopolitici ben precisi che possono comportare anche il cambio del nome di una strada:

The fifties were a time of emerging affluence. [...] Pipa's Amin Mansion went up with Habib Mansion, Anand Nivas, Bismillah Building, and others on Kichwele Street, the Indian street that braved its way into the African section, Kariakoo. (p. 264)

¹⁹ In questa sezione l'indicazione delle pagine si riferisce a VASSANJI, *The Book ...*, cit.

As independence approached, on Kichwele Street, on the pavement outside Pipa's shop, banners appeared in the green and black colours of the new nation. Broad multi-coloured canopies were put up in the middle of the street at regular intervals, bringing a toy-town look to the busy down-to-earth drabness of the thoroughfare. (pp. 277-278)

We sit in a café on Somora Avenue. It used to be Independence Avenue; before that, Acacia Avenue. It reminds us that much has changed (for one thing there are hardly any trees left), but life goes on; if anything there is more life now, in this teeming street, in this city whose population has more than quadrupled since she left. (p. 228)

It was while returning home from the celebration, having turned into Kichwele, now Uhuru Street, that the incident occurred which began the tragedy. (p. 279)

4. Conclusioni

Dall'analisi si evince che *The Book of Secrets* costruisce narrazioni che non sono solo legate a luoghi specifici, ma che sono anche strettamente intrecciate con la storia locale. Negli ultimi due capitoli questo luogo è la città di Dar es Salaam e, in particolare, il suo quartiere indiano. Gli odonimi citati sono parte integrante delle vicende narrate e del mutevole contesto storico-culturale (*foregrounding*). Nella loro concretezza raffigurano lo spazio vitale dei personaggi al centro della narrazione. Il romanzo di Hermann Schulz è invece interamente incentrato su un personaggio specifico, cioè su Richard May e i suoi anni trascorsi presso il lago Tanganyika. A Dar es Salaam egli è un *Durchreisender*, è solamente di passaggio, non ha nessun legame con la città, il che si riflette anche nella scelta quasi casuale degli odonimi. Infatti, la loro funzione non è quella di contribuire alla creazione di uno spazio storico-culturale specifico, ma di enfatizzare lo smarrimento, e anche l'inquietudine, del missionario. Alla luce dello scarso interesse per la città, che si evince anche dalla funzione non contestualizzante assegnata agli odonimi, e dal fatto che l'ultima notte avrebbe potuto essere trascorsa in qualsiasi altra città coloniale sul mare senza che Schulz avesse dovuto cambiare alcun dettaglio importante (*backgrounding*), ci si può dunque chiedere perché egli abbia scelto proprio Dar es Salaam. In effetti, la città è un dettaglio biografico minore della storia narrata, che elabora la vita del padre dell'autore, come dichiara egli stesso nella postfazione: «Das Buch folgt in großen Teilen dem Leben meines Vaters Wilhelm Schulz, der 1938 auf der Heimreise nach Deutschland starb».²⁰

²⁰ 'Il libro segue in gran parte la vita di mio padre, Wilhelm Schulz, morto nel 1938 durante il

Biodata: Marie A. Rieger è professoressa associata presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università di Bologna. Attualmente è vice-coordinatrice della laurea magistrale internazionale *Language, Society and Communication* e fa parte del collegio docenti per il dottorato LINGMOD. I suoi ambiti di ricerca sono l'onomastica con un focus sui nomi dei prodotti e sui toponimi, la linguistica coloniale e postcoloniale e la comunicazione interculturale. Recenti pubblicazioni onomastiche includono: *Farm- und Plantagenamen im kolonialen Usambara* e, insieme a Katalin Reszegi, *Places in Mind: Investigating the Link Between Language and Spatial Concepts*, entrambe in: Bijak, U., Swoboda, P., & Walkowiak, J. B. (eds.), *Proceedings of the 27th International Congress of Onomastic Sciences: Onomastics in Interaction with Other Branches of Science. Volume 1: Keynote Lectures. Toponomastics*, Kraków, Jagiellonian University Press 2023, pp. 509-532 e pp. 489-508; *Colonial Toponyms in German Guidebooks for Tanzania*, in: Loth, Ch.-R. (ed.), *Standardisation and the Wealth of Place Names – Aspects of a Delicate Relationship*, Bloemfontein, sunbonani 2022, pp. 35-51; *Multikulturelle Aspekte kolonialer Straßennamen in Dar es Salaam*, in: O. Felecan e Bugheşiu (eds.), *Name and Naming. Proceedings of the 5th International Conference on Onomastics "Name and Naming". Multiculturalism in Onomastics*, Cluj-Napoca, Editura Mega 2022, pp. 545-558; *Sprachliche Besetzung. Deutschsprachige Toponyme im Usambaragebiet*, in: V. Ebert et al. (eds.), *Koloniale und postkoloniale Mikrotoponyme. Forschungsperspektiven und interdisziplinäre Bezüge*, Berlin, Boston, De Gruyter 2022, pp. 95-120; *Gutes aus dem Reich der Affen – The Representation of Africa and Africans in German Coffee Ads*, in: *Annali dell'Istituto Armando Curcio*, Roma 2021, pp. 281-301.

marie.rieger@unibo.it

LUIGI SASSO

UNA VITA BUCATA
IPOTESI DI UN PERCORSO TRA NOMI E MEMORIA

Abstract: The exploration of the interplay between names and memory can unveil the latter as a complex entity, marked by various movements, each possessing distinct characteristics and trajectories (representing different forms of memory, thereby exhibiting both clear pathways and, at times, intricate networks). Simultaneously, it can shed light on the less predictable facets of how names function within literary works. As such, three potential connections between names and memory have been proposed: the name as *obsession*, as *testimony*, and as a *fragment of life*. These connections are scrutinized within the writings of three distinct authors (Emily Brontë, W.G. Sebald and Albert Camus), who hail from equally diverse historical and cultural backgrounds. Importantly, these identified categories are not mutually exclusive; rather, they collectively delineate the contours of a plausible path forward.

Keywords: forms of memory, obsession, testimony, biographema.

«Ciò che la memoria ha in comune con l'arte», ha detto una volta Iosif Brodskij, «è il dono della scelta, il gusto del particolare».¹ In altre parole, la capacità di mettere in rilievo una porzione, anche minima, della realtà, un residuo dei giorni trascorsi: per esempio, nel caso di Brodskij, i nomignoli con i quali ogni membro della sua famiglia era solito rivolgersi alla madre. Nomi dettati dalla vicinanza e dall'affetto. Suoni che dicono poco, o forse non dicono niente, della persona designata, ma che testimoniano di un legame che nemmeno il tempo riesce a sciogliere. Quelle sillabe, resistenti all'oblio, riportano in superficie la stagione dell'infanzia, le rovine di un mondo perduto.

Ma ci sono indubbiamente altri modi con cui nomi e memoria possono stabilire dei nessi. Esaminarli può contribuire a mettere in evidenza un'immagine della memoria non statica e chiusa come se fosse un magazzino, ma al contrario inquieta, disomogenea, una dimensione fatta di percorsi, ognuno dei quali con caratteristiche e direzioni differenti; forme di memoria dunque, aperture, diramazioni a volte labirintiche, a volte deviate, interrotte. E dal canto loro i nomi possono rivelarsi in grado di svolgere un ruolo non sempre prevedibile, se non del tutto inedito, nella dinamica di un'opera letteraria.

¹ IOSIF BRODSKIJ, *In una stanza e mezzo*, in Id., *Fuga da Bisanzio*, Milano, Adelphi 1987, p. 229.

Per condurre questa indagine abbiamo ipotizzato tre possibili rapporti tra i nomi e la memoria: il nome come *ossessione*; il nome come *testimonianza*; il nome come *frammento di vita*. Ma queste differenti relazioni non vanno considerate tali da escludersi l'una con l'altra. C'è un sentiero che le unisce, e che si potrebbe percorrere all'interno di ogni campione vagliato. Analizzarle separatamente, isolarle, è stata una nostra scelta: una procedura da laboratorio. E per rendere questa scelta ancora più chiara ci siamo rivolti a tre differenti scrittori, a tre diversi contesti storico-culturali.

Il nome come ossessione

Nella prefazione del romanzo *Le bleu du ciel*, Georges Bataille esprime una convinzione che non solo sta alla base della sua opera narrativa e della sua ricerca filosofica, ma che costituisce un punto ineludibile per chiunque intenda lasciare un segno nella memoria del lettore. La scrittura, a suo giudizio, quella scrittura che si presenta nella forma di racconti, di romanzi che rivelano «la molteplice verità della vita», deve imporsi all'autore come una necessità alla quale non è dato sottrarsi. Bataille prosegue: «Ne sono convinto: solo la prova asfissiante, impossibile dona all'autore il mezzo di spingere lontano la sua visione, di andare incontro alla attesa del lettore stanco dei limiti angusti imposti dalle convenzioni».²

Scrivere, in questa prospettiva, diventa una realtà alla quale non si può sfuggire, un'ossessione. Tale condizione, del resto, appare l'unica in grado di garantire autenticità alle pagine, di rendere quest'ultime degne di essere lette. «Come si può», si domanda infatti Bataille, «perdere tempo su libri alla cui creazione l'autore non sia stato manifestamente *costretto?*».³ A sostegno delle sue affermazioni Bataille offre non una ragionata giustificazione, ma un semplice elenco di opere che da quella necessità, da quella ossessione sono nate: *Cime tempestose*, *Il processo*, *À la recherche du temps perdu*, *Le rouge et le noir*, *Eugénie de Franval*, *L'Arrêt de Mort*, *Sarrazine*, *L'idiota*. Bataille è pronto a riconoscere nel suo modo di procedere un certo disordine, ma forse non a caso il romanzo di Emily Brontë occupa, nella breve lista che ci è stata offerta, il primo posto. Perché in tale posizione lo ritroviamo nell'importante raccolta di saggi letterari che il filosofo pubblica in quello stesso anno, il 1957: *La Let-*

² GEORGES BATAILLE, *L'azzurro del cielo*, Torino, Einaudi 1990, p. 3. «Je le crois: seule l'épreuve suffocante, impossible, donne à l'auteur le moyen d'atteindre la vision lointaine attendue par un lecteur las des proches limites imposées par les conventions» (*Le bleu du ciel* [1957], in *Romans et récits*, Paris, Gallimard 2004, p. 111).

³ *Ibid.*

teratura e il Male. Qui Bataille si affretta a definirlo «uno dei più bei libri della letteratura di tutti i tempi [*l'un des plus beaux livres de la littérature de tous les temps*]». ⁴ Ma evidentemente questa affermazione perentoria non gli basta, se poche righe più avanti precisa che «il Male, come si incarna nel libro di Emily Brontë, appare forse nella sua forma più perfetta». ⁵ Un male che si presenta tutto nel furore di Heathcliff, in una passione a cui nemmeno la morte della donna amata, di Catherine, riesce a porre un limite.

Ciò che occorre verificare, a questo punto, è in che modo questa tensione, questa impossibilità di allontanare dalla propria mente e dalla propria memoria i nodi e i sussulti d'amore di tutta una vita, questa ossessione si riversi sulla componente onomastica, la contagi, la renda, in alcuni passaggi del romanzo, protagonista. Siamo di fronte al primo modo di operare della memoria che intendiamo mettere a fuoco: la presenza, possiamo definirla così, di un nome che non si cancella.

Cime tempestose ha un inizio, almeno dal punto di vista onomastico, sorprendente. Il narratore, il signor Lockwood, che ha preso alloggio a Thrushcross Grange e che, dopo aver conosciuto il suo padrone di casa, il signor Heathcliff, è in visita per la seconda volta alla sua residenza, Wuthering Heights, è protagonista di una serie di gaffes. Si tratta di errori di identificazione comprensibili, visto che le persone che ha di fronte gli sono del tutto sconosciute: scambia la nuora del padrone di casa per la moglie, defunta ormai da anni; quindi pensa di rivolgersi al figlio di Heathcliff, e si sente rispondere che il suo nome è in realtà Hareton Earnshaw. Il problema, fino a questo momento, è semplicemente costituito da un errato abbinamento nome-persona. Sufficiente tuttavia a mettere a disagio il visitatore, che infatti commenta:

Cominciavo a sentirmi assolutamente fuori di posto in quella piacevole riunione familiare. Il disagio spirituale cresceva, rendendo sempre meno sensibile il benessere puramente fisico che mi circondava: e decisi di pensarci su bene, prima d'avventurarmi una terza volta sotto quelle travi! ⁶

⁴ Id., *La Letteratura e il Male*, Milano, Rizzoli 1973, p. 14 (*La Littérature et le Mal*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard 1970-1987, vol. IX, p. 174).

⁵ Ivi, p. 16.

⁶ EMILY BRONTË, *Cime tempestose*, Milano, Rizzoli 1997, p. 22. Questo il testo originale: «I began to feel unmistakably out of place in that pleasant family circle. The dismal spiritual atmosphere overcame, and more than neutralized, the glowing physical comforts round me; and I resolved to be cautious how I ventured under those rafters a third time» (*Wuthering Heights*, London, Vintage 2008, d'ora in avanti *WH*, 13).

Ma tra equivoci e vari altri accidenti il narratore, stordito e un po' malandato, finisce per farsi accogliere a *Wuthering Heights* e si appresta a passare la notte nella camera che Zillah, la governante, gli ha preparato. E qui di nuovo i nomi entrano in gioco, ma in un altro modo:

Il cornicione della finestra, sul quale posi la mia candela, era coperto d'iscrizioni fatte, con la punta di un coltello, sulla vernice; e vi stavano ammucchiati, in un angolo, alcuni libri tutti pieni di macchie. Le iscrizioni erano costituite da un solo nome ripetuto a caratteri grandi e piccoli di ogni sorta: *Catherine Earnshaw*; qua e là mutato in *Catherine Heathcliff* oppure in *Catherine Linton*.⁷

Per il narratore quei nomi sono altrettante formule di un enigma, al punto che presto la loro fitta presenza si traduce in una litania e alla fine, nelle pieghe del sonno, in un'inquietante visione:

Stanco e intontito com'ero, appoggiai il capo contro la finestra e continuai a sillabare: *Catherine Earnshaw... Heathcliff... Linton...* finché i miei occhi si chiusero. Ma non erano chiusi da cinque minuti che uno splendore di lettere bianche, vivide come spettri, uscì dall'oscurità: l'aria formicolava di *Catherine*. Sollevandomi per scacciare quel nome ossessionante, vidi che il lucignolo della mia candela s'era inclinato sopra uno degli antichi volumi, originando così un odore di cuoio bruciato.⁸

I nomi si insinuano nel sogno, si trasformano in corpi evanescenti, in realtà spettrali. E al risveglio, sul frontespizio di quell'antico volume, una Bibbia a caratteri minutissimi e dal forte odore di muffa, Lockwood trova davanti ai suoi occhi l'iscrizione: *Catherine Earnshaw*. La stanza sembra insomma vivere della presenza di lei, del suo incancellabile ricordo, il nome è la forma vigile del suo sguardo. Qualcosa soprattutto che è impossibile dimenticare, ma che è altrettanto faticoso trattenere dentro di sé e di cui pertanto è necessario condividere l'esperienza. Il narratore lo farà non molto tempo dopo, al termine di quella notte tormentata dall'incubo appena descritto e da altre angoscienti apparizioni, quando si troverà di nuovo a conversare con Heathcliff.

⁷ Ivi, p. 27. «The ledge, where I placed my candle, had a few mildewed books piled up in one corner; and it was covered with writing scratched on the paint. This writing, however, was nothing but a name repeated in all kinds of characters, large and small – *Catherine Earnshaw*, here and there varied to *Catherine Heathcliff*, and then again to *Catherine Linton*» (WH, 18).

⁸ Ivi, pp. 27-28. «In rapid listlessness I leant my head against the window, and continued spelling over *Catherine Earnshaw* – *Heathcliff* – *Linton*, till my eyes closed; but they had not rested five minutes when a glare of white letters started from the dark, as vivid as spectres – the air swarmed with *Catherines*; and rousing myself to dispel the obtrusive name, I discovered my candle wick reclining on one of the antique volumes, and perfuming the place with an odour of roasted calf-skin» (WH, 18-19).

Ma restiamo ancora un poco in questo spazio che oscilla tra il sonno e la veglia. Perché, oltre al nome sul frontespizio, Lockwood legge, sugli altri libri della biblioteca, nei margini lasciati bianchi dallo stampatore, le annotazioni, le frasi staccate, i frammenti di diario che la mano di Catherine nel corso della lettura aveva vergato. È, a suo modo, una svolta nella narrazione, che infatti non viene lasciata senza commento: «Fui subito penetrato da un vero interesse per la sconosciuta Catherine e mi misi quindi a decifrare i suoi geroglifici impalliditi [*to decipher her faded hieroglyphics*]».⁹

Il nome conduce al racconto, seppur discontinuo e lacerato, e il racconto a poco a poco dipana la vicenda della sconosciuta. Assistiamo alla nascita del personaggio, alla creazione della sua fisionomia e del suo destino. Ciò che potrebbe apparire come una sequenza da romanzo gotico si rivela al contrario il procedimento di composizione di un'identità, di una figura che emerge tra le ombre e le ambigue risonanze di una notte. Lockwood, assediato da nuove sequenze oniriche, nelle quali i nomi non cessano di generare dubbi ed enigmi, prorompe finalmente in un urlo. Heathcliff interviene e a lui il narratore prova a spiegare quanto è accaduto. Ma non appena accenna al nome di Catherine inciso sul cornicione della finestra, Heathcliff reagisce con violenza. Racconta Lockwood:

Non sapevo se offendermi o proseguire la mia spiegazione: ma poi egli mi sembrò così profondamente colpito che ne ebbi pietà; e continuai la storia dei miei sogni, affermando che mai io avevo udito il nome di Catherine Linton, ma certo, avendolo letto parecchie volte, ne avevo ricevuta un'impressione che aveva preso forma poi, quando, in sogno, la mia fantasia era sfuggita ad ogni controllo.¹⁰

Come si vede, il narratore, passata la concitazione del momento, è ora in grado di dare una spiegazione razionale e pacata degli eventi. Ma le cose non stanno così per il suo interlocutore. Il nome, e la figura evocata, generano nel suo animo un profondo turbamento:

Mentre parlavo, Heathcliff si ritirava a poco a poco nell'ombra del letto, e finì per sedersi dietro di questo, quasi nascosto ai miei sguardi. Indovinavo tuttavia dal suo respiro irregolare e interrotto, ch'egli stava lottando per vincere un accesso di violenta commozione.¹¹

⁹ Ivi, p. 28.

¹⁰ Ivi, p. 36. «I did not know whether to resent this language, or pursue my explanation; but he seemed so powerfully affected that I took pity and proceeded with my dreams; affirming I had never heard the appellation of "Catherine Linton" before, but reading it often over produced an impression which personified itself when I had no longer my imagination under control» (WH, 27).

¹¹ *Ibid.* «Heathcliff gradually fell back into the shelter of the bed, as I spoke, finally setting down

Il nome è l'origine e il corpo della sua ossessione, gli scuote l'animo, lo spinge fin sull'orlo di un cedimento. La vicenda su cui tutto il romanzo è costruito sta a poco a poco mostrando le sue pieghe, la trama può ormai iniziare a svolgersi: quella che ricostruisce la folle passione di Heathcliff, la storia di un amore che supera il limite dell'esistenza umana, al punto da impedire al protagonista, alla notizia della morte di lei, di pronunciare il nome di Catherine, di dargli il sostegno di una voce. Ora è la signora Dean che racconta come, in quella circostanza, Heathcliff avesse cercato di dire quel nome, ma non vi fosse riuscito: «Le labbra serrate, lottò silenziosamente contro l'angoscia mortale che lo invadeva; e sfidava intanto la mia simpatia con uno sguardo fisso e feroce».¹²

Ed è a questo punto quasi un prevedibile dettaglio che il nome della creatura, dando alla luce la quale Catherine era morta, sia lo stesso di quello della madre. La bimba viene però chiamata familiarmente Cathy, con un vezzeggiativo che le rimarrà anche da adulta. Il nome, e la sua forma alterata, faranno di lei l'ombra, la proiezione della figura della madre. Destinata a ricordarla, a portarne addosso il segno distintivo, ma non a reincarnarla fino in fondo. L'altra, soltanto l'altra sarà Catherine per sempre.

Il nome come testimonianza

L'ossessione può a volte tradursi in qualcos'altro, diventare la voce ferma, riconoscibile, di una testimonianza. Può rendere leggibili le vicende drammatiche vissute non solo da un singolo individuo, ma da un'intera epoca.

In un passo degli *Anelli di Saturno*, Sebald ricostruisce l'incontro, avvenuto nella località di Middleton, un villaggio della contea di Suffolk, con Michael Hamburger. Nato in una famiglia ebraica di Berlino, scrittore, poeta, traduttore delle poesie di Hölderlin, Celan e Benn, accademico, Michael era giunto in Inghilterra all'età di nove anni, nel 1933, fuggito dalla Germania insieme al fratello, alla madre e ai nonni materni. Nelle sue note autobiografiche scritte diversi anni dopo la guerra – ci informa Sebald –, Michael racconterà l'angoscia e le paure della famiglia in viaggio verso l'ignoto, e in particolare le conseguenze del sequestro alla dogana di Dover delle due piccole cocorite del nonno, evento che avrebbe rappresentato per il fanciullo il disperdersi

almost concealed behind it. I guessed, however, by his irregular and intercepted breathing, that he struggled to vanquish an access of violent emotion» (WH, 27).

¹² Ivi, p. 175. «He endeavoured to pronounce the name, but could not manage it; and compressing his mouth he held a silent combat with his inward agony, defying, meanwhile, my sympathy with an unflinching, ferocious stare» (WH, 175).

dei ricordi, «l'inizio del progressivo annullarsi dell'infanzia berlinese».¹³ Gli oggetti, i luoghi, i loro nomi puntualmente e meticolosamente indicati (le biglie in un giardino di Charlottenburg, i sedili in pelle nella Buick del nonno, la fermata di Hasensprung nel rione di Grunewald, la località balneare di Heringsdorf) appaiono come relitti, detriti di un mondo scomparso, qualcosa di simile a dei fantasmi. Ma offrono a Sebald anche l'occasione di spiegarci in cosa consiste, e come funziona, il dispositivo della nostra memoria:

Ogni volta che, per via di un piccolo spostamento che si verifica nella vita psichica, riemerge un frammento di questo tipo, si crede di poter ricordare. Ma in verità naturalmente non si ricorda: troppi gli edifici crollati, troppe le macerie accumulate, insuperabili i sedimenti e le morene. Se oggi volgo lo sguardo alla Berlino di allora, scrive Michael, vedo solo uno sfondo blu cupo con sopra una macchia grigia, un disegno a lapis, lettere e cifre indistinte...¹⁴

La memoria, per Hamburger e per Sebald, è questa sequenza di immagini lacunose, la cui precisa fisionomia e soprattutto il cui senso ci sfuggono, una realtà in larga misura estranea, come una lingua imparata male e, fatta eccezione per qualche segmento di frase, incomprensibile. I nomi ci danno l'illusione di poter ricomporre una geografia, la dinamica di un evento, la luce e i colori di un determinato ambiente. Ma ciò che resta sulle pagine di Michael e che infine affiora – sottolinea Sebald poche righe più avanti – è solo un disegno distorto, «l'immagine postuma del paesaggio di rovine [*ein Nachbild der Ruinenlandschaft*]»¹⁵ per il quale Hamburger si era aggirato nel 1947, dopo aver fatto ritorno nella città natale alla ricerca di tracce del suo tempo perduto. Simbolo e sintesi di questa realtà è l'edificio della Lietzenburgerstraße dove Michael fanciullo e la sua famiglia avevano abitato e che era rimasto intatto sotto i bombardamenti. Quel luogo, più che risvegliare ricordi, viene a disegnare la fisionomia di un enigma che i nomi, anziché sciogliere, contribuiscono ad aggrovigliare. È Hamburger a raccontare:

Sento ancora il freddo soffio che mi passò sulla fronte appena misi piede nell'in-

¹³ WINFRIED GEORG SEBALD, *Gli anelli di Saturno. Un pellegrinaggio in Inghilterra*, Milano, Bompiani 2001, p. 160 (ed. orig., *Die Ringe des Saturn. Eine Englische Wallfahrt*, Frankfurt am Main, Eichborn 2008 [1995] (d'ora in avanti *DRdS*), p. 220: «der Anfang [...] des Verschwindens der Berliner Kindheit»).

¹⁴ Ivi, pp. 160-161. «Immer wenn aufgrund irgendeiner im Seelenleben vor sich gegangenen Verschiebung ein solches Bruchstück in einem auftaucht, dann glaubt man, man könne sich erinnern. Aber in Wirklichkeit erinnert man sich natürlich nicht. Zu viele Bauwerke sind eigenstürzt, zuviel Schutt ist aufgehäuft, unüberwindlich sind die Ablagerungen und Moränen. Schau ich heute, schreibt Michael, zurück auf Berlin, dann sehe ich bloß einen schwarzblauen Hintergrund und darauf einen grauen Fleck, eine Griffelzeichnung, undeutliche Ziffern und Buchstaben...» (*DRdS*, 221-222).

¹⁵ Ivi, p. 161.

gresso, e ricordo che la ringhiera in ferro battuto, le ghirlande di stucco alle pareti, l'angolo in cui si depositavano le carrozzine e i nomi rimasti per gran parte immutati degli inquilini sulle cassette di latta delle lettere, mi parvero elementi di un rebus che ora dovevo risolvere con esattezza per cancellare gli inauditi eventi occorsi dopo la nostra emigrazione.¹⁶

Ma Michael non riesce a trovare la parola chiave, il nome capace di sbrogliare quel groviglio. A lui resterà, uscendo dall'edificio, unicamente un senso di malessere allo stomaco e l'impressione di camminare senza avere una meta.

Tuttavia è proprio questa difficoltà a ricordare, a ritrovare il filo della narrazione, che si traduce in un'implacabile testimonianza di quei tragici eventi, della catastrofe, cioè, rappresentata dall'avvento del nazismo e poi dal secondo conflitto mondiale. I nomi conservano solo un'ingarbugliata connessione con il tragitto di esistenze disperse o cancellate, ma proprio per questo rendono visibili le cicatrici di un'epoca storica, il disastro di quei giorni. Sono impronte lasciate nella mente di un bambino, negli occhi di un adulto. Mostrano, intorno a loro, il vuoto, il silenzio.

Dopo averci accompagnato tra le frasi e le memorie dell'altro, Sebald, nelle righe successive, ci racconta finalmente l'incontro con Michael, la loro conversazione nel giardino della casa di campagna, ci descrive la luce del mese d'agosto solitamente, in quei confini orientali di Middleton, «vuoto e silenzioso [*leeren und lautlosen*]». ¹⁷ E soprattutto ci mette a parte di alcuni sospetti, di alcune sensazioni che hanno a che fare con i nomi, la memoria, la scrittura. Quest'ultima si rivela una pratica per nulla agevole, un percorso che procede per inciampi e deviazioni e del quale non si riesce a intravedere un punto di arrivo:

Per giorni e settimane ci si tortura invano e non si saprebbe dire, se qualcuno lo chiedesse, se si continua a scrivere per abitudine o per ambizione, oppure perché non si sa fare nient'altro, o perché la vita continua a stupire, per amore della verità, per disperazione o per indignazione, come del resto non si saprebbe dire se scrivendo si diventi più saggi o più folli.¹⁸

¹⁶ *Ibid.* «Ich spüre noch den kalten Anhauch, der mir über die Stirn strich beim Betreten des Foyers, und ich entsinne mich, daß das gußeiserne Treppengeländer, die Gipsgirlanden an den Wänden, der Platz, an dem immer der Kinderwagen gestanden hatte, und die größtenteils unveränderten Namen der Hausbewohner an den blechernen Briefkästen mir vorgekommen sind wie Elemente eines Rebus, das ich nur richtig auflösen müßte, um die unerhörten, seit unserer Auswanderung geschehenen Ereignisse ungeschehen zu machen» (*DRdS*, 222).

¹⁷ *Ivi*, p. 164.

¹⁸ *Ibid.* «Tage- und wochenlang zermartert man sich vergebens den Kopf, wüßte, wenn man danach befragt würde, nicht, ob man weiterschreibt aus Gewohnheit oder aus Geltungssucht, oder weil man nichts anderes gelernt hat, oder aus Verwunderung über das Leben, aus Wahrheitsliebe,

I nomi e la memoria, dal canto loro, giocano, in maniera diversa rispetto ai casi precedenti, a intessere legami tali da disegnare la curva di un destino, da proiettare l'ombra di un altro nella vita di un individuo, per esempio quella di Hölderlin nella vicenda esistenziale di Michael. Tra le domande che a questo punto Sebald si pone, ne scegliamo un paio: la prima riguarda una data (che spesso, come in questo caso, è soltanto un altro modo per dire un nome): «È possibile che si sia dovuto decidere di sistemarsi in questa casa del Suffolk, solo perché sulla leva della pompa dell'acqua in giardino è inciso il numero 1770, l'anno di nascita di Hölderlin?»;¹⁹ la seconda mette in relazione un toponimo e un cognome in base a un procedimento che a un'architettura razionale sostituisce una dinamica allucinata, onirica: «E poi Hölderlin non ha dedicato l'*Inno di Patmo* al langravio di Homburg, e Homburg non era il cognome della madre di Michael da nubile?».²⁰

Sono interrogativi che possono suscitare una reazione di perplessità. Ma non possiamo ignorarli, o ascoltarli con sufficienza. Perché ciò che abbiamo davanti è proprio la scrittura di Sebald, il movimento delle pagine del suo libro, la traiettoria di ogni sua frase. Ciò a cui assistiamo è l'intrecciarsi della trama, spesso incoerente, imprevedibile, dei nomi e dei brandelli di cui è fatta una vita.

I nomi, dunque, in Sebald, non ci restituiscono – in maniera immediata e diretta – il tempo perduto, il filo e le radici della nostra identità; al contrario, si presentano a volte come elementi che sembrano non più appartenerci, altre volte come dettagli che ci riportano il passato solo nella forma di un equivoco, di una bizzarra coincidenza: ma proprio qui, ai margini del silenzio, sta tutta la loro funzione di testimoni. Se cerchiamo un'ulteriore conferma di questa loro paradossale natura possiamo trovarla qualche riga più avanti, cioè nel momento in cui, interrogandosi sul valore di affinità elettive e corrispondenze, la voce narrante prova la sensazione di perdere il terreno sotto i piedi, sente vacillare, fin quasi a dissolversi, ciò che un nome per definizione individua, vale a dire quello che resta del proprio io:

Che io abbia attraversato per la prima volta la dogana inglese trentatré anni dopo Michael, che ora stia pensando di lasciare la mia professione di docente, come ha fatto lui, che tutti e due, l'uno nel Suffolk, l'altro nel Norfolk, ci tormentiamo con la scrittura, che entrambi mettiamo in dubbio il senso del nostro lavoro

aus Verzweiflung oder Empörung, ebensoenig wie man zu sagen vermöchte, ob man durch das Schreiben klüger oder verrückter wird» (*DRdS*, 226-227).

¹⁹ Ivi, p. 165. «Ist es möglich, daß man sich später in diesem Haus in Suffolk hat niederlassen müssen, nur weil in seinem Garten die Zahl 1770, das Geburtsjahr Hölderlins, auf einer eisernen Wasserpumpe steht?» (*DRdS*, 227).

²⁰ *Ibid.* «Und hat Hölderlin nicht die Patmoshymne gewidmet dem Landgrafen von Homburg, und war Homburg nicht der Mädchenname der Mutter?» (*DRdS*, 227).

e che soffriamo di allergia all'alcol, tutto questo non meraviglia più di tanto. Ma perché proprio la prima volta che feci visita a Michael ebbi l'impressione di essere io a vivere in quella casa, o comunque di averci già vissuto prima, e per di più proprio come lui in tutto e per tutto, questo proprio non riesco a spiegarmelo.²¹

Siamo di fronte al momento in cui un'esistenza sembra non riconoscersi più dentro i confini di un nome. Ma siamo anche a un passo dalla terza tappa del nostro percorso tra i nomi e la memoria.

Un frammento di vita

Nella *Camera chiara*, la riflessione sulla fotografia che Roland Barthes scrisse nel 1980, pochi mesi prima di morire, troviamo una definizione di *biografema*. Si tratta in realtà di una nozione che Barthes aveva cercato di mettere a fuoco già qualche anno prima, nel 1971, e precisamente nella prefazione a *Sade, Fourier, Loyola*. In quell'occasione, riprendendo un tema a lui caro, vale a dire la morte dell'autore, Barthes aveva chiarito che il piacere del Testo «comporta anche un amichevole ritorno dell'autore», non però come l'eroe di una biografia, ma in una pluralità di «minuti dettagli [*détails ténus*]»: ²² un soggetto disperso, come un pugno di cenere. Tali «*frammenti* del ricordo [*éclats du souvenir*]» sono appunto i biografemi, che da soli, in sé e per sé, non raccontano un destino, ma agiscono e si muovono come gli atomi di cui parlava Epicuro, pronti a riaggregarsi «in qualche corpo futuro, promesso alla stessa dispersione». ²³ Tutta l'esistenza si ridurrebbe, allora, a quella che Barthes chiama, fornendo come esempio quanto raccontato da Proust nella sua opera, «una vita bucata [*une vie trouée*]». ²⁴ La fotografia, per tornare adesso al libro del 1980, appare a Barthes come uno strumento in grado di offrire con generosità, e con il suo specifico linguaggio, schegge di esistenza. È proprio della fotografia, osserva in proposito il critico, rappresentare sempre un *qualcosa*, consegnandoci «quei "particolari" che costituiscono precisamente il materiale del sapere etnologico [*«ces "détails" qui font le matériau du*

²¹ *Ibid.* «Daß ich dreiunddreißig Jahre nach Michael zum erstenmal durch den englischen Zoll gegangen bin, daß ich jetzt daran denke, meinen Lehrberuf aufzugeben, wie er es getan hat, daß er sich in Suffolk und ich mich in Norfolk mit dem Schreiben plage, daß wir beide den Sinn unserer Arbeit bezweifeln und daß wir beide an einer Alkohoallergie leiden, das ist nicht weiter verwunderlich. Aber warum ich gleich bei meinem ersten Besuch bei Michael den Eindruck gewann, als lebte ich oder als hätte ich einmal gelebt in seinem Haus, und zwar in allem geradeso wie er, das kann ich mir nicht erklären» (*DRdS*, 228).

²² ROLAND BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, Torino, Einaudi 1977, p. XIV (ed. orig.: *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Éditions du Seuil 1971, p. 13).

²³ *Ivi*, p. XV.

²⁴ *Ibid.*

savoir ethnologique»].²⁵ Un'istantanea di William Klein può dirci come vestivano i Russi nel 1959, uno scatto di Nadar come, nella sua epoca, si portavano le unghie. Possiamo accedere, in tal modo, a un sapere imprevisto, estraneo alla logica, sotterraneo, possiamo provare, con un brivido che si avvicina al feticismo, – conclude Barthes – «un gusto amoroso» per la conoscenza. Un gusto che coinvolge il critico in prima persona, tanto da fargli ammettere: «io amo certi aspetti biografici che, nella vita di uno scrittore, mi affasciano al pari di certe fotografie; ho chiamato questi aspetti “biografemi”».²⁶

I nomi, a volte, possono funzionare nello stesso modo. Come fotografie, come tracce mute della memoria. Ciò vale per il nome di Catherine inciso sul legno di una finestra e trasformato, nelle pieghe del sonno, in innumerevoli presenze spettrali, vale per i nomi rimasti intatti sulle cassette delle lettere ricordati da Michael Hamburger, per quelli degli oggetti e dei luoghi da lui ritrovati nel suo viaggio a Berlino. Nomi come Heringsdorf o Buick hanno senz'altro una precisa origine, una storia, un'etimologia, ma assumono un significato e un valore diversi nelle pagine di Hamburger, nella sensibilità e nell'intelligenza di chi quelle pagine ha letto e ora, come fa Sebald, ce ne parla. Il nome si modifica, si carica o si spoglia di echi e sfumature ogni volta che stabilisce una relazione, che una bocca lo pronuncia, una mano lo scrive, gli occhi di un lettore lo catturano. E quando ci racconta non un destino, ma soltanto un pezzetto di vita, un dettaglio opaco, marginale, quando congela in poche lettere il luccichio di un istante, un'assoluta contingenza, allora forse il potere di un nome, di un nome che in questa forma possiamo chiamare biografema, si fa decisivo, dirimente, tale da rischiarare anche tutte le altre pagine del libro che stiamo leggendo.

Un ultimo esempio potrà farcelo comprendere meglio. Il 4 gennaio 1960 a Villeblevin, in Borgogna, mentre viaggiava in compagnia di Michel Gallimard, il suo editore, Albert Camus morì in un incidente d'auto. Aveva con sé un manoscritto pieno di correzioni e cancellature, redatto in una grafia minutissima. Sarà pubblicato soltanto nel 1994, dopo un meticoloso lavoro filologico condotto dalla figlia Catherine. Titolo: *Il primo uomo*. Vi si narra la storia, in larga misura autobiografica, di Jacques Cormery, che fa ritorno ad Algeri sulle tracce del padre scomparso durante la prima guerra mondiale. Jacques ripercorre i luoghi della sua infanzia, ritrova storie e volti lontani, riabbraccia la vecchia madre, semisorda e analfabeta. Si confronta con un mondo molto diverso da quello che ormai è il suo, diverso anche da quello

²⁵ ID., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi 1980, p. 30 (ed. orig.: *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions du Seuil 1980, p. 52).

²⁶ *Ibid.* («j'aime certains traits biographiques qui, dans la vie d'un écrivain, m'enchantent à l'égal de certains photographies; j'ai appelé ces traits des “biographèmes”», *La chambre claire*, cit., p. 54).

che aveva trovato, da adolescente, per esempio nelle abitazioni degli amici e dei coetanei. Leggiamo:

Ciò che lo aveva colpito quando aveva scoperto altre case, quelle dei compagni di liceo o, più tardi, quelle di un mondo più fortunato, era stato appunto il gran numero di vasi, di coppe, di statuette e di quadri che ingombravano ogni stanza. Da lui si diceva: 'il vaso che c'è sul camino'; e la brocca, i piatti fondi e i pochi oggetti che si trovavano in casa non avevano nome. Da suo zio, invece, si invitava ad ammirare il gres porcellanato dei Vosgi e si mangiava nel servizio di Quimper. Jacques era cresciuto in una povertà nuda come la morte, fra nomi comuni; dallo zio aveva scoperto i nomi propri. E anche oggi, nella stanza col pavimento lavato di fresco, sui semplici mobili luccicanti, non c'era nulla, se non, sulla dispensa, un portacenere arabo di rame sbalzato, in previsione del suo arrivo, e un calendario delle Poste. Insomma, non c'era niente da vedere e c'era poco da dire, ed era per questo che ignorava tutto di sua madre, tranne quello che aveva imparato per conto proprio. E di suo padre.²⁷

Di rilevante, in queste righe, non è tanto la presa d'atto che anche gli oggetti possano avere un nome – lo sappiamo assai bene – quanto piuttosto che l'assenza di nomi propri finisca per delineare un ambiente senza colore e senza storia. E soprattutto che tale assenza renda persino impossibile conoscere pienamente – renda per così dire anonime – le persone a cui si è legati da vincoli indissolubili e profondi: un padre, una madre.

Biodata: Luigi Sasso ha insegnato italiano e storia presso gli istituti di istruzione superiore. 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: *Il nome nella letteratura* (Genova, Marietti 1990), *Nomi di cenere* (Pisa, Edizioni ETS 2003), *Tutti i nomi del mondo* (Novi Ligure, Joker 2013). Di prossima pubblicazione il volume *A fondo perduto*, che raccoglie saggi, schede, appunti e altre pagine intorno alla scrittura.

luigisasso54@gmail.com

²⁷ ALBERT CAMUS, *Il primo uomo*, Milano, Bompiani 2016, pp. 66-67. «Ce qui l'avait frappé justement, quand il avait découvert d'autres maisons, que ce soit celles de ses camarades de lycée ou plus tard celles d'un monde plus fortuné, c'était le nombre de vases, de coupes, de statuetstes, de tableaux qui encombraient les pièces. Chez lui, on disait 'le vase qui est sur la cheminée', le pot, les assiettes creuses, et les quelques objets qu'on pouvait trouver n'avaient pas de nom. Chez son oncle, au contraire, on faisait admirer le grès flambé des Vosges, on mangeait dans le service de Quimper. Lui avait toujours grandi au milieu d'une pauvreté aussi nue que la mort, parmi les noms communs; chez son oncle, il découvrait les noms propres. Et aujourd'hui encore, dans la pièce au carrelage fraîchement lavé, sur les meubles simples et luisants, il n'y avait rien, sinon sur la desserte un cendrier arabe de cuivre repoussé, en prévision de sa venue, et au mur le calendrier des P.T.T. Il n'y avait rien à voir ici, et peu à dire, et c'est pourquoi il ignorait tout de sa mère, sauf ce qu'il en connaissait lui-même. Et de son père» (*Le premier homme*, Paris, Gallimard 1994, p. 73).

II

Nomi e traduzione

ADRIANO CERRI

ONOMASTICA E TRADUZIONE:
CASO-STUDIO COMPARATIVO
SU *METAI* DI KRISTIJONAS DONELAITIS

Abstract: The translation of proper names (PN) in literary works poses significant theoretical and practical challenges for researchers. This article presents a case study focusing on the comparative analysis of 13 different translations of the Lithuanian national poem *Metai* ('The Seasons') by Kristijonas Donelaitis, a seminal text in 18th-century Lithuanian literature that profoundly influenced the development of the literary language. The poem is notable for its extensive use of proper names. In this paper, a typology of PNs is proposed for translation analysis, categorized based on parameters such as authorship, intentionality, transparency of the PN in the source language, and the potential presence of equivalents in the target language. The findings indicate that translators' choices, while diverse, are influenced by the type of PN being translated. The efficacy of this analytical model could be further tested by applying it to translations of other literary works in the future.

Keywords: translation, typology of PNs, charactonyms, Lithuanian, Donelaitis.

1. Introduzione

L'analisi del rapporto tra onomastica e traduzione – e dell'onomastica *in* traduzione – pone problemi teorici e pratici rilevanti. Nonostante le sue notevoli implicazioni, è questo un ambito di studio relativamente trascurato rispetto ad altri settori dell'onomastica. Così, ad oggi, molte domande restano aperte. Ad esempio, in che cosa differiscono per il traduttore i NP dalle altre espressioni referenziali? Quali aspetti del significato e/o della forma del NP sono pertinenti e quali accessori alla traduzione? Quali sono le possibili strategie traduttive e su quali parametri può basarsi la loro scelta? E ancora, dove ricercare questi parametri: nelle caratteristiche del nome stesso, nel sistema della lingua di partenza (LP) o in quello della lingua di arrivo (LA), oppure in fattori extralinguistici quali gli scopi e i destinatari del testo originale e/o della traduzione? Naturalmente, qui non si pretende di rispondere a tutte queste domande; piuttosto si vuole richiamare l'attenzione sul problema e suggerire uno strumento di lavoro per i traduttori e per chi si interessa di onomastica e traduzione, esemplificandone l'utilità con un caso-studio.

I dati empirici provengono dall'analisi comparata di 13 diverse traduzioni di un testo chiave della letteratura lituana: il poema *Metai* di Kristijonas Donelaitis (1714-1780). Dopo una rapida presentazione dell'opera e del suo repertorio onomastico, si analizzerà il sistema dei NP secondo alcuni criteri classificatori (non specifici per la traduzione) ripresi dalla letteratura scientifica, per poi passare all'analisi comparativa interlinguistica. Verrà discussa una tipologia dei NP funzionale alla traduzione; sulla base di questa si studierà la resa dei NP nelle varie traduzioni.

2. L'opera

Metai ('Le stagioni') è un poema settecentesco di 2968 esametri, suddiviso in quattro canti, ciascuno dedicato a una stagione dell'anno. Il suo autore, Kristijonas Donelaitis, è considerato il padre della lingua e della letteratura del suo paese, tanto da essersi guadagnato in patria il titolo di 'Dante lituano'.¹ *Metai*, infatti, rappresenta il poema nazionale della Lituania, il fondamento identitario, culturale e linguistico di questo popolo.

L'opera venne pubblicata postuma nel 1818 grazie all'interessamento di Ludwig Rhesa (1776-1840), il quale ne fu anche il primo traduttore in tedesco. Da subito *Metai* riscosse l'interesse di glottologi, letterati e studiosi di folklore (interesse tuttora vivo, come dimostrano i continui studi critici e le nuove traduzioni).

In questa sede preme sottolineare che l'opera si caratterizza per un repertorio onomastico assai ricco e variegato. Inoltre il poema rappresenta l'esordio delle *belles lettres* lituane e ne costituisce la prima opera originale a tema profano; di conseguenza, Donelaitis non dispose di precedenti canoni poetici (tantomeno onomastico-letterari) da cui trarre ispirazione diretta. La componente autoriale delle scelte onomastiche ne risulta perciò amplificata. Un'altra considerazione rende ragione dell'approccio traduttologico-comparativo qui adottato: con le sue traduzioni complete in 15 lingue, *Metai* si presenta come un caso-studio particolarmente felice.

¹ Così scrisse il grande poeta del Risorgimento lituano, Maironis: «Come Dante fra gli italiani, così Donelaitis fra i nostri non soltanto dà inizio alla letteratura, ma vi occupa da subito un posto di assoluto rilievo, se non addirittura il primo» (MAIRONIS, *Pažiūros į literatūrą ir jos kritiką*, in *Raštai*, tomo III, parte II, a c. di I. Slavinskaitė, Vilnius, Vaga 1992, p. 738, traduzione mia). Sulla biografia e l'opera di Donelaitis, in italiano si possono consultare ADRIANO CERRI, *Introduzione*, in KRISTIJONAS DONELAITIS, *Le Stagioni*, Novi Ligure, Joker edizioni 2014, pp. 11-42 e il sito internet www.donelaitis.it.

3. Repertorio onomastico

Il repertorio onomastico dell'opera conta 77 unità (vd. Tab. 1), per la maggior parte (68) antroponimi, dei quali si dirà più avanti. Qui conviene soffermarsi sulle altre due classi: toponimi e nomi di festività.

Dei cinque toponimi, tre indicano luoghi reali: *Lietuva* 'Lituania', *Karaliaučius* 'Königsberg' (oggi Kaliningrad) e *Prūsai* 'Prussia', mentre i restanti due indicano villaggi di fantasia e rientrano nella tipologia del 'nome parlante' (vd. più avanti): *Taukiai* (dal lit. *taukai* 'grasso, lardo', a indicarne la prosperità) e *Vyžlaukis*, alla lettera 'Campo delle vyžos'.²

I quattro nomi di festività (eortonimi) si riferiscono a date specifiche (perciò sono anche degli emeronimi) che scandiscono momenti importanti del calendario agricolo: S. Giovanni (24 giugno), S. Giacomo (25 luglio), S. Michele (29 settembre) e S. Martino (11 novembre). Tutti e quattro gli eortonimi si basano sui rispettivi antroponimi (nonché agionimi), ma differiscono formalmente tra di loro: due presentano la base del NP seguita dal suffisso *-inēs* (tipico dei nomi di festività): *Jokūbinēs* (S. Giacomo) e *Joninēs* (S. Giovanni), mentre gli altri due si presentano come puri antroponimi: *Mertynas* e *Mikielė*.

Tipo	Num.	%
antroponimi	68	88,3
toponimi	5	6,5
eortonimi (emeronomi/agionimi)	4	5,2
Tot.	77	100

Tab. 1. Composizione del repertorio onomastico di *Metai*.

La base di dati di questo studio è costituita da 13 traduzioni in 8 lingue: tedesco,³

² La *vyžà* (plur. *vyžos*) era la calzatura tradizionale di corteccia intrecciata portata dai contadini lituani di Prussia. Tale elemento della cultura materiale assume in Donelaitis una forte valenza simbolica e identitaria. Ciò si riflette, appunto, nell'invenzione del nome del villaggio in cui si svolge la vicenda.

³ *Das Jahr in vier Gesängen, ein ländliches Epos aus dem Litthauischen des Christian Donaleitis, genannt Donalitus, in gleichem Versmaass ins Deutsche übertragen von D.L.J. Rhesa, Prof. d. Theol., Königsberg, Gedruckt in der Königl. Hartungschen Hofbuchdruckerei 1818; Christian Donalitus Littauische Dichtungen nach den Königsberger Handschriften mit metrischer Uebersetzung, kritischen Anmerkungen und genauem Glossar herausgegeben von G.H.F. Nesselmann, Königsberg, Verlag von Hübner und Matz 1869; Christian Donalitus' Littauische Dichtungen. Übersetzt und erläutert von L. Passarge, Halle a. S., Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses 1894; KRISTIJONAS*

inglese,⁴ lettone,⁵ polacco,⁶ spagnolo,⁷ italiano,⁸ francese,⁹ neerlandese¹⁰ (vd. Tab. 2), per un totale di circa 1000 onimi. Le traduzioni spaziano su un arco di due secoli, dalla prima edizione tedesca (1818) alla più recente traduzione neerlandese (2019).

Lingua	Traduttore/rice	Titolo	Anno
Tedesco	L.W. Rhesa	<i>Das Jahr in vier Gesänge</i>	1818
Tedesco	G.H.F. Nesselmann	<i>Christian Donalitus Littauische Dichtungen</i>	1869
Tedesco	L. Passarge	<i>Christian Donalitus Littauische Dichtungen</i>	1894
Tedesco	H. Buddensieg	<i>Die Jahreszeiten</i>	1966
Tedesco	G. Schneider	<i>Die Jahreszeiten</i>	2016
Inglese	N. Rastenis	<i>The Seasons</i>	1967
Inglese	P. Tempest	<i>The Seasons</i>	1985
Lettone	P. Kalva	<i>Gadalaiki</i>	1963
Polacco	Z. Ławrynowicz	<i>Pory roku</i>	1982
Spagnolo	C. Caro Diego	<i>Las estaciones del año</i>	2013
Italiano	A. Cerri	<i>Le Stagioni</i>	2014
Francese	C. Paliulis	<i>Les Saisons</i>	2018
Neerlandese	M. de Vaan	<i>De jaargetijden</i>	2019

Tab. 2. Le traduzioni analizzate.

DONELAITIS, *Die Jahreszeiten*, München, Wilhelm Finck Verlag 1966, trad. di Hermann Buddensieg; ID., *Die Jahreszeiten*, s.l.e., Langewiesche-Brandt Verlag 2016, trad. di Gottfried Schneider.

⁴ ID., *The Seasons*, Los Angeles, Lithuanian Days Publishers 1967, trad. di Nadas Rastenis; ID., *The Seasons*, Vilnius, Vaga 1985, trad. di Peter Tempest.

⁵ ID., *Gadalaiki*, Riga, Madris 2006²[1963¹], trad. di Paulis Kalva.

⁶ ID., *Pory roku*, Olsztyn-Białystok, Pojezierze 1982, trad. di Zygmunt Ławrynowicz.

⁷ ID., *Las estaciones del año*, Sevilla, Renacimiento 2013, trad. di Carmen Caro Dugo.

⁸ ID., *Le Stagioni*, Novi Ligure, Joker edizioni 2014, trad. di Adriano Cerri.

⁹ ID., *Les Saisons*, Paris, Classiques Garnier 2018, trad. di Caroline Paliulis.

¹⁰ CHRISTIAAN DONELAITIS, *De jaargetijden*, De Bilt, HaEs Producties 2019, trad. di Michiel de Vaan.

4. Sistema onomastico di *Metai*

Rispetto ad altri aspetti dell'opera, la componente onomastica è stata meno studiata, perciò mancano ancora analisi condotte secondo le moderne teorie linguistiche e traduttologiche. A parte le informazioni di ordine per lo più etimologico sui singoli NP contenute nel lessico di Donelaitis compilato da Kabelka,¹¹ l'unico ad aver impostato uno studio di tipo sistemico e sincronico è Rainer Eckert con due articoli risalenti a diversi decenni fa.¹² Conviene partire proprio dalle osservazioni del linguista tedesco.

I NP di *Metai* sono in buona parte immotivati (sincronicamente parlando) e tratti dal repertorio della tradizione giudaico-cristiana. Questi sono a loro volta distinguibili in due sottogruppi: NP non abbreviati (*Jokūbas*, *Kasparas*, *Jonas*, ecc.) e NP abbreviati, p. es. *Albas* (: *Albertas*), *Krizas* (: *Kristijonas*), *Lauras* (: *Laurynas*), ecc. Gli uni e gli altri svolgono una funzione referenziale/identificativa, ovvero si riferiscono a personaggi definiti e individuabili dal lettore.

Una parte a sé stante è costituita da quelli che Eckert chiama 'soprannomi' (lit. *pravardės*), ovvero i 'nomi parlanti'. Questi sono motivati e svolgono, oltre alla funzione referenziale/identificativa, anche quella connotativa: essi evidenziano vizi e difetti dei personaggi che li portano.

Dello studio di Eckert, in particolare è da accogliere l'approccio generale teso a studiare gli onimi come sistema. Si tratta cioè di ricostruire e analizzare una *Namenlandschaft*,¹³ soprattutto se si conviene con Dvořáková¹⁴ che tutti i NP di un testo letterario – e a maggior ragione quelli di uno poetico – svolgono una *funzione estetica*.

Conviene però meglio precisare che i 'nomi parlanti' non vanno chiamati (né confusi con i) soprannomi in senso proprio, i quali esibiscono alcune caratteristiche specifiche che non è qui il caso di richiamare.¹⁵ Quelli utilizzati da Donelaitis sono *caratteronimi*,¹⁶ ovvero nomi: a) inventati dall'autore, b)

¹¹ JONAS KABELKA, *Kristijono Donelaičio raštų leksika*, Vilnius, Mintis 1964, pp. 270-272.

¹² RAINER ECKERT, *Zu den litauischen Namen in den Werken des K. Donelaitis und ihrer Wiedergabe in den deutschen Übersetzungen*, in *Linguistische Studien des ZISW/A* («Beiträge zur Onomastik», I), 129 (1), Berlin, Akademie der Wissenschaften der DDR 1985, pp. 85-94; ID., *Asmenvardžiai K. Donelaičio „Metuose“*, in *Darbai apie Kristijoną Donelaitį*, a c. di L. Gineitis, A. Samulionis, Vilnius, Vaga 1993, pp. 109-112.

¹³ Cfr. KARL GUTSCHMIDT, *Literarische Richtungen und Strömungen und Traditionen der Namensgebung in der Belletristik*, «Acta Facultatis Paedagogicae Ostraviensis», XIX (1983), pp. 153-156.

¹⁴ ZANETA DVOŘÁKOVÁ, *Notes on functions of proper names in literature*, «Onoma», LIII (2018), pp. 33-48.

¹⁵ Su questo si rimanda a ENZO CAFFARELLI, *Che cos'è un soprannome*, Roma, Carocci 2019.

¹⁶ Nella terminologia inglese *charactonyms*, in tedesco *redende Namen*. Per un inquadramento

contenenti elementi linguistici interpretabili dal lettore; pertanto, il significato lessicale degli elementi che li compongono è rilevante per la comprensione della funzione del NP nell'opera e/o nel contesto d'uso:¹⁷

«[t]hese are names whose form seems to urge the reader to access or retrieve some meaning relevant to the plot». ¹⁸ Sono, questi, nomi che svolgono una funzione caratterizzante.¹⁹

Alla classificazione sincronico-funzionale proposta da Eckert si può affiancare per completezza anche quella storico-etimologica. I NP presenti nel testo infatti hanno diverse origini. Oltre ai NP esclusivamente lituani, quali *Dočys*, *Milkus*, *Pakulūnas*, *Plaučiūnas*, *Pukys*, ecc., si incontrano nomi di origine ebraica: *Ieva*, *Ilzbe* (: *Elzbieta*), *Jokūbas*, *Jonas*, *Mykolas*, *Obrys* (probabilmente da *Abraomas*), ecc.;²⁰ latina: *Petras*, *Paulukas* (diminutivo di *Paulius*); greca: *Jurgis*, germanica: *Gryta*, *Bergė* (: *Brigita*), *Ansas* (: *Hans*); slava: *Durakas* (quest'ultimo è anche un 'nome parlante', vd. sotto). Va però notato che tutti i NP di origine non lituana sono pienamente integrati sia morfologicamente, attraverso le varie desinenze nominali *-as*, *-ys*, *-(i)us*, *-ė*, *-a*, che fonologicamente, con l'adattamento al sistema fonemico lituano, si veda p. es. la sostituzione di [f], assente in lituano, con [p]: *Stepas* (: *Stefan*), *Pričkus* (: *Fritz*).

5. Modalità di assegnazione del NP

Per comprendere le modalità di assegnazione del NP adottate da Donelaitis è utile partire dalla classificazione quadripartita proposta da Richard Coates:²¹

- a. NP inventati *ex nihilo* (p. es. *Mr Spock* della serie televisiva *Star Trek*)
- b. NP tratti da un repertorio preesistente (p. es. *Ivan Denisovič* di Solženicyn)

teorico, cfr. RICHARD COATES, *A concise theory of meaningfulness in literary naming within the frame of The Pragmatic Theory of Properhood*, «Journal of Literary Onomastics», IV (2015), 4, pp. 31-34; ID., *Linguistic aspects of literary name origination*, «Onoma», LIII (2018), pp. 11-31. La terminologia varia a seconda degli autori: da taluni sono chiamati *symbolic names*, cfr. BENEDICTA WINDT, *An overview of literary onomastics in the context of literary theory*, «Onoma», XL (2005), pp. 43-63, o anche *cratyllic names*, cfr. ANNE BARTON, *The names of comedy*, Oxford, Clarendon Press 1990.

¹⁷ COATES, *Linguistic aspects* ..., cit., p. 19.

¹⁸ Ivi, p. 21.

¹⁹ DVOŘÁKOVÁ, *Notes on functions* ..., cit., p. 37.

²⁰ Seguendo KABELKA, *Kristijono Donelaičio leksika* ..., cit., p. 272, tra i nomi di origine ebraica si dovrebbe includere anche *Selmas* (< *Saliamonas*). A me sembra però più probabile che si tratti di una forma abbreviata di *Anzelmas* (dunque di origine germanica), con caduta della sillaba iniziale pretonica e desonorizzazione della sibilante [z-] > [s-].

²¹ COATES, *Linguistic aspects* ..., cit., pp. 18-20.

- c. NP allusivi o commemorativi (p. es. *Stephen Dedalus* di Joyce)
 d. NP ‘parlanti’, o *cratyllic names* (p. es. *Francis Flute* di Shakespeare)

Il repertorio onomastico di *Metai* rappresenta solo due delle quattro modalità, precisamente la (b) e la (d). Gli eortoni rientrano nel tipo (b); i toponimi sono del tipo (b) per i luoghi reali e (d) per quelli immaginari; gli antroponimi, infine, rientrano nel tipo (b) quando sono immotivati e (d) quando sono motivati.

Da una prospettiva strettamente traduttologica questa classificazione risulta troppo ‘a maglie larghe’, in specie per quanto riguarda il tipo (b). Perciò nel prosieguo si propone una tipologia dei NP più articolata.

6. Tipologia dei NP in prospettiva traduttologica²²

La presente proposta classificatoria è strutturata in quattro classi. Ciò che nello schema di Coates corrisponde a un unico raggruppamento (b) viene qui problematizzato tenendo conto del rapporto tra i sistemi linguistici e culturali delle due o più lingue poste in relazione. La conseguenza è che al gruppo (b) della quadripartizione di Coates corrispondono le seguenti classi I, II e III, mentre la classe IV corrisponde al gruppo (d).

6.1. Classe I

La I classe contiene nomi di referenti extra- e intertestuali che denotano elementi stabili e individuabili appartenenti a un patrimonio culturale (materiale e immateriale); possono essere toponimi, antroponimi, o onimi di altro tipo ancora, reali e immaginari. A differenza degli altri NP, questi hanno un'estensione semantica ridotta (tendenzialmente) a un unico referente. I NP di questa classe hanno tre proprietà:

- non sono inventati dall'autore (sono tratti da un repertorio preesistente);
- non sono assegnati dall'autore (non dipende da lui che la capitale della Francia si chiami Paris/Parigi o il profeta dell'Islam Muḥammad/Maometto);
- visti in sincronia – cioè dalla prospettiva del parlante – spesso sono semanticamente opachi²³.

Nel repertorio di *Metai* appartengono a questo tipo i toponimi reali *Lietuva*

²² La classificazione qui proposta amplia e perfeziona un precedente abbozzo presentato in CERRI, K. *Donelaičio Metų tikriniai vardai kitose kalbose: vertimo strategijų palyginimas*, «Vertimo studijos», VIII (2015), pp. 82-83.

²³ Ma il grado di trasparenza è variabile, graduale e relativo. Su significatività e trasparenza

‘Lituania’, *Karaliaučius* ‘Königsberg’, *Prūsai* ‘Prussia’; gli eortoni *Joninės* ‘S. Giovanni’, *Jokūbinės* ‘S. Giacomo’, *Mikieľė* ‘S. Michele’ e *Mertynas* ‘S. Martino’; cinque antroponimi di personaggi biblici: *Adomas* ‘Adamo’, *Ieva* ‘Eva’, *Koinas* ‘Caino’, *Dovydas* ‘Davide’ e *Kristus* ‘Cristo’.

6.2. Classi II-III

La II e la III classe contengono NP che rispettivamente hanno o non hanno un corrispondente etimologico nella lingua di arrivo (LA). A differenza di quelli della I classe, questi non identificano un referente extralinguistico stabile e unico, perciò la corrispondenza può essere ricercata solo a livello (inter)linguistico. Questi NP:

- non sono inventati dall’autore;
- sono assegnati dall’autore;
- spesso sono semanticamente opachi.

La seconda proprietà li differenzia dai NP della I classe. Dal punto di vista della lingua di partenza (LP), i NP delle classi II e III non differiscono; il discrimine diventa però pertinente quando si considera una lingua di arrivo (LA), la quale può presentare o meno un corrispondente.

Esempi di NP della II classe tratti da *Metai* sono: lit. *Gryta* (cfr. ted. *Grete*, lett. *Grīta*, sp. *Greta*, it. *Greta*, ecc.); lit. *Jonas* (cfr. ted. *Johann*, pol. *Jan*, fr. *Jean*, ingl. *John*, sp. *Juan*, it. *Gi(ov)anni*, ecc.); lit. *Petras* (cfr. ted. *Peter*, ingl. *Peter*, it. *Pie(t)ro*, fr. *Pierre*, sp. *Pedro*, ecc.); lit. *Katryna* (cfr. ted. *Katharina*, ingl. *Catherine*, sp. *Catrina*, ecc.).

I NP della III classe sono tendenzialmente linguo-specifici e non trovano corrispondenti al di fuori del contesto culturale di riferimento. In *Metai* sono di questo tipo *Dočys*, *Milkus*, *Obrys*, *Pimė*, *Pukys*, *Jekė*, *Tušė*.²⁴

6.3. Classe IV

La IV classe è quella dei cosiddetti ‘nomi parlanti’ di cui si è già detto (vd. sopra e n. 16). Questi sono:

- inventati dall’autore;
- assegnati dall’autore;

lessicale del NP si rimanda a RITA CAPRINI, *Nomi propri*, Alessandria, Edizioni dell’Orso 2001 (in particolare il cap. I e la bibliografia ivi indicata).

²⁴ Probabilmente da *Darata* con suffisso diminutivo *-uš(ė)* e caduta delle due sillabe pretoniche, cfr. KABELKA, *Kristijono Donelaičio leksika* ..., cit., p. 272; ecco perché la traduttrice spagnola lo rende con l’apparentemente lontano *Dorita*. Il precedente *Jekė* invece da *Jokimė*, variante femminile del nome di origine ebraica *Jo(a)kimas*.

- semanticamente motivati e trasparenti.

Mentre la seconda proprietà li accomuna ai NP delle classi II e III, la prima e la terza proprietà sono specifiche di questa classe.

I nomi parlanti di *Metai* sono 19, di cui 14 di origine lituana e 5 contenenti elementi alloglotti slavi o germanici.²⁵ Per quanto riguarda la loro motivazione semantica, essi indicano (e stigmatizzano) tratti del carattere o dell'aspetto fisico del personaggio, p. es. *Bleberis* 'chiacchierone' (dall'onomatopea *bla bla* o dal verbo ted. *plappern* 'ciarlare'), *Slunkius* (dal verbo lit. *slinkti* 'trascinare i piedi'), *Pelėda* 'alocco', *Klišis* (dal sost. *klišis* / agg. *klišas* 'dalle gambe storte'), *Durakas* (dalla base slava *dur(n)*-, vd. br. *дурный*, pol. *durny* 'stupido'), *Paikžentis* (composto dalla radice *paik-* 'stupido' e da *žentas* 'genero'), *Šlapjurgis* (composto dalla radice *šlap-* 'umido, bagnato' e dal NP *Jurgis*, dunque 'Jurgis il fradicio'), *Susukatė* 'bugia', *Žnairiukas* (dall'agg. *žnairas* / *šnairas* 'strabico, dagli occhi storti'), *Blėkai* (da *blėkai* 'intestino, trippa'), ecc.

In altri casi, pur essendo possibile individuare il lessema di base, resta difficile interpretare la motivazione del nome, p. es. *Plyckius* (dal sost. *plyckas* 'polpetta', questo dal ted. dial. *pli(t)ske*):²⁶ forse perché il personaggio ama nutrirsi di questo piatto? o perché qualche elemento del suo aspetto fisico ha la forma rotonda di una polpetta? Stesse difficoltà si incontrano con *Plaučiūnas* (formato a partire da *plaučiai* 'polmoni') e *Pakulūnas* (da *pakulos* 'stoppa').

Le caratteristiche di ciascuna classe sono schematizzate nella seguente matrice descrittiva:

Classe	Inventati dall'autore	Assegnati dall'autore	Trasparenti	Corrispondente nella LA
I	–	–	±	+
II	–	+	±	+
III	–	+	±	–
IV	+	+	+	–

Tab. 3. Tipologia dei NP in prospettiva traduttologica: matrice.

Con i NP della I classe, autore e traduttore sono vincolati alla forma che il referente unico ha stabilmente nelle rispettive lingue. Per riferirsi a un'entità

²⁵ Cfr. GINTARĖ GRAMAITĖ, VIDA BALICKIENĖ, *Kristijono Donelaičio poemijos „Metai“ pavartoti asmenvardžiai*; accesso online: <http://donelaitis.info/index.php?p=si&sid=149&chid=138&tid=32&blokas=>.

²⁶ Cfr. *Lietuvių kalbos žodynas*, s.v. *plyckas*; accesso online: <http://www.lkz.lt/?zodis=plyckas&id=22192260000>.

reale – un luogo, poniamo – l'autore non può che impiegare il NP corrente nel codice della propria lingua. Altrettanto farà il traduttore. La componente autoriale nei NP di questo tipo è la minore possibile. In questo senso la relazione tra lit. *Lietuva* e it. *Lituania* non è propriamente di tipo traduttivo: il traduttore qui non prende prioritariamente in considerazione il segno linguistico (unione di significante e significato) del testo originale, quanto piuttosto il referente extralinguistico, per poi 'recuperare' il segno linguistico ad esso associato nel codice della lingua d'arrivo (LA). *Lituania* non è perciò la traduzione di *Lietuva*, piuttosto ne è «un predicato denominativo in una metalingua diversa».²⁷ Si tratta, insomma, dell'individuazione di una equivalenza onomastica tra due (o più) codici. Si noti anche che, nella traduzione, attenersi a questo tipo di corrispondenza/equivalenza è quasi una necessità: laddove il testo lituano contiene *Koinas*, sarebbe sorprendente non trovare *Caino* in italiano, *Kain* in tedesco, *Cain* in francese, e così via.

Per quanto riguarda la traduzione dei NP della II classe, è possibile (ma non obbligatorio) optare per il corrispondente etimologico della LA. Si vedrà che questa strategia è preferita dalle traduzioni naturalizzanti, o *target oriented*. Ciò non è possibile con i NP della III classe, per i quali si possono tuttavia ricercare nella LA dei nomi che presentino almeno un'affinità fonetica.

I nomi della IV classe contengono elementi linguistici utilizzati intenzionalmente dall'autore e interpretabili dal lettore originale, perciò il significato lessicale degli elementi che li compongono assume un ruolo rilevante per la comprensione della funzione del nome nel testo. È questo l'unico tipo di NP che ammette la traduzione *stricto sensu*, ovvero la sostituzione di un'unità lessematica con un'altra semanticamente equivalente. Lasciando da parte i problemi teorici implicati dalla nozione di «equivalenza»,²⁸ conviene invece precisare che nella semantica dei nomi parlanti rientra non solo la componente denotativa, ma anche quella connotativa e associativa. Anzi, proprio in ragione della funzione caratterizzante dei nomi parlanti, spesso sono proprio questi ultimi gli aspetti più rilevanti per la traduzione. Le considerazioni fin qui sviluppate sono riassunte in Fig. 1.

²⁷ NUNZIO LA FAUCI, *Fare nomi*, Milano, Bompiani 2022, p. 117.

²⁸ Cfr. ROMAN JAKOBSON, *Aspetti linguistici della traduzione*, in ID., *Saggi di linguistica generale*, a c. di L. Heilmann, Milano, Feltrinelli 2005, pp. 56-64; EUGENE NIDA, *Toward a Science of Translating. With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, Leiden, Brill 1964, pp. 156 sgg.

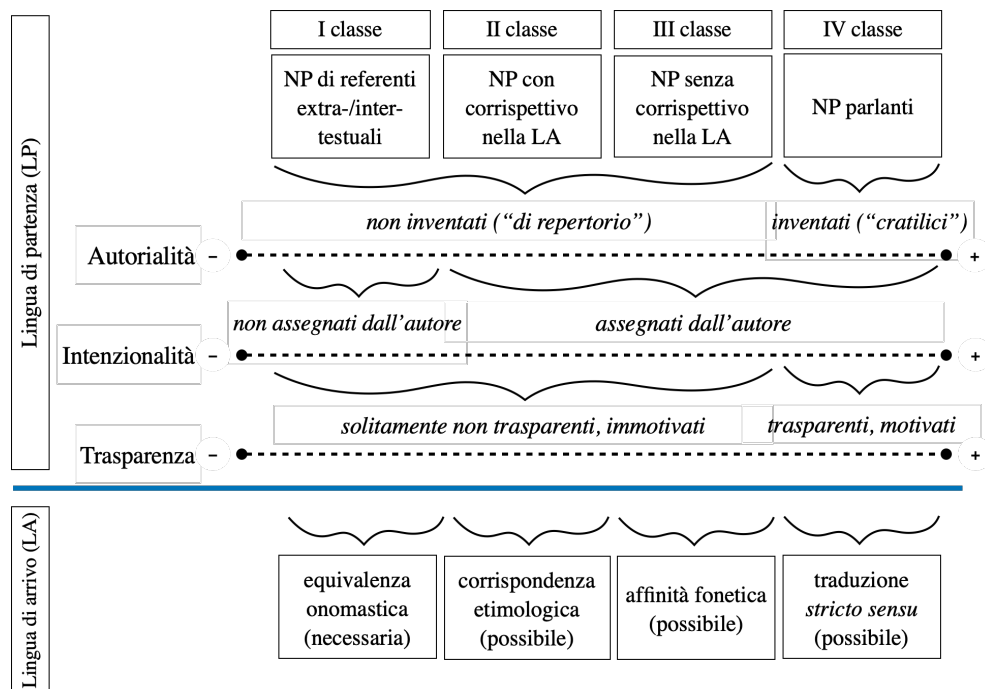


Fig. 1. Tipologia dei NP in prospettiva traduttologica: schema riassuntivo.

7. Analisi traduttologica

Nel resto del lavoro si esamineranno le strategie adottate dai diversi traduttori nella resa dei NP. Si cercherà di delineare linee comuni e divergenze alla luce dei quattro tipi di NP sopra descritti.

7.1. Classe I

Laddove il testo originale presenta dei NP della I classe, si osserva un comportamento pressoché identico presso quasi tutti i traduttori, ovvero *l'individuazione del corrispondente* nel codice della LA, p. es. lit. *Dovydas* ('il re d'Israele'): *David, Dawid, Dāvids, Davide*, ecc.; lit. *Lietuva*: *Litauen, Lithuania, Litwa, Lituania, Lituanie*, ecc.

Più particolare è il caso del toponimo indicante la capitale del Regno di Prussia. La città, fondata nel XIII secolo dai cavalieri dell'Ordine teutonico, venne intitolata *Königsberg* 'Monte del re' in onore di re Přemysl Ottocaro II di Boemia. Le cronache tedesche del XIII-XV sec. registrano le varianti *Kunigsbergke, Kunisberg, Konisberg et sim.*, mentre le coeve fonti latine tra-

ducono il toponimo con vari calchi: *Mons regis*, *Mons regalis*, *Regius Mons*, *Regiomontum*.²⁹ Tuttavia la forma lituana *Karaliaučius* è basata sul nome polacco *Królewiec*, a sua volta un calco (parziale) sul nome tedesco, del quale traduce solo il primo componente. Com'è prevedibile, tutte le traduzioni tedesche riportano il nome originale della città, *Königsberg*; le traduzioni polacca, lettone e neerlandese adottano le forme in uso in queste lingue (rispettivamente *Królewiec*, *Karālauči* e *Koningsbergen*). Le traduzioni spagnola e italiana presentano *Königsberg*, poiché è in questa forma che la città è più nota in entrambe le tradizioni. Al contrario, le due traduzioni inglesi e quella francese scelgono di mantenere il nome lituano (la traduttrice francese aggiungendo una nota esplicativa). Questa opzione, improntata alla fedeltà al dato testuale, va però a scapito dell'identificabilità del referente extratestuale. I nomi della I classe sono essenzialmente referenziali e svolgono la funzione identificativa. Non essendo né inventati, né assegnati dall'autore, in essi le componenti autoriale e intenzionale sono minime; non v'è dunque ragione per mantenerli.

7.2. Classi II-III

Queste presentano una casistica più articolata. Le alternative generali sono il *mantenimento* del NP originale o la sua *sostituzione*. Quest'ultima avviene però in modi diversi: per la II classe, essa si realizza tramite un *corrispondente etimologico* nella LA, mentre per la III classe avviene mediante la scelta più o meno arbitraria di un *altro* NP. Le traduzioni analizzate si dividono quasi equamente tra mantenimento e sostituzione. Vediamo con ordine le diverse possibilità.

7.2.1. *Mantenimento integrale vs adattato*

Il mantenimento del nome originale, caratteristico degli approcci *source oriented*, può verificarsi secondo diversi gradi di scrupolo filologico. Alcune traduzioni optano per il mantenimento *integrale*, altre per quello *adattato*. Sono del primo tipo le traduzioni italiana, francese e quella inglese di Tempest. Le altre, pur mantenendo il NP originale, mostrano vari fenomeni di adattamento (grafico e fonetico, più raramente morfologico) alla LA.

²⁹ Cfr. *Mažosios Lietuvos enciklopedija*, s.v. *Karaliaučius*; accesso online: <https://www.mle.lt/straipsniai/karaliaucius>.

7.2.1.1. Adattamento grafico e fonetico

L'adattamento grafico consiste nella sostituzione (o eliminazione) di alcuni grafemi o segni diacritici estranei al sistema grafico della LA. In questo senso, la traduzione inglese di Rastenis è la più drastica: qui sono stati eliminati tutti i diacritici,³⁰ così che <č>, <ž>, <š>, <ė>, <ū> sono resi rispettivamente come <c>, <z>, <s>, <e>, <u>, p. es. *Docys* per *Dočys*, *Maguze* per *Magužė*. Il sistema fonemico e grafico lettone, vicino a quello lituano, mantiene <č>, <ž>, <š>, <ū> (rispettivamente [tʃ], [ʒ], [ʃ] e [u:]), sostituisce <y> con <i>, p. es. *Katrīna* (cfr. lit. *Katryna*) e <ė> con <e>, p. es. *Jeke* (cfr. lit. *Jekė*). Analogamente, il polacco risponde con <cz>, <z> e <sz> ai grafemi lituani <č>, <ž> e <š>, p. es. *Doczys*, *Bužas*, *Kliszys* (cfr. lit. *Dočys*, *Bužas*, *Klišys*). Le traduzioni tedesche di Nesselmann (1869) e Passarge (1894) rendono <č> con il tetragramma <tsch>, p. es. *Dotfchys* / *Dotschys*.

Il tedesco, non avendo la sibilante palatale sonora [ʒ], la sostituisce con il fono disponibile più simile, cioè l'omologa sorda [ʃ] (resa con <ff> da Rhesa e con il trigramma <sch> dagli altri traduttori), p. es. *Buffas* / *Buschas* / *Buschas* (cfr. lit. *Bužas*). Secondo lo stesso principio, in lettone la laterale palatalizzata [lʲ] del lituano è sostituita dal fono più simile in questa lingua, cioè [ɬ] (<ł>), p. es. *Karaļauči* (cfr. lit. *Karaliaučius*); mentre il polacco nello stesso caso opta per l'approssimante labiovelare [w] (<ł>), p. es. *Lauras*, *Milkus* (cfr. lit. *Lauras*, *Milkus*). Altri casi di adattamento fonetico sono mostrati dall'eliminazione della <i> grafica (che in lituano può indicare la palatalizzazione della consonante precedente). Così in tedesco a [r'] e [l'] del lituano corrispondono gli omologhi non palatalizzati [r] e [l], p. es. *Laurerene*, *Pakulene* (cfr. lit. *Laurienė*, *Pakulienė*).

7.2.1.2. Adattamento morfologico

L'adattamento morfologico è possibile solo nelle lingue dalla struttura di parola simile a quella del lituano. Il traduttore lettone ha adattato tutte le desinenze nominali a quelle della propria lingua: <-as> > <-s> (p. es. *Dikšas*, *Kaspars* > *Diks*, *Kaspars*); <-(i)ai> > <-i> (p. es. *Taukiai* > *Tauki*); <-ys> > <-is> (p. es. *Obrys* > *Obris*). Un altro caso di adattamento morfologico consiste nella sostituzione di morfema nei nomi femminili *Krizienė*, *Laurienė* e *Pakulienė*. Le forme lituane sono basate sulla radice del nome del marito *Kriz-*, *Laur-* e

³⁰ Ma questa 'scelta' poté ben dipendere da cause contingenti: *The Seasons* (1967) è un tipico prodotto dell'editoria lituana dell'esilio. Le tipografie delle comunità degli esuli – la Lithuanian Days, in questo caso – non sempre disponevano di caratteri speciali.

Pakul- seguita dal suffisso *-ienė* che vale ‘moglie di...’. Łaurinowicz ha sostituito il suffisso lituano con gli omologhi funzionali polacchi *-owa* e *-ina*: *Kryzowa, Łaurowa, Pakulina*.

In generale, le traduzioni orientate al mantenimento rispondono all’impostazione filologica e producono un risultato estraniante: qui il NP compare come un ‘corpo estraneo’ nel tessuto linguistico del testo tradotto. Questa soluzione trova giustificazione nel rispetto della componente intenzionale dell’autore e della dimensione kulturo-specifica della forma del NP.

7.2.2. *Sostituzione*

7.2.2.1. *Corrispondenza etimologica*

Per le traduzioni che non perseguono il mantenimento, la seconda strategia possibile con i nomi della II classe è la resa tramite un *corrispondente etimologico* della LA. L’operazione rientra nei processi di adattamento culturale – ovvero «quando il traduttore [...] sostituisce un segmento socioculturale del testo nella lingua originale con uno dei *realia* tipici della cultura della lingua di arrivo»³¹ – e più precisamente nella *sostituzione culturale*.³² Si rifanno a questo principio naturalizzante, *target oriented*, le traduzioni tedesche ottocentesche, quella lettone, polacca, spagnola e neerlandese, p. es. lit. *Jonas*: ted. *Johann*, lett. *Jons*, pol. *Jaś/Jan*, sp. *Juan*, neerl. *Jan*; lit. *Katryna*: ted. *Katharina*, lett. *Katrina*, pol. *Kasia*, sp. *Catrina*, neerl. *Katrien*.

7.2.2.2. *Sostituzione libera*

Con i nomi della III classe la sostituzione può concretizzarsi nella scelta di un nome diverso da quello originale. Tale operazione può essere *libera* (arbitraria), oppure basata sull’*affinità fonetica*. Se la sostituzione rende il traduttore molto visibile, quando è arbitraria il traduttore diventa perfino co-autore e onomaturgo. Questa strategia invasiva è caratteristica della prima traduzione tedesca di Rhesa. Questi intervenne liberamente sul testo con tagli, spostamenti, scambi e sostituzioni secondo criteri non esplicitati. Ad esempio, *Barbė, Blėkius, Dikšas* e *Dočys* diventano *Else, Willus*,

³¹ LIONGINAS PAŽŪSIS, NIJOLĖ MASKALIŪNIENĖ, et al., *Vertimų studijų žodynas*, Vilnius, Vilniaus universitetas 2014, p. 7.

³² PAŽŪSIS, *Kalba ir vertimas* ..., cit., pp. 144, 146.

Didwill, Alwin. Anche i NP *Annorte, Ennyke, Mylinne, Mylas, Luddas, Dainalis, Strunalis, Balsatis, Simmas, Laimys, Didgal* sono frutto di sostituzioni arbitrarie del primo editore/traduttore. In misura assai minore si trovano casi simili anche nella traduzione polacca, dove *Bartek, Stefka* e *Maryśka* sostituiscono *Obrys, Jeké* e *Selmiké*, e in quella neerlandese, dove *Tuše* diventa *Loesje*.

7.2.2.3. Sostituzione per affinità fonetica

Più frequenti sono i casi di sostituzione per affinità fonetica. Solitamente viene ricercato il mantenimento della consonante (o della sillaba) iniziale, p. es. nella traduzione polacca *Daké* > *Danuta*, *Gryta* > *Goška*; in quella neerlandese *Daké* > *Doortje*, *Diksas* > *Dirk*, *Dočys* > *Dorus*, *Magužė* > *Machteld*, *Pukys* > *Pluis*; mentre nel caso di *Obrys* > *Albrecht* l'affinità è determinata dal nesso interno *-br-*.

7.3. Classe IV

Anche con i nomi di questa classe le strategie si dividono tra due possibilità: *mantenimento* e *traduzione*.

7.3.1. Mantenimento

Il mantenimento del nome parlante in lingua originale causa non solo un effetto estraniante (come in quelli della II e III classe), ma produce un grosso residuo traduttivo poiché il contenuto semantico del NP, trasparente per il lettore della LP, resta inaccessibile per il lettore della LA. Ad esempio, i lettori delle traduzioni tedesche di *Rhesa, Nesselmann* e *Schneider*, trovandosi di fronte a *Blebberis, Blekius, Paikschentis* o *Peleda*, perdono l'informazione descrittivo-connotativa veicolata dal NP. Per ovviare al problema, in alcune traduzioni si fa ricorso al paratesto: note del traduttore, introduzioni, postfazioni, glossari, ecc.

7.3.2. Traduzione

Per quanto riguarda la seconda strategia, si ricorderà che, in virtù della loro autorialità e trasparenza, i nomi parlanti sono gli unici che si prestano a un processo di *traduzione* propriamente detta. I dati lasciano individuare

due strategie: il calco linguistico (che si configura come *traduzione diretta*) e la spiegazione/interpretazione (definibile come *traduzione indiretta*).

7.3.2.1. Traduzione diretta

Esempi di *traduzione diretta* sono *Paikius* > neerl. *Domoor* ‘stupido’; *Pelēda* > neerl. *Uil*, pol. *Sowa*, sp. *Lechuzo* ‘gufo’; *Taukiai* > neerl. *Vetoord* ‘località grassa’, sp. *El Lardo*; *Susukati* > sp. *Patrañera* (cfr. *patraña* ‘imbroglio, burla’), ingl. *Fib* ‘frottola’, pol. *Kłamczucha* ‘bugiarda’; *Žnairiuks* > sp. *El Bisajo*, neerl. *Scheelog* ‘strabico’.

7.3.2.2. Traduzione indiretta

A differenza dei casi appena visti, con la *traduzione indiretta* non si traduce pedissequamente la forma dell’espressione del nome, bensì si esplicita (talvolta ricorrendo a interpretazioni soggettive) il contenuto da esso espresso, il quale nella forma originale poteva anche essere metaforico, implicito. Ad esempio, *Slunkius* (dal vb. *slinkti* ‘trascinare i piedi’) viene reso con i più espliciti neerl. *Luilak* ‘scansafatiche’ e sp. *El Poltrón*. Capita che le traduzioni rispecchino diverse interpretazioni del nome parlante, p. es. il personaggio di *Kurpiūnas* (nome basato su *kurpius* ‘stivale’) viene tradotto in neerlandese come *Shoemakers* e in spagnolo come *Próspero*. Evidentemente le due interpretazioni divergono: mentre la prima lo riconduce alla professione di calzolaio, la seconda esplicita la connotazione del NP originale: in quel contesto, infatti, gli stivali erano appannaggio dei ricchi, perciò colui che li porta è... *Próspero*.

Il nome parlante che conta il maggior numero di traduzioni – anche presso traduttori che altrove preferiscono il mantenimento – è *Daugkalba* (composto da *daug* ‘molto’ e dalla radice *kalb-* ‘parlare’), nome che connota una loquacità eccessiva. Esso è reso in tedesco come *Großmaul/Großmaul* da Nesselmann e Passarge, *Herr Wortreich* da Schneider (quest’ultima soluzione sembra quasi voler calcare il modello *daug-kalba*); in polacco come *Plaskajło*, in spagnolo come *Lenguaraz* e in neerlandese come *Veelprater*, tutte traduzioni che valgono ‘chiacchierone’.

Da quanto esposto emerge che i nomi della IV classe innescano nel traduttore il bisogno di rendere accessibile al proprio lettore modello la componente semantico-connotativa del NP. L’autore infatti è ricorso intenzionalmente a questo tipo di denominazione ‘parlante’ per comunicare qualcosa di rilevante. Conseguentemente, molti traduttori hanno cercato di rendere

accessibile la trasparenza semantica dei nomi parlanti, seguendo tuttavia modalità diverse: chi ha optato per mantenere i nomi originali ha fornito spiegazioni nell'apparato paratestuale o nel corpo del testo (tramite brevi aggiunte); chi ha deciso di tradurli ha cercato, più che di rispettarne la struttura dell'espressione, di esplicitarne la componente connotativa.

8. Conclusioni

Le strategie traduttive illustrate vanno dal massimo della conservazione (mantenimento totale) al massimo della alterazione (sostituzione arbitraria). Il primo polo è quello della traduzione filologica, o *source oriented*, mentre al polo opposto si trova la traduzione creativa, o *target oriented*, vd. Fig. 2. Naturalmente, ciascun traduttore utilizza solo alcune strategie, scegliendole tra quelle più in linea con l'orientamento generale del proprio lavoro.

Dallo studio condotto emerge che (indipendentemente dalla consapevolezza dei traduttori) il tipo di NP è un parametro determinante per la scelta delle strategie traduttive ed è perciò pertinente per la loro analisi.



Fig. 2. Strategie traduttive dei NP.

Biodata: Adriano Cerri è ricercatore a tempo determinato in *tenure track* (RTT) di linguistica e glottologia presso il Dipartimento di Filologia, letteratura e linguistica dell'Università di Pisa. Si è specializzato in filologia e linguistica baltica. Ha preso parte a vari progetti di ricerca in collaborazione con l'Istituto di lingua lituana e con le università di Vilnius e Klaipėda. I suoi principali ambiti di ricerca includono la linguistica storica e contrastiva, i sistemi numerali, la traduttologia. Lavora anche come traduttore dal lituano all'italiano.

adriano.cerri@unipi.it

ELEONORA FOIS

TOPONYMS IN RETRANSLATION: OTTAVIO FATICA'S *MIDDLE EARTH*

Abstract: The fact that Tolkien's stories were primarily linguistically inspired is evidenced not only by his meticulous attention to anthroponyms and toponyms to ensure they fully described characters or places, but also by the musicality and connection between sound and the named object. The toponyms in *The Lord of the Rings* create a political and geographical world: the locations in the novel, reprised and quoted in the various languages of the peoples of *Middle Earth*, refer to a shared history and make the fictional world more vivid and real. For Tolkien, anthroponyms and toponyms were so crucial to the correct experience of his universe that he devised a guide for translators. Given its status as a literary classic, *The Lord of the Rings* has undergone numerous retranslations. This contribution aims to investigate the retranslation of place names by examining the two Italian versions: the first by Vittoria Alliata and Quirino Principe, published in 1970; the second by Ottavio Fatica, published between 2019 and 2022. The contrastive analysis of this contribution aims to: 1) explore the different interpretation introduced by the retranslated toponyms; and 2) understand how toponyms reflect the translation strategies of the two translations.

Keywords: Retranslation, Toponyms, Tolkien, *The Lord of the Rings*.

1. *Introduction*

In his Foreword to the second edition *The Lord of the Rings* (henceforth: *TLOTR*), Tolkien explained that his stories were «primarily linguistic in inspiration».¹ This is supported by the meticulous care in creating anthroponyms and toponyms whose musicality and sound matched the settings and characters. To guide translators in reproducing those properties, he also wrote the *Nomenclature of The Lord of the Rings* (or *Guide to the Names in The Lord of the Rings*, first published in *A Tolkien's Compass*, 1975).

TLOTR can be rightfully considered as a literary classic. It has therefore been translated and retranslated into other languages. Retranslation is a complex phenomenon: rather than being solely governed by their chronological

¹ JOHN R. R. TOLKIEN, *The Lord of the Rings*, London, Harper Collins Publishers Ltd. 2005³, p. xxiii.

order of appearance, the textual profiles of (re)translations respond to a number of different reasons and settings and involve more than the usually debated source-oriented vs target-oriented dichotomy.² Retranslations might be intended to question and modify the source text (in accordance with a revised scholarly understanding, for example) or to support its canonical meaning (which is in turn informed by the target culture's environment).³

Retranslations can be described as reformulations of what it means to be 'close' or 'faithful' to a source text originating from another given language and culture, at a particular period, throughout time and in that language and culture.⁴

In terms of linguistic and idiomatic elements – the focus of most literary reviews – form, style, rhythm, register, and genre-specific specifications are all vulnerable to change throughout time. But ageing is also a cultural and translational process.⁵ This covers the shifting literary norms and reader expectations, as well as the various strategies and approaches used in translation and the role of the different agents in the translation process. In order to reach a wider audience, these factors compel publishers to request revisions or retranslations of canonical literary works in order to adjust to what they regard as the readers' taste. So, there is also an ideological component to the ageing of translations.

The retranslation of classic fantasy novels shows two tendencies. The first one is known as the «retraduction correctrice»⁶ or 'correcting retranslation', which frequently seeks to correct errors in the first translation that resulted from length constraints or incoherence. The second one is the «retraduction modernisante»⁷ or 'modernising translation', which attempts to replicate the various registers of the original text and return to more colloquial language.⁸

One of the most difficult fictive elements to retranslate is a name, as the translator must come up with creative solutions. Nevertheless, new names are challenging for readers as well, who must become used to them. Given

² KAISA KOSKINEN, OUTI PALOPOSKI, *Retranslations in the age of digital reproduction*, «Cadernos de Tradução», XI (2003), pp. 19-38, p. 20.

³ LAWRENCE VENUTI, *Retranslations: The creation of value*, «Bucknell Review», XLVII (2004), 1, pp. 25-38.

⁴ KRIS PEETERS, GUILLERMO SANZ GALLEGO, MONICA PAULIS, *Dubliners retranslated: Re-accentuating multivoicedness*, in *The art of translation in light of Bakhtin's re-accentuation*, ed. by S. Gratchev and M. Marinova, London, Bloomsbury 2022, pp. 9-44.

⁵ PIET VAN POUCKE, *Ageing as a motive for literary translation. A survey of case studies on retranslation*, «Translation and Interpreting Studies», XXII (2017), 1, pp. 91-115.

⁶ VIVIEN FÉASSON, *La retraduction en fantasy: phénomène marchand ou littéraire?*, «Parallèles», XXXV (2023), 1, pp. 125-136, p. 130.

⁷ Ivi, p. 131.

⁸ Ivi, p. 132.

the importance of names for Tolkien, retranslating *TLOTR* is no easy task. Studies on the Italian retranslation of *TLOTR* are beginning to surface,⁹ but none of them deals with toponyms. This contribution thus intends to further the research on the matter by focusing specifically on toponyms and contrasting the Italian translation of *TLOTR* by Vittoria Alliata di Villafranca and Quirino Principe – published in 1970 and later revised and edited – and the translation by Ottavio Fatica – published between 2019 and 2022. The goal is to: 1) explore the different interpretation introduced by the retranslated toponyms; and 2) understand how toponyms reflect the translation strategies of the two translations.

The article is organized as follows: Section 2 will focus on the function of toponyms in general and in *TLOTR* in particular; Section 3 will introduce the possible strategies to translate names and toponyms; Section 4 will feature the analysis of retranslated toponyms; Section 5 will present the conclusive remarks.

2. *Toponyms in TLOTR*

Toponyms serve the purpose of connecting people to their surroundings, and this function can work on four main levels:

- (1) Descriptive: names often originate simply from the geographical features of the landscape. Toponyms emphasize the characteristics of a given place thought to be remarkable and important by a certain culture, reflecting its interests.¹⁰ This does not entail that people who use that name later on would still understand its meaning.
- (2) Possessive: in the case of endonyms (i.e., names used by the local community), place names are markers of the territory and the boundaries of a community. This reflects the deep symbolic significance of the human division between ‘ours’ and ‘theirs’. In the case of exonyms (i.e., names used by a local community for geographical features outside their territory), they indicate the network of relations existing beyond the boundaries of a community’s territory. Exonyms are not symbols for

⁹ GLORIA MAMBELLI, *Translating English Fictional Names: An Analysis of Anthroponyms in the Italian Translations of The Lord of the Rings*, «Iperstoria», XX (2022), pp. 383-401; MARCANTONIO SAVELLI, *Translating Tolkien. The thin line between translation and misrepresentation. An Italian case-study*, «Journal of Tolkien Research», XI (2020), 1, Article 3. available at: <https://scholar.valpo.edu/journaloftolkienresearch/vol11/iss1/31>.

¹⁰ PETER JORDAN, *Place Names as Ingredients of Space-Related Identity*, «Oslo Studies in Language», IV (2012), 2, pp. 117-131, p. 125.

appropriation; rather, they help to integrate a foreign spatial feature into the cultural sphere of a community, thus avoiding exclusion and alienation.¹¹

- (3) Structural: Toponyms contribute to the mental structuring of space. Sometimes, they are in fact the only identifier of a geographical feature. Thanks to toponyms, spatial structures can be described but also shaped and modified: the concept of Dalmatia, for instance, exists just by virtue of the name, which nonetheless marks a concept rich in contents.¹²
- (4) Emotional: Toponyms promote the formation of space-related identity by supporting emotional connections between humans and a certain place, but this affects only those who are well-acquainted with it.¹³ A toponym has the power to «recall all the contents of a space-related concept [...] sights, persons, events, smells, and sounds associated with this place and let “the feel of a place” arise».¹⁴

Like places in the real world, places in the fictional world need to and must be named. The toponymy of Middle Earth reveals the effort of reproducing the historical, cultural, and linguistic processes which create toponyms in the real world, thus working on all the four levels mentioned above. The structural function of toponyms is ensured by the published maps in *The Hobbit* and *TLOTR*¹⁵ thanks to which Tolkien's Middle Earth is a fully geographically-realized secondary world.

Tolkien's toponyms in the Common Language and in all languages of Middle Earth are designed linguistically to function at the descriptive level. In Middle Earth, place names usually consist of two terms: a general term that describes the type of location and a specific term that restricts the type to a single place.¹⁶ If the generic comes first, each term is usually written as a separate word (e.g. Amon Amarth, or Mount Doom in the Common Language, 'amon' meaning 'mountain'); but if the specific comes first, the terms are almost always written solid as a single orthographic word (e.g. Baranduin or Brandywine river in the Common Language, 'duin' meaning 'river'; Mordor, 'dor' meaning 'dry land').

¹¹ ID., *Role of Place Names in Relating People and Space*, in *Relating People and Space in Handbook of the Changing World Language Map*, ed. by S. D. Brunn and R. Kehrein, Cham, Springer 2019, pp. 2037-2051, p. 2040.

¹² JORDAN, *Role of Place Names...*, cit., p. 2046.

¹³ ID., *Place Names as Ingredients...*, cit., p. 129.

¹⁴ ID., *Role of Place Names...*, cit., p. 2048.

¹⁵ BJÖRN SUNDMARK, *Mapping Middle Earth A Tolkienian legacy*, in *Maps and Mapping in Children's Literature: Landscapes, seascapes and cityscapes*, ed. by N. Goga and B. Kümmerling-Meibauer, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company 2017, pp. 221-237.

¹⁶ JOHN ALGEO, *The Toponymy of Middle-Earth*, «Names», XXXIII (1985), 1-2, pp. 80-95.

Contact between languages and cultures can have an impact on the vocabulary, grammatical structures, and other characteristics of both languages; borrowed words and impacted conceptualizations are just two examples of this contact-induced convergence.¹⁷ In his fictitious, multicultural society, Tolkien replicated this tendency and established the possessive level of toponyms. Middle Earth toponyms are either translated or borrowed from one Middle Earth language onto another. The majority of the names are in Sindarin, or Grey Elven; some of the most significant, however, are in Quenya, or High Elven. This distinction reveals the relative importance of these two made-up languages. Phonetically derived from Finnish and Greek, Quenya served in Middle-Earth civilization the same function as Latin: it was an older, formal language. Quenya was rarely used in Middle Earth at the times of *The Hobbit* and *TLOTR* but widely employed in the old ages of *The Silmarillion*. Sindarin, phonetically based on Welsh, is the spoken language of the Third Age, thus at the times of the events in *TLOTR*.¹⁸ Toponyms of Middle Earth change phonetically, and sometimes places are renamed as a result of historical events.¹⁹ Tolkien's works are full of references to the linguistic systems that he created and codified with the aim of assigning them to the different populations of his fictional universe.

Locations are given multilingual names and linked to far-off historical occurrences, which gives the fictional universe and space a more authentic feel.²⁰ In translation, this world and its toponyms need rebuilding. This is where the emotional function of toponyms is built for the target readers as they grow acclimated to the toponyms they first encountered while reading the story. Therefore, when considering the emotional level of toponyms, retranslation poses a further challenge. When the goal of the new target text is to draw a neat line from the previous translation(s), toponyms may be one of the means of such change, thus forcing readers to rethink their emotional relationship with the fictional places.

The next section will introduce the strategies for translating toponyms and the problematic aspects of retranslating them.

¹⁷ JARNO RAUKKO, *Names in contact Linguistic and social factors affecting exonyms and translated names*, in *Socio-Onomastics: The Pragmatics of Names*, ed. by T. Ainiala and J. Östman, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company 2017, pp. 93-125, p. 95.

¹⁸ BRADFORD LEE EDEN, *Elves*, in *J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment*, ed. by M. D. C. Drout, London Routledge 2007, pp. 150-152, p. 150.

¹⁹ ALGEO, *The Toponymy of Middle-Earth*, cit., p. 82.

²⁰ ROBERT T. TALLY, *Tolkien's Geopolitical Fantasy: Spatial Narrative in The Lord of the Rings*, in *Popular Fiction and Spatiality: Reading Genre Settings*, ed. by L. Fletcher, London, Palgrave 2016, pp. 125-140, p. 127.

3. *Toponyms in translation*

In Translation Studies, proper names have been studied as «culture-specific items» or «culture-bound linguistic expressions».²¹ There is consensus on the fact that the translation of names depends on their function. Newmark²² holds that, as a rule, names should not be translated when they have no connotation in the text, with the exception of names that are known in the translated form in the target language. In communicative translation, however, connotated names should be translated: «a name in a source text is enmeshed in the lexicon of that language and acquires ‘meaning’». ²³ Furthermore, in fictional texts, names tend to have an informative function, however subtle it may be.²⁴ This is the case of *TLOTR* toponyms, also in light of Tolkien’s indications (see Section 2).

The analysis in Section 4 will rely on ten procedures used when translating names:²⁵

1. Rendition: the meaning of the name is rendered in the target language, with more or less precision (using hypernyms, for instance);
2. Copy: the name of the source text is repeated in the target text without any orthographic modifications;
3. Transcription: the name is transcribed in the target language’s equivalent characters. Other changes, such as adding letters or changing their position, might be made to enhance readability;
4. Re-creation: the name is created anew so as to generate a similar effect in the target language;
5. Substitution: another formally and/or semantically unrelated name is used in place of the name from the source text;
6. Deletion: the name is omitted from the target text;
7. Addition: further information is added to make the source-text name more appealing and comprehensible for the intended audience while simultaneously reducing ambiguity;
8. Phonological Replacement: the source language name is replaced with a

²¹ NEGIN ILKHANIPOUR, *Translation Metamorphosis: a process-oriented approach to onomastics*, «Perspectives», XXII (2014) 2, pp. 271-281, p. 271.

²² PETER NEWMARK, *A Textbook of Translation*, London, Prentice Hall 1988, p. 214.

²³ THEO HERMANS, *On Translating Proper Names, with Reference to De Witte and Max Havelaar*, in *Modern Dutch Studies: Essays in Honour of Peter King*, ed. by M. Wintle, London, Athlone 1988, pp. 11-24, p. 13.

²⁴ CHRISTIANE NORD, *Proper names in translations for children: Alice in wonderland as a case in point*, «Meta: Translators’ Journal», XLVIII (2003), 1-2, pp. 182-196, p. 185.

²⁵ LINCOLN FERNANDES, *Translation of names in children’s fantasy literature: Bringing the young reader into play*, «New Voices in Translation Studies», (2006), 2, pp. 44-57.

- name from the target language that sounds similar;
9. Conventionality: accepting a name's pre-existing translation. Conventionality is frequently applied to place names as well as historical or literary figures.

As retranslation becomes required or desired, names are among the considerations that need to be carefully considered. Through toponyms, the distinctiveness of the new translation could be reinforced. If the purpose of the retranslation is to correct errors (see Section 1), toponyms may be changed to provide a clearer semantic meaning; if the goal is to modernise, toponyms may reflect the increased awareness of language and registers. The following section will investigate the strategies used to translate and retranslate *TLOTR* toponyms.

4. *The analysis*

4.1. *Italian Retranslations of TLOTR*

In 1967, the publishing house Astrolabio released the first volume, *The Fellowship of the Ring*, translated by Vittoria Alliata di Villafranca. The operation was not successful and the publisher did not proceed with the remaining (already translated) books. Only in 1970 did the publisher Rusconi finally print the complete work (introduced by an essay by Elémire Zolla that is quite controversial today) extensively revised by the editor Quirino Principe.²⁶ Thus, the first full Italian translation predates Tolkien's *Guide*.

Publisher Bompiani purchased the publishing rights in 2000, retaining the Rusconi version but revising it with the help of the Società Tolkieniana Italiana (for this analysis, the tenth edition [2002] was used).²⁷

In 2019, Bompiani released the retranslation of *The Fellowship of the Ring*. The decision to retranslate Tolkien's masterpiece was ideological: retranslating *TLOTR* was necessary in order to acknowledge Tolkien as a classic author.²⁸ Another strong motivation was to «free – finally, one might say – Tolkien from the limitations of an uninspired confinement to a particular literary genre» (translation mine).²⁹

²⁶ SAVELLI, *Translating Tolkien...*, cit.

²⁷ <https://www.jrrtolkien.it/2018/04/29/tradurre-il-signore-degli-anelli-lintervista/>

²⁸ «Siccome tutti i classici della letteratura sono periodicamente ritradotti, se Tolkien lo si vuol far percepire come classico, dopo 50 anni va ritradotto». <https://www.jrrtolkien.it/2019/10/30/esce-oggi-la-nuova-traduzione-della-compagnia-dellanello/>

²⁹ <https://www.jrrtolkien.it/2019/10/30/esce-oggi-la-nuova-traduzione-della-compagnia-dellanello/>

The work was entrusted to the translator whose portfolio was better suited to the task. Ottavio Fatica, the experienced Italian voice of Kipling and Melville, was awarded for many translations including Edward Lear's *Limericks* (thus demonstrating his ability to provide creative translations, when needed). Fatica approached Tolkien as any other author: he believed that paying Tolkien too much respect would detract from the output and ultimately weigh his work down.³⁰

Consequently, the retranslation was driven by a clear editorial project and entrusted to a well-known translator who brought his own authorial beliefs to the project.

Not much is retrievable today about the criteria that guided Principe's revision. However, due to a recent controversy concerning the translation of *TLOTR*, Alliata shared her own translation strategy. To convey Tolkien's style, inspired by epic poems and mediaeval tales, she tapped into Dante's rhetoric, assuming its familiarity among Italian readers.³¹ Her language aimed to echo the elevated style of Italian literature and aspire towards epic grandeur.

The next section will illustrate these different translation approaches in relation to toponyms.

4.2. *Retranslated Toponyms*

The toponyms that Fatica retained from the Alliata-Principe edition, demonstrating conventionality (see Section 3), will not be included due to space constraints. Toponyms found in Elvish languages, Old English, and languages other than the Common Language are also omitted since, as Tolkien advised, they should not be translated. As a result, the analysis will concentrate on the toponyms that underwent retranslation. A limited number of examples highlighting critical instances of the translation strategies will be selected due to the number of occurrences. The full contrastive list of translated names, however, is retrievable on the AIST website.³²

³⁰ «Non c'è verso di abbordare Tolkien senza paraocchi: e si avverte sempre qualcosa di stonato in chi ne prende a priori le difese, come in chi si limita a denigrare ad oltranza. Così gravata, l'opera naviga in zavorra [...] [Tolkien]: uno scrittore in mezzo a tanti altri più o meno, meno e più bravi di lui con i quali spartire giocoforza mercato e quotazioni, truisimi e pregiudizi, plausi e botte. Altrimenti è condannato a rimanere chiuso nella nicchia degli adoratori: per quanto vasta, sempre un altarinio». OTTAVIO FATICA, *Fidarsi del racconto: ritradurre* Il Signore degli Anelli, «I Quaderni di Arda», II (2021), pp. 23-43, p. 26.

³¹ ORONZO CILLI, *Giù le mani da Tolkien. Sì alla poesia, no all'ideologia*, «il Giornale.it», 13 Gennaio 2019, https://www.ilgiornale.it/news/gi-mani-tolkien-s-poesia-no-allideologia-1628045.html?fbclid=IwAR1ma56c7h8K2OeOwcbKNts18YwTrX87CFCuJ89unXhSniy7c_3TesuubLE

³² <https://www.jrrttolkien.it/download/tabella-ordinata-alfabeticamente-per-nome-dellorigina->

Ex. 1

<i>TLOTR</i>	Alliata-Principe	Fatica
Great Road	Grande Via	Grande Strada

The Great Road is the ancient road that runs from the Grey Havens to Rivendell. Both editions use rendition: the nouns ‘via’ and ‘strada’ are the two possible translations of ‘road’. There is, however, a seemingly slight difference. In Italian, ‘via’ is preferred to ‘strada’ in case of large connection routes; moreover, ‘via’ (unlike ‘strada’) indicates «roads created with no human intervention» (Treccani).³³ Conversely, ‘strada’ indicates the most important arteries linking urban centres. Therefore, we see two different ways of understanding, interpreting and therefore translating the features of Middle Earth’s main road, giving readers two distinct mental images. From an expressive standpoint, which is still important in the feelings evoked by names, ‘via’ sounds more elegant than ‘strada’.

Ex. 2

<i>TLOTR</i>	Alliata-Principe	Fatica
High City	Alta Città	Città Alta

High City identified Minas Tirith, the capital of Gondor. Rendition is the technique used in both target toponyms: the premodifier ‘high’ and the noun ‘city’ are translated using their correspondents, ‘alta’ and ‘città’ respectively. The word order is crucial, though, since in Italian the premodifier normally comes after the noun and variations immediately become connotated. Therefore, Alliata-Principe’s toponym is more formal-sounding than Fatica’s.

Ex. 3

<i>TLOTR</i>	Alliata / Alliata-Principe	Fatica
Hobbiton	Hobbiville	Hobbiton

Hobbiton is a village in the Westfarthing of the Shire where Hobbits live. Tolkien instructs that «the village name should be translated by ‘hobbit’ and an element meaning ‘village’».³⁴ Principe did not alter Alliata’s original translation, whose re-creation technique foreshadowed Tolkien’s indica-

le-di-john-ronald-reuel-tolkien/

³³ <https://www.treccani.it/vocabolario/via2/>

³⁴ TOLKIEN, *Guide to the Names...*, cit., p. 187.

tions. Fatica, in one of the rare instances where he opted not to translate a toponym, used copy.

Ex. 4

<i>TLOTR</i>	Alliata-Principe	Fatica
Northfarthing	Decumano Nord	Quartiero Nord

The Farthings were divisions of the Shire. As Tolkien specifies, the noun ‘farthing’ in this toponym is «used in its original sense ‘fourth part, quarter’». Tolkien is aware that this noun is connotated: «to English ears the application to the divisions of the Shire [...] is comical. [...] This tone can hardly be reproduced, but related words could perhaps be used».³⁵

The noun ‘decumano’ in Alliata-Principe refers to an east-west road in a Roman city which, combined with the perpendicular north-south oriented street named *cardo*, formed the grid of the typical Roman city.³⁶ Fatica opts for the noun ‘quartiero’, an archaic variant of ‘quartiere’ meaning ‘the fourth part’.³⁷ Fatica’s choice has the benefit of being comprehensible, a little archaic, and semantically accurate.

Ex. 5

<i>TLOTR</i>	Alliata-Principe	Fatica
Rivendell	Gran Burrone	Valforra

Rivendell, an Elven outpost in the Misty Mountains, is the Common Speech translation of Imladris(t), i.e. ‘deep glen of the cleft’. Tolkien tells translators to «[t]ranslate by sense, or retain, as seems best».³⁸

Alliata-Principe’s toponym is an example of re-creation, as the adjective and the noun are semantically unrelated to the source toponym. Fatica’s toponym is a rendition, as it is a compound of ‘val’ (valley) and ‘forra’ which refers to a deep canyon with near vertical walls that is typically generated by intense regressive erosion brought on by the stream of water running within it. This translation respects all visual representations of Rivendell. Alliata-Principe’s toponym is perhaps less precise, but a pattern starts to emerge in which creating an archaic resonance is more important than meaning.

³⁵ Ivi, p. 184.

³⁶ <https://www.treccani.it/vocabolario/decumano/>

³⁷ <https://www.treccani.it/vocabolario/quartiere/>

³⁸ TOLKIEN, *Guide to the Names...*, cit., p. 190.

Ex. 6

<i>TLOTR</i>	Alliata-Principe	Fatica
Buckland	Terra di Buck	Landaino

Buckland is a small but densely populated sliver of land ruled by the Brandybuck family. This toponym featured in Alliata's first *Astrolabio* translation as 'Terra di Bucco', with rendition of the noun 'land' and phonological replacement of 'Bucco' to make it sound more Italian. Following Principe's revision, 'Buck' – using copy – replaced the final part of the toponym. Fatica translated using rendition, following Tolkien's indications regarding the origin of the name Buck: «either Old English bucc 'male deer' (fallow or roe), or bucca 'he-goat'»³⁹ and his translation guidelines: «the element 'buck' should be translated».⁴⁰ Consequently, the new toponym is 'Landaino', a recreation coming from the crasis of the nouns 'Landa' (an archaic noun meaning 'plain')⁴¹ and 'daino' (deer).

Ex. 7

<i>TLOTR</i>	Alliata-Principe	Fatica
Bree / Bree-hill	Brea / Colle Brea	Bree / Collbree

Bree is the village to which Frodo and his Hobbit friends arrive after escaping the Shire. The toponym Bree should be kept, in Tolkien's guidelines «since it was an old name, of obsolete meaning in an older language».⁴² In Alliata-Principe the toponym Bree underwent phonological replacement, and the related toponym 'Bree-hill' was completed with rendition ('colle' is the Italian translation of 'hill'). Fatica followed Tolkien's instructions and left Bree unaltered using the technique of copy; the second toponym was re-created using compounding of 'colle' and 'Bree'.

Ex. 8

<i>TLOTR</i>	Alliata-Principe	Fatica
Mirkwood	Bosco Atro	Boscuro

The compound toponym Mirkwood, adopted after Sauron's arrival, was inspired by historical Germanic geography and legend. According to

³⁹ Ivi., p. 180.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ <https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/landa/>

⁴² TOLKIEN, *Guide to the Names ...*, cit., p. 180.

Tolkien, it should be «[t]ranslate[d] by sense, if possible using elements of poetic or antique tone».⁴³ Alliata-Principe's rendition of the toponym uses the literary adjective 'atro' (black). Fatica's recreation uses crasis to join the noun 'bosco' (wood) and the adjective 'scuro' (dark), thus preserving the semantic meaning of 'mirk' more closely but losing formality.

4.3. *The reception of retranslated toponyms*

Among the different agents in the translation process are those who commission the retranslation on the one hand, and the addressees on the other. Therefore, the analysis of *TLOTR* retranslated toponyms has to consider these agents, however briefly.

The promoters of the retranslation (see Section 4.1) were aware that changing the already familiar anthroponyms and toponyms would be a challenge for readers. Wu Ming 4, founder of AIST, said:

A thorny issue is related to toponymics and names. For fifteen years in Italy we have been accustomed to name places and characters in a certain way (also in the dubbing of Peter Jackson's movies). It will be hard to face the new rendition of some of them.⁴⁴

This prediction proved true. Shortly after the first anticipation of the retranslation of *The Fellowship of the Ring* came out, fantasy blogs and forums – included the AIST website – started to fill with comments whose tone ranged from disappointed («Sicuramente mi dispiace per i nomi a cui ormai mi sono affezionato e che vivono di vita propria, li [sic] sarà dura andare oltre!»)⁴⁵ to outraged («Se per quarant'anni chiami qualcuno con un nome è impossibile cambiare»)⁴⁶. Some users would have preferred the use of footnotes in the first place («Io ho sempre pensato che i nomi avrebbero dovuto rimanere in originale con al massimo una nota in calce con la traduzione. Sarebbe stato molto meglio, tradurre i nomi propri secondo me è sbagliato»)⁴⁷.

As Anje Müller Gjesdal argues, «approaches based on critical toponymy demonstrate the role of place names and place name giving in creating at-

⁴³ Ivi, p. 190.

⁴⁴ <https://www.wumingfoundation.com/giap/2018/06/tolkien-la-strada-prosegue-ancora/>

⁴⁵ 'I'm certainly sorry for the names I had grown fond of and which live a life of their own. It will be hard to keep going' (translation mine).

⁴⁶ 'It's impossible to change when you call someone a certain name for forty years' (translation mine).

⁴⁷ 'I've always thought that the names should have been kept in the original language with a footnote. It would have been better. I think translating names is wrong altogether' (translation mine).

tachment to a place».⁴⁸ As seen in Section 2, the function of a toponym unfolds also on an emotional level. There is a strong link between toponymic memorability and evocation. Thus, people remember place names because of what those places mean to them and the images they evoke, through real experiences, knowledge of historical events, or media and cinematic portrayal.⁴⁹ The Italian reception of the new toponyms extends such emotional attachment to fictional places as well.

First-time readers of Fatica's translation will predictably be less impacted by the change, whereas the core of Tolkien's Italian hard supporters will cling onto the familiar names and the affects they evoke. The re-naming practice forced readers to identify with a new affective dimension in open contrast with the previous one. Therefore, many readers refused the new names. While the 'old' toponyms evoked positive emotions, the 'new' ones only stir negative ones. It is relevant to notice that the comments are not based on a qualitative analysis of the toponyms – similarly, the style of Fatica's translation was rarely discussed by blog commenters, probably due to insufficient mastery in the source language and lack of critical knowledge on translation. The criticism related to the choice of retranslating the toponyms regardless of their semantic accuracy or precision confirms the impulsive response connected to the emotional link to the 'old' toponyms.

5. Conclusions

The first goal of the analysis was to explore the different interpretations introduced by the retranslated toponyms. Fatica said that his translation approach was not influenced by the literary status of Tolkien as a fantasy author. Furthermore, the retranslation was ideologically contextualised in the attempt to detach Tolkien's work from labels and limitations of genre. Therefore, Fatica's toponyms do not try to be overly formal (see Ex. 2); the foreignness of Middle Earth is conveyed by the use of linguistic mechanisms normally unknown to Italian toponyms (see the crasis in Ex. 6 and 8) or by the use of selected archaisms (see Ex. 5). Middle Earth is to be perceived as a foreign country, but its features are still understandable. Fatica's

⁴⁸ ANJE MÜLLER GJESDAL, *Travelling toponymy: The contribution of place names to the textual representation of place and memory in Abdellah Taïa's Une mélancolie Arabe*, «Borderlands Journal», XVIII (2019), 1, pp.111-132, p. 117.

⁴⁹ DOMINIC MEDWAY, GARY WARNABY, *What's in a name? Place Branding and Toponymic Com-modification*, «Environment and Planning», XLVI (2014), pp. 153-167.

translation is at the same time modernising, as it does not overtly relies on archaisms, even for toponyms, and correcting (mostly with regards to style and registers). His toponyms carefully preserve the structural and descriptive function of toponyms.

In her translation of *The Fellowship of the Ring*, Alliata created toponyms that could sound distinctively Italian (see Ex. 6). Although some toponyms changed after Principe's revision, this tendency is still visible (see Ex. 7). An archaic resonance is evident in the word order (Ex. 1 and 2) or in the register (see Ex. 8). The sound of the toponym is privileged over its descriptive function.

The second goal of the analysis was to understand how toponyms reflected the translation strategies of the two translations. The overview reveals two distinct tendencies. Fatica's toponyms are mostly translated through rendition, showing the interpretative effort of reproducing the meanings of the source-text toponyms as closely as possible. This suggests that the strategy was aimed at presenting a descriptive and structural idea of Middle Earth. This assumption is supported by the toponyms that Fatica translated for the first time (whose thorough investigation could not be included in this paper): most of them served to fill the blanks in the map of Middle Earth; others were reprised from the English source text to make up for Alliata-Principe's omission.

Alliata-Principe's toponyms tend to be more formal and closer to Italian toponyms in terms of word order and sound, sometimes at the expense of semantic accuracy. This suggests that the strategy was aimed at producing toponyms that sounded familiar to the Italian reader and plausibly belonged to a fantastic mediaeval dimension – according to the cultural expectations of Italian readers – thanks to their evocative archaism. This is coherent with the strategy explained in Section 4.1.

The analysis of the retranslated toponyms of *TLOTR* also highlighted two aspects worthy of deeper analysis connected to retranslation of toponyms. The first aspect concerns the influence of translatoriality and confidence to act (thus pertaining to the translator) on the decision of retranslating toponyms in the first place.⁵⁰ Fatica shaped his strategy around his critical ideas on the author on the one hand and on the linguistic features of a given literary genre; his decision to modify the majority of toponyms indicated that he was not limited by the influence of the first translation.

The second aspect concerns the emotional connection to toponyms, which affects readers' expectations on their retranslation. The notion of af-

⁵⁰ KAISA KOSKINEN, *Translation and Affect: Essays on sticky affects and translational affective labour*, Amsterdam, John Benjamins 2020, p. 40.

fective valence forms every aspect of translation, from analysis to strategy and decision-making,⁵¹ and translators and publishing companies have their hopes regarding the reception of the translation. The negative criticism for retranslation of *TLOTR* was heavily influenced by the new toponyms (and antroponyms), which suggests that the emotional attachment to a familiar toponym should become one of the aspects to consider in a translation strategy to facilitate a positive reception.

As new definitions informed by a polyglot and intertextual notion of retranslation perceive the existence of retranslations in relation to other translations of the same text in various languages,⁵² the analysis could therefore extend to how Tolkien's retranslated toponyms were accepted in other languages and contexts.

Biodata: Eleonora Fois ha lavorato come RTD-A in Lingua Inglese e Traduzione all'Università di Cagliari. Si occupa di vari ambiti legati alla traduzione: il ruolo della traduzione nell'insegnamento della lingua inglese, l'insegnamento della lingua inglese per gli studenti di traduzione, la traduzione nel contesto giornalistico con particolare focus sugli aspetti etici (la monografia più recente è *The Ethics of News Translation*, FrancoAngeli 2022). Ha pubblicato su riviste nazionali ed internazionali sulla traduzione teatrale e sulla traduzione letteraria, in particolare sulla resa del paesaggio nelle traduzioni inglesi dei romanzi di Grazia Deledda.

eleonora.fois@unica.it

⁵¹ Ivi, p. 47.

⁵² VITOR ALEVATO DO AMARAL, *Broadening the Notion of Retranslation*, «Cadernos de Tradução», XXXIX (2019), 1, pp. 239-259, p. 254.

DARIO PROLA

LA TRADUZIONE DEGLI ANTROPONIMI NELLE VERSIONI ITALIANE DEL *PAN TADEUSZ* DI ADAM MICKIEWICZ

Abstract: This paper focuses on translating the anthroponymic repertoire of Adam Mickiewicz's Polish national epic, *Pan Tadeusz*. The research examines how proper names and nicknames serve as essential lexical elements, fulfilling various functions such as character delineation and the transmission of identity and cultural values. The objective is to spotlight the strategies employed in translating these anthroponyms, illustrating how they influence the perception of Mickiewicz's poem in Italy and reflect broader trends in onomastic translation within the contemporary Italian literary landscape.

Keywords: Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, Oskar Skarbek-Łuchowski, Carlo Verdiani, Silvano De Fanti.

Il Pan Tadeusz e le sue traduzioni italiane

Nel *Pan Tadeusz*, l'epopea nazionale composta a Parigi negli anni 1832-1833, all'indomani della fallita insurrezione nazionale del 1831, il Vate del romanisticismo polacco narra la storia di due famiglie lituane racchiudendola in un breve torno di tempo: una manciata di giorni della tarda estate del 1811 e una giornata della primavera del 1812. La vicenda si svolge nel pieno dell'Europa sconvolta dalle guerre napoleoniche, ai tempi della fanciullezza del poeta, in un mondo che volgeva al tramonto. Le due famiglie litigano ferocemente per il possesso di un castello avito tolto anni prima dai russi ai ribelli Horeszko e consegnato ai Soplica come premio per la loro presunta fedeltà all'occupante; poi si ricompattano dando il via a una rivolta antirussa e finiscono per sigillare l'allenza e la coesione della nazione attraverso il matrimonio dei discendenti dei rispettivi casati, Tadeusz e Zosia. Quanto detto illustra sufficientemente come il *Pan Tadeusz* non sia soltanto un idillio romantico, l'occasione per il vagheggiamento nostalgico della patria perduta; accanto ai *Dziady*, al *Konrad Wallenrod*, a poemi come *Grażyna* o *Reduta Ordon*, quest'opera rappresentò un ulteriore elemento del progetto politico e letterario di Adam Mickiewicz: smuovere gli animi, rinsaldare i polacchi (nobiltà e contadini) intorno all'idea di nazione, raccogliere le forze per cercare di nuovo la strada dell'indipendenza. Un libro per trasmettere ai connazionali e alle generazioni venturose la memoria – culturale, politica, ma anche linguistica – della Repubblica delle Due Nazioni, il gigantesco stato

polono-lituano spartito tra Russia, Prussia e Austria tra il 1772-1795.

Scritto in oltre sessantottomila tredecasillabi a rima baciata in strofe di lunghezza variabile, di questa fondamentale opera della letteratura polacca esistono in italiano tre versioni integrali più alcuni canti¹ e brani tradotti nel corso di quasi 190 anni. I traduttori si sono avvicinati al testo di partenza tentando una complessa resa in versi – riproducendone in qualche modo le caratteristiche formali – oppure optando per una più agevole versione in prosa, ovvero per quella che James Holmes definisce forma metaletteraria.²

La prima versione integrale in prosa uscì in forma di romanzo d'appendice nel 1871 come *Taddeo Soplitz o l'ultimo processo in Lituania* sulla rivista milanese «Il pungolo». Era una traduzione indiretta basata sulla versione francese (sempre in prosa) *Thadée Soplica* di Krystyn Piotr Ostrowski, insorto polacco, poeta e drammaturgo residente a Parigi. La sua versione entrò nel secondo volume delle *Ceuvres poétiques complètes* di Mickiewicz ed aveva la pecca, come segnala Silvano De Fanti, di adottare «soluzioni perifrastiche spesso stravolgenti il testo originale»,³ andando a condizionare pesantemente la versione italiana. La traduzione sarebbe da attribuire (ma non è stato mai del tutto dimostrato) a un giovane Arrigo Boito – polacco da parte di madre (la contessa Józefina Radolińska) –, autore di diverse altre traduzioni indirette di Adam Mickiewicz. Da qui in avanti mi riferirò a lui come pseudo-Boito.⁴

La prima traduzione diretta e integrale del testo, a opera di Clotilde Garosci, polonista talentuosa e autodidatta, fu pubblicata nel 1924 a Lanciano da Carabba editore.⁵ Mancata precocemente nel 1952, la sua versione in prosa – leggermente rimaneggiata e corretta dalla sorella Cristina – venne riproposta con il titolo originale *Pan Tadeusz* nel 1955, in occasione del centenario della morte del Poeta.⁶

¹ Qui si usa questo termine in luogo di 'libro' (*księga*), come alcuni preferiscono.

² Holmes, richiamandosi a una riflessione di Roland Barthes, afferma che la traduzione è una possibile forma di metaletteratura, in quanto non riguarda oggetti o fenomeni esterni al linguaggio, bensì le formulazioni linguistiche prodotte da altri. JAMES S. HOLMES, *La versificazione: le forme di traduzione e la traduzione delle forme*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a c. di S. Nergaard, Milano, Bompiani 1995, p. 239.

³ SILVANO DE FANTI, *Il Pan Tadeusz in Italia*, in *Munera polonica et slavica. Riccardo C. Lewanski oblata*, a c. di S. De Fanti, Udine, Università degli Studi di Udine, Istituto di Lingue e Letterature dell'Europa Orientale 1990, p. 45.

⁴ ADAMO MICKIEWICZ, *Taddeo Soplitz o l'ultimo processo in Lituania*, Biblioteca del Pungolo, vol. IV, «Il pungolo», I-XVIII (1871), pp. 1-142. Questa traduzione venne riveduta e rimaneggiata per la collana «La nostra Biblioteca Classica» insieme a una scelta di *Canti* curata da E. Damiani. ADAM MICKIEWICZ, *Tadeusz Soplica. Canti*, Novara, Edipem 1975.

⁵ Id., *Pan Taddeo Soplitz*, Lanciano, G. Carabba 1924.

⁶ Id., *Pan Tadeusz*, Torino, Einaudi 1955. Cristina Agosti Garosci vi aggiunse l'*Epilogo*, assente nella versione del 1924 basata sull'edizione parigina del 1880 curata dai figli del poeta.

La grande sfida per i traduttori del *Pan Tadeusz* è stata certamente la resa in versi, ovvero una ricomposizione che tenga conto della tradizione poetica della lingua di arrivo e si misuri con gli aspetti formali del testo di partenza (rima, metro, lunghezza del verso, divisione in strofe).

In senso cronologico, il primo tentativo in questo senso venne realizzato dal nobile polacco Oskar Skarbek-Thuchowski, italianista trasferitosi a Firenze all'inizio della Prima guerra mondiale, dove iniziò una significativa opera di divulgazione della letteratura polacca. La sua traduzione dei canti I, II, V, VI, VII, VIII⁷ costituisce la versione poetica più estesa dopo quella integrale del 2018 di Silvano De Fanti, già docente di Lingua e Letteratura Polacca all'Università di Udine e traduttore di importanti autori polacchi.⁸

Altre traduzioni poetiche parziali del *Pan Tadeusz* vennero realizzate dopo la Seconda guerra mondiale dallo slavista Angelo Maria Ripellino⁹ e dai polonisti Carlo Verdiani¹⁰ e Marina Bersano Begey.¹¹ Le versioni di Ripellino e Bersano Begey – brevi e con finalità antologiche – non portano rilievi onomastici utili e quindi non verranno qui considerate. I due canti resi da Verdiani e il lavoro assai più esteso di Skarbek-Thuchowski sono invece inclusi nella presente ricerca poiché permettono di individuare le strategie traduttive adottate dagli autori. Tuttavia, a causa della loro incompletezza, in alcuni casi non permettono di operare dei confronti.

La traduzione dei nomi propri

Come è noto, le due categorie onomastiche più rilevanti del *Pan Tadeusz*

⁷ I primi tre canti vennero stampati insieme al frontespizio da Tyszkiewicz con il titolo *Messer Taddeo*. Come spiega ROSSANO DE LAURENTIIS, *Un tipografo polacco al servizio dell'Università di Firenze. Samuel F. Tyszkiewicz (1889-1954)*, «Teca», VI (2014), pp. 195-199, il progetto, avviato nel 1931, restò incompiuto a causa degli onerosi costi editoriali e delle difficoltà tecniche, per cui il libro non venne edito. La traduzione di Skarbek-Thuchowski venne riproposta in un'edizione curata da De Fanti: MICKIEWICZ, *Messer Taddeo*, Udine, Università degli Studi di Udine, Istituto di Lingue e Letterature dell'Europa Orientale 1986. Come dichiarato nel frontespizio, la traduzione dei canti 5-8 è stata riveduta dal curatore, ma il testo non reca traccia delle modifiche né De Fanti dà ragione dei suoi interventi nell'interessante saggio che precede il volume, poi ripubblicato in: DE FANTI, *Il Pan Tadeusz in Italia*, cit.

⁸ MICKIEWICZ, *Messer Taddeo*, a c. di De Fanti, Venezia, Marsilio 2018.

⁹ Alcuni brani dei canti VI (vv. 1-33) e VIII (vv. 1-61) pubblicati su «Iridion», V (1945), pp. 196-198.

¹⁰ I canti I e VI pubblicati in: MICKIEWICZ, *Pagine scelte*, a c. di G. Maver, introduzioni di B. Meriggi, R. Picchio e C. Verdiani, Milano, Italpress 1956, pp. 219-279.

¹¹ Marina Bersano Begey tradusse l'incipit del primo canto (vv. 1-40) per *Le più belle pagine della letteratura polacca*, a c. di M. Bersano Begey, Milano, Nuova Accademia 1965, pp. 97-98.

riguardano il mondo delle persone e quello della natura (zoonimi e fitonimi).¹² In particolare, il primo esplicita la sua funzione principale nel recupero e nella conservazione del patrimonio memoriale della nazione polacca, a partire dalla complessa struttura sociale dell'antica Repubblica delle Due Nazioni.

La prima considerazione è che il titolo stesso è rappresentato da un nome proprio. A ben guardare, la forma appellativa e reverenziale *Pan* ('signore') che precede Tadeusz assume anche una funzione antonomastica: Tadeusz è infatti rappresentante per eccellenza della *szlachta* ('nobiltà'), la classe sociale nella quale Mickiewicz riponeva le speranze di una rinascita nazionale. Ma *Pan* veicola anche altri significati che, seppur non richiamati direttamente, sono comunque racchiusi 'virtualmente' in questo termine: può significare *władca* ('sovrano'), *głowa domu* ('padrone di casa'), *posiadacz ziemski* ('proprietario terriero'), *szlachcic/arystokrata* ('nobile/aristocratico'). Affermare fin dal titolo che Tadeusz è *Pan* era in sé un orgoglioso gesto di ribellione e di affermazione dell'identità, della posizione e della missione storica della nazione polacca. Non è dunque un caso che Tadeusz sia anche il nome proprio di Kościuszko, il Garibaldi polacco, e – come leggiamo nel poema (I, vv. 169-170)¹³ – il protagonista lo porta proprio in suo onore.¹⁴ Secondo Mickiewicz i polacchi dovevano indicare ai popoli slavi la via da percorrere per la loro autodeterminazione in seno alla civiltà europea.

È proprio in questa 'virtualità' che risiede la funzione dei due protagonisti Tadeusz e Zosia, a ben vedere i meno individualizzati (o i più stereotipati) nella carrellata dei personaggi straordinari creati da Mickiewicz. Proprio come Renzo e Lucia nei *Promessi sposi*, sono eroi collettivi, prototipi ideali di due giovani e ingenui polacchi messi al centro perché intorno a loro ruotino figure di ben altro rilievo psicologico e sociale.

Nella tabella sottostante si espongono le scelte traduttive relativamente ad alcuni nomi propri del poema.

¹² A questo proposito si segnalano i seguenti studi: KONRAD GÓRSKI, *Onomastyka Mickiewicza*, «Onomastica. Pismo poświęcone nazewnictwu geograficznemu i osobowemu oraz innym nazwom własnym», VI, 1-2 (1960), pp. 1-47; HALINA SAFAREWICZOWA, *Tytuły grzecznościowe w Panu Tadeuszu*, in *W służbie nauce i szkole. Księga pamiątkowa poświęcona Profesorowi Doktorowi Zenonowi Klemensiewiczowi*, a c. di M. Szymczak, Warszawa, PWN 1970, pp. 267-275; ŁUCJA MARIA SZEWCZYK, *Nazewnictwo literackie w twórczości Adama Mickiewicza*, Bydgoszcz, WSP 1993; MARIA ZARĘBINA, *Imiona bohaterów Pana Tadeusza. Nazwy osób w epopei*, Kraków, WSP 1996.

¹³ L'edizione di riferimento per questo studio è: MICKIEWICZ, *Pan Tadeusz, czyli ostatni zajazd na Litwie*, a c. di S. Pigoń, Wrocław-Warszawa-Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1994.

¹⁴ Ai tempi di Mickiewicz, questo nome evocava anche la figura di Tadeusz Rejtan, deputato che nel 1773 tentò di porre disperatamente il suo veto durante i lavori del parlamento controllato da Russia, Austria e Prussia che portarono alla cessione dei territori polacchi agli occupanti.

PRENOMI						
Mickiewicz	pseudo-Boito (1871)	pseudo-Boito (1975)	Skarbek-Thuchowski	Garosci	Verdiani	De Fanti
Tadeusz	Taddeo	Tadeusz	Taddeo	Taddeo	Taddeo	Taddeo
Zosia	Sofia	Zosia	Sofia	Zosia	Sofia	Sofia
Telimena	Telimene	Telimena	Telimene	Telimena	Telimena	Telimena
Gerwazy	Gervaso	Gerwazy	Gervaso	Gervasio	Gervasio	Gervaso
Protazy	Protaso	Protazy	Protaso	Protasio	Protasio	Protaso
Jankiel	Yankiel	Jankiel	Jankiel	Jankiel	Jankiel	Jankiel
Jacek (Soplica)	Giacomo	Jacek	Giacinto	Jacek	Giacomo	Giacinto
Matyjasz/Maciej (Dobrzyński)	Mattia	Maciej/Mattia	Mattia	Mattia	Matteo/Mattia	Mattia
Bartek (detto Prusak)	Bartolomeo	Bartłomiej	Bartek	Bartek	—	Bartolo
Bartłomiej	Bartolomeo	Bartłomiej	Bartolomeo	Bartolomeo	Bartolomeo	Bartolomeo
Róża (figlia del Podkomorzy)	Rosa	Róża	Rosa	Rosa	Rosa	Rosa
Kiryło (Kozodusin)	Kirylo	Kiryło	Cirillo	Cirillo	—	Kirylo
Wańka (diminutivo di Ivan in russo)	Wańka	—	Wańka	Wanka	—	Van'ka
Kachna	Catterina	Caterina	Caterina	Caterina	Caterina	Caterina
Maryna	Maria	Maria	Maria	Maria	Maria	Marina

Come si può osservare la tendenza dominante che accomuna le scelte dei traduttori è quella dell'addomesticamento, strategia adottata in modo estremamente coerente da De Fanti e meno da Garosci, dove alcune forme polacche sono mantenute in alternanza a quelle italiane. Colpisce il cambio di strategia di pseudo-Boito: la versione del 1871 è chiaramente addomesticante (sulla scorta del francese), mentre nel testo rivisto per la riedizione

Edipem del 1975 sono stati ripristinati tutti i nomi in polacco.¹⁵

Tutti i traduttori sono concordi nell'italianizzare Tadeusz, mentre per la protagonista femminile le Garosci hanno preferito una forma straniante. Zosia, va precisato, è diminutivo di Zofia, ma conformemente all'uso polacco è usato nel contesto familiare come forma principale del nome. Rispetto all'italiano la carica affettiva del diminutivo risulta attenuata, o meglio il polacco assicura una maggiore gradualità ipocoristica offrendo varie forme vezzeggiative (per esempio, sempre nel *Pan Tadeusz*, Zosia è chiamata teneramente anche Zosienka e Zośka, mentre Tadeusz è Tadeuszek).¹⁶

La forma Telimene in Skarbek-Łtuchowski è chiaramente un residuo della traduzione dal francese di pseudo-Boito (poi italianizzata nella riedizione). Versione che forse induce in errore anche Verdiani nella scelta del traduttore per Jacek (Giacinto); Giacomo è infatti il corrispondente di Jakub, per altro nome teoforico e di uno degli apostoli. Una svista importante se si considera lo spessore del personaggio di Jacek Soplica, l'autentico protagonista del *Pan Tadeusz*: eroe romantico per eccellenza, incarna infatti il sentimento di missione e di riscatto personale dello stesso Adam Mickiewicz e di tutti quelli che come lui votarono la loro vita alla causa nazionale.¹⁷

La traduzione dei titoli con valore di antroponimi

Un gruppo di antroponimi di grande interesse riguarda i personaggi non identificati dal loro nome di battesimo o dal cognome, ma dal titolo, a sua volta derivante da una funzione sociale. Si tratta di figure d'invenzione, per quanto – come gli studiosi si sono sforzati più volte di dimostrare – ispirate a persone reali (vicine al mondo familiare del poeta oppure più o meno note all'epoca dei fatti narrati).

Per questa classe di antroponimi abbiamo a che fare con il passaggio, at-

¹⁵ La revisione venne affidata con ogni probabilità ad Anton Maria Raffo, in quanto unico polonista tra i collaboratori dell'editore indicati nel colophon.

¹⁶ I vezzeggiativi non sono contemplati nella tabella. Ci si limita a segnalare che Garosci ha coniato su base polacca il curioso equivalente funzionale Zosietta. Per il protagonista maschile ha optato per Taddeuccio (e analogamente abbiamo anche Prorasiuccio per il celebre Protazeńku). In Skarbek-Łtuchowski troviamo Tadeuccio e Sofiuccia, mentre De Fanti e Verdiani scelgono di rinunciare alla forma vezzeggiativa o di renderla altrimenti (per es. De Fanti per rendere Protazeńku aggiunge un possessivo: 'mio Protaso'). Efficace la scelta di De Fanti di rendere Bartek con Bartolo.

¹⁷ Nel progetto iniziale dell'opera il nome proprio di Jacek Soplica era Żegota e così si sarebbe dovuto intitolare il *Pan Tadeusz*. Cfr. STANISŁAW PIŁOŃ, *Wstęp*, in MICKIEWICZ, *Pan Tadeusz, czyli...*, cit., p. XXV. Il cognome Soplica, com'è noto, è invece ispirato al protagonista del celebre romanzo di Henryk Rzewuski, *Pamiętki Sopolcy* (1839-1841).

traverso antonomasia, da nome comune a nome proprio. Più precisamente si tratta di tecnonimi che diventano titoli che poi, all'interno dell'opera, designano dei personaggi.

Questo gruppo di antroponimi porta a riflettere su due asimmetrie. La prima è endoculturale: ai tempi di Mickiewicz queste cariche conservavano solo un valore nominale, ovvero alcune persone continuavano a essere identificate – anche ufficialmente – con un titolo che corrispondeva a una funzione non più esistente. Mickiewicz stesso è costretto a inserire delle note in appendice per chiarire al lettore il significato di alcuni nomi e spiegare un'usanza tipicamente lituana e disapprovata dal governo russo. L'altra asimmetria è interculturale e comporta la considerevole difficoltà a trovare in italiano dei tradurenti adatti. Come sopra segue una tabella con una scelta dei principali antroponimi derivati da titoli. Bisogna tenere conto che nelle varie versioni sono sempre accompagnati dall'articolo determinativo, a sottolineare la loro funzione antonomastica.

TITOLI E FUNZIONI SOCIALI					
Mickiewicz	Pseudo-Boito	Skarbek-Tluchowski	Garosci	Verdiani	De Fanti
Sędzia	giudice	Giudice	Giudice	Giudice	Giudice
Podkomorzy	Presidente della corte territoriale	Ciambellano	Ciambellano	Ciambellano	Ciambellano
Hrabia	conte	Conte	Conte	Conte	Conte
Wojski	siniscalco	Wojski/ scalco	Wojski	Wojski	Tribuno
Wojwoda	palatino	Palatino	Woiwoda/il Palatino	Voivoda	Palatino
Stolnik	panattiere- panettiere	Stolnik	Stolnik	—	Dapifero
Chorąży	portastendardo	—	Choronzy	Gonfaloniere	gonfaloniere
Woźny (Protazy)	usciera	Usciera	Usciera	Usciera	Usciera
Podczaszyc	gran coppiere	Coppiere	Coppiere	Coppiere	Sottocoppiere
Asesor	assessore	Assessore	Assessore	Assessore	Assessore
Rejent	notaio	Notaio	Notaio	Notaio	Notaio
Klucznik	portachiavi	Portachiavi	Portachiavi	—	Chiavaio

Dal momento che la semantica di questi antroponimi risiede nella loro funzione i traduttori hanno puntato quasi unanimemente su strategie di adattamento. La traduzione delle Garosci – dove si rilevano tre prestiti – conferma l'incoerenza nelle scelte traduttive già rilevata in precedenza (si noti anche la trascrizione di *Chorąży* dove, come spesso accadeva all'epoca, si puntava su un'imprecisa trascrizione fonetica dei forestierismi basata sull'ortografia italiana). Chi ha corretto lo pseudo-Boito ha giustamente ritenuto di non dover ripristinare gli antroponimi polacchi. Si è limitato ad attualizzare l'ortografia di *panattiere*, traducevole a dire il vero non troppo adeguato per *Stolnik*. Corretta la scelta di Silvano De Fanti di renderlo con *Dapifero* – anticamente 'portatore di vivande' – per quanto un nome dalla semantica trasparente nella lingua di partenza (deriva da *stół*, 'tavolo') venga sostituito in quella di arrivo da un traducevole piuttosto opaco. Va detto che nella scelta di questa particolare classe di antroponimi i traduttori hanno inevitabilmente prestato il fianco a facili critiche, stante la naturale diversità o asimmetria dei due sistemi socio-culturali e le modifiche cui queste funzioni sono andate incontro nel tempo (asimmetria che costringe De Fanti ad aggiungere note alle spiegazioni del poeta). Per questa ragione, è facilmente perdonabile la soluzione perifrastica adottata da pseudo-Boito per *Podkomorzy*, poiché riprende una delle antiche funzioni di questo dignitario. Leggiamo infatti nei 'chiarimenti del poeta' (*Objaśnienia poety*) tradotti per la prima volta da Silvano De Fanti:

un tempo funzionario di alto rango e importanza, *Princeps Nobilitatis*, sotto il governo russo conservò unicamente il titolo. Ogni tanto giudicava ancora le questioni di confine, ma finì per perdere anche questo potere giudiziario. Adesso sostituisce qualche volta il maresciallo [rappresentante elettivo della nobiltà] ed effettua le nomine degli agrimensori, ovvero degli impiegati catastali del distretto.¹⁸

Sicuramente motivata, non solo etimologicamente,¹⁹ la scelta di *Ciambellano* per *Podkomorzy* in quanto dignitario di corte che ricopriva funzioni amministrative dei beni o del tesoro di un sovrano o di un grande feudatario.

Problematica anche la resa di *Wojski*. Mickiewicz nelle spiegazioni indica la sua parentela con l'antico *tribunus*: «svolgeva la funzione di tutore delle mogli e dei figli dei nobili durante la leva di massa. Da molto tempo questa funzione, oramai privata dei suoi obblighi, ha assunto un mero valore di titolo onorifico».²⁰ Il poeta trascura di precisare che il *wojski* in tempo di

¹⁸ MICKIEWICZ, *Messer Taddeo*, cit., pp. 450-451.

¹⁹ In polacco *Podkomorzy* deriva infatti da *komora* ('camera') proprio come il francesismo *ciambellano* e l'antico germanismo *kamarling* derivano dalla forma latina originaria *camerarius*.

²⁰ Ivi, p. 450.

guerra «ricopriva anche le funzioni di giudice al posto dello starosta».²¹ Precisazione importante perché giustifica il *Tribuno* scelto da De Fanti, l'unico dei traduttori a raccogliere il suggerimento del poeta. Come sa chiunque abbia masticato un po' di diritto romano a scuola, anticamente i tribuni erano magistrati o funzionari di alto rango dell'amministrazione civile o militare. Inadatta invece (sempre sulla scorta del francese) la scelta di *siniscalco* di pseudo-Boito (ha indotto in errore anche Skarbek-Thuchowski), poiché per *siniscalco* si intende: «Nell'alto Medioevo, ufficiale di palazzo incaricato di sovrintendere al servizio di tavola della mensa del re» (Zanichelli). Una sorta di maggiordomo di palazzo che avrebbe potuto tradurre adeguatamente *Stolnik*. Garosci nel dubbio, come in altri casi, sceglie una tecnica straniente (il prestito non adattato con inserimento di nota) e Verdiani la segue (ma senza nota). Per ragioni di spazio non ci si può effondere in altri esempi, ma, come illustra chiaramente la tabella, in altri casi l'individuazione di un equivalente funzionale è stata molto meno problematica.

La traduzione dei soprannomi

Oltre al termine *pseudonim*, come in italiano di uso piuttosto specialistico, in polacco esistono due termini per indicare il soprannome: *przezwiśko* (soprannome, nomignolo, da *przezywać*, 'soprannominare') e *przydomek*. Quest'ultimo nella sua accezione colloquiale è usato come sinonimo di soprannome, ma può essere impiegato in senso ironico o malevolo o assumere anche il significato di epiteto (per esempio il primo re polacco della stirpe dei Piast è Bolesław I Chrobry, ovvero Boleslao I detto il Prode). Come spiega Pigoń,²² al tempo della Confederazione polacco-lituana *przezwiśko* e *przydomek* avevano due significati distinti: il primo indicava il soprannome ed era attribuito sulla base di una caratteristica individuale, di un pregio o difetto; il secondo invece derivava dalla carica ricoperta e ancora prima da una proprietà o dalle origini geografiche (infatti etimologicamente deriva da *przy dom* ovvero 'presso la casa'). Il primo era attribuito solo a un singolo individuo, mentre il secondo passava di padre in figlio, arrivando a sostituirsi al cognome. Nel *Pan Tadeusz* si narrano le vicende dei membri della famiglia Dobrzyński i quali, pur vivendo in Lituania da quattrocento anni, conservavano nel loro cognome la traccia delle proprie origini. Provenivano infatti dalla *ziemia dobrzyńska* (*Terra Dobrinensis*), regione stori-

²¹ *Słownik języka polskiego*, vol. IX, a c. di W. Doroszewski, Warszawa, PWN 1967. Qui e in seguito tutte le traduzioni dai dizionari sono mie.

²² MICKIEWICZ, *Pan Tadeusz*, *czyli...*, cit., p. 311.

ca dell'antica Polonia oggi nel Voivodato della Cuiavia-Pomerania (ma ai tempi di Mickiewicz in Mazovia); un tempo contesa tra cavalieri teutonici e regno polacco, passò alla Polonia nel 1410 in seguito alla vittoriosa battaglia di Grunwald. Al caso della famiglia Dobrzyński, gente orgogliosa e fiera, Adam Mickiewicz fa scherzosamente risalire – per imitazione – l'abitudine della nobiltà polacca a identificare un individuo con diversi soprannomi (per i quali Mickiewicz utilizza, oltre a *przydomek*, anche il termine di uso locale *imionisko*). Il caso di Matyjasz (Maciej) Dobrzyński è dunque esemplare:

Więc Matyjasz Dobrzyński, który stał na czele
Całej rodziny, zwan był *Kurkiem na kościele*;
Potem, z siedemset dziewięćdziesiąt czwartym rokiem
Odmieniąwszy przydomek, ochrzcił się *Zabokiem*;
Toż *Królikiem* Dobrzyńscy mianują go sami,
A Litwini nazwali *Maćkiem nad Maćkami* (VI, vv. 421-426).

Il capo del casato, Mattia Dobrzyński, era
stato denominato *galletto sulla chiesa*.
Poi, dopo il novantaquattro, cambiò il nomignolo
e si battezzò *Mano al fianco*; i Dobrzyński
lo chiamarono *Coniglio*, il resto dei lituani
gli danno il soprannome di *Mattia dei Mattia*.²³

Qui Mickiewicz non ricorre neppure a una nota come fa in altri casi; ciò significa che il suo lettore era in grado di cogliere il riferimento alla fallita insurrezione guidata da Kościuszko nel 1794, mentre il significato dei nomignoli si esplicita nel seguito dell'opera. De Fanti inserisce una nota per spiegare il riferimento storico, poi ne mette un'altra per spiegare che: «egli era il possessore di una conigliera. Tuttavia la parola polacca *królik* (coniglio) significa anche *piccolo re*». ²⁴ L'ironia si perde, anche se, alcuni versi prima, i Dobrzyński, un tempo molto potenti, vengono descritti come una famiglia prototipo della nobiltà impoverita dei Kresy (VI, 387-390). ²⁵ A capo della famiglia, il patriarca Mattia è dunque non solo il 'reuccio di una conigliera', ma anche il *galletto banderuola*²⁶ – infatti apprendiamo dai versi

²³ MICKIEWICZ, *Messer Taddeo*, cit., p. 246.

²⁴ Ivi, p. 432.

²⁵ «Teraz zmuszeni sami pracować na siebie/ Jako zaciężne chłopstwo! tylko że siermięgi/ Nie noszą, lecz kapoty białe w czarne pręgi./ A w niedzielę kontusze» ('Oggi costretti a guadagnarsi il vitto/ come servi feudali! Solo che non indossano/ camicia, ma pastrani bianchi a righe nere/ e il *kontusz* la domenica'), ivi, p. 245.

²⁶ *Galletto/Gallo Banderuola* (Garosci/ Verdiani/ Skarbek-Thuchowski); *Galletto sulla chiesa* (pseudo-Boito).

successivi (VI, 507-509) che politicamente era stato un voltagabbana; ma è anche *Mano al fianco* (così Skarbek-Łuchowski)²⁷ per via del gesto che fa spesso, battendosi sul fianco come se cercasse la sciabola, nonché *Mattia dei Mattia* (pseudo-Boito, Skarbek-Łuchowski) o *Matteo dei Mattei* (Verdiani-pseudo-Boito).²⁸ Quest'ultimo soprannome non viene chiarito, ma si tratta con ogni probabilità di un calco di *Re dei Re*, appellativo attribuito a Gesù Cristo nel Nuovo Testamento (allusione che rimanderebbe dunque a *królik*). Il traduttore mantiene così inalterata l'immediatezza e la carica ironica e dissacrante del polacco.

L'ironia che nasce da un soprannome o da un gioco di parole evidentemente non può essere spiegata con una nota, si basa sull'immediata riconoscibilità, su un codice linguoculturale immediatamente condiviso. Anche se il lettore italiano è fornito delle chiavi di accesso per comprendere quel codice, il nominolo, per conservare la sua funzione ironica ed espressiva, dovrebbe innescare nella lingua di arrivo associazioni analoghe a quelle della lingua di partenza.

Il personaggio più 'soprannominato' di tutto il poema è sicuramente l'astioso Gerwazy, il custode delle chiavi (*Klucznik*) del castello conteso degli Horeszko.

SOPRANNOMI DI GERWAZY					
Mickiewicz	Pseudo-Boito	Skarbek-Łuchowski	Garosci	Verdiani	De Fanti
Szczerbiec	Cincischiato	Sbreccato	Sbrecciato	—	Scheggiato
Mopanku	piccolo padrone/ padroncino	Mio Signorino	Mio Signorino	—	Messermio
Półkozic	mezza capra	Mezzoca- prone	Mezzo ca- prone	—	Mezzoca- pro

Gerwazy è sfregiato in volto da cicatrici di arma da taglio e per questo è *Szczerbiec* (da *szczerba*, 'fenditura, spaccatura'). Porta dunque il nome della leggendaria spada di incoronazione dei Piast conservata tutt'oggi al Wawel, ma nessun traduttore (né tantomeno l'autore) ha disposto una nota per spiegarlo. I traduttori hanno tutti cercato di rendere il termine in italiano attraverso ricreazione semantica, soluzione sempre consigliabile nella resa dei soprannomi. Gerwazy è chiamato anche *Mopanku*²⁹ per via del titolo

²⁷ *Mano sul fianco* (Verdiani); *Pugno sull'anca* (pseudo-Boito); Garosci opta per prestito con chiarimento in nota.

²⁸ Garosci conia *Mattia dei Mattei*.

²⁹ Vocativo di *Mopanek*, forma contratta e ipocoristica del titolo *Mości Pan*, riservato alle perso-

con cui si rivolge al giovane Conte suo protetto. Il nomignolo *Półkozic* è un attributo per metonimia: il mezzo caprone campeggia infatti nello stemma della famiglia Horeszko, di cui lui è ultimo custode.

Da un certo punto di vista *Szczerbiec* potrebbe essere inteso anche come un nome parlante in quanto testimonianza del passato e della vocazione battagliera del personaggio. Sicuramente è nome parlante *Robak* ('Verme'), che Jacek Soplica porta umiliandosi volontariamente e come *memento mori* (vuole espiare così il peccato di avere ucciso lo *Stolnik*).³⁰ Pseudo-Boito (anche nell'edizione del 1871), Skarbek-Łłuchowski, Verdiani e Garosci scelgono il prestito inalterato, ma solo quest'ultima appronta una nota per spiegare quello che comunque si sarebbe chiarito nel canto X. Silvano De Fanti è l'unico a dare vita a 'fra' Verme', scelta indubbiamente condivisibile per quanto *verme* abbia una carica molto più dispregiativa che non il polacco *robak*, termine che non viene usato nel senso di 'vile' e che – se riferito a una persona – indica piuttosto qualcuno che è insignificante, meschino (un po' come in italiano 'pulce' o 'insetto', traducenti quantomeno inadeguati visti il carattere e il peso morale del personaggio).

Una categoria onomastica attraverso cui si dispiega la grande carica ironica della scrittura di Mickiewicz è quella degli antroponimi parlanti (nomi e cognomi). Tutti rigorosamente inventati dal poeta, nell'economia del poema hanno uno statuto di verosimiglianza, sono quindi autentici e ufficiali appellativi di alcuni personaggi.

Tornando al personaggio di Gerwazy, il suo cognome ha una funzione espressiva/ironica che va a rafforzare quella dei suoi soprannomi. Si chiama Rębałto, cognome formato sulla base del verbo *rębać* ('spaccare') e del suffisso *-łto* tipico dei cognomi lituani. Tuttavia *rębałto* indicava anticamente un uomo 'abile e incline a battersi (soprattutto con la sciabola)'³¹ e ingenera anche un'associazione, per quanto non accessibile a qualsiasi lettore polacco, con l'arcaico *rębacz*, di identico significato. Nessuno dei traduttori ha provato a ricreare questo cognome d'invenzione o a spiegarne la valenza con una nota.

Qualcosa di simile è accaduto con il Maestro di Caccia Kyrlo Gavrilič Kozodusin, che potrebbe essere tradotto come 'Strozzacapre' (*koza* 'capra' + *dusić* 'strozzare'), ed è la storpiatura di Kozodavlev (Осип Петрович

ne d'alto lignaggio. Cfr. *Słownik języka Adama Mickiewicza*, vol. IV, a c. di K. Górski et al., Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1965, p. 407.

³⁰ Come spiega nella sua confessione sul letto di morte a Gerwazy: «Ja, niegdyś dumny z rodu, ja, com był junakiem/, Spuściłem głowę, kwestarz, zwałem się Robakiem/, Ze jako robak w prochu...» (X, vv. 829-830). Nella versione di Garosci: «Io, così orgoglioso un tempo della mia nascita, io che ero un prode, chinai il capo questuando, divenni *Robak*, poiché come verme nella polvere...». MICKIEWICZ, *Pan Tadeusz*, cit., p. 288.

³¹ *Słownik języka polskiego*, vol. VII, a c. di W. Doroszewski, Warszawa, PWN 1965.

КОЗОДАВЛЕВ), ministro degli interni ai tempi degli studi del poeta. Un lettore polacco odierno, senza il ricorso alle note, non può più cogliere la volontà irrisoria del poeta, ma percepisce il carattere umoristico del nome. Nessuno dei traduttori si cimenta in una prova di adattamento, Garosci e De Fanti si limitano a inserire una nota. Lo stesso accade – nel medesimo episodio – con il principe Sukin che dona una cagnetta a Telimena (II, v. 620). Sukin è il nome reale di una nobile famiglia russa e l'effetto comico è dovuto all'associazione con *suka*, che sia in russo che in polacco è 'cagna', anche come designazione volgare e dispregiativa della donna. Pseudo-Boito qui si sbizzarrisce e scrive due note: *Soukin* (si noti la grafia francese): «vuol dire figlio di cagna»; e *Kozodusin*: «vuol dire strozzatore di capre». E poi chiosa (nota cassata nell'edizione 1975) «I nomi russi offrono spesso di queste sgradevoli derivazioni»,³² tradendo un pregiudizio nei confronti della lingua russa. Dal numero in apice accanto ai due cognomi capiamo che Skarbek-Słuchowski intendeva approntare delle note.

Nel terzo canto (vv. 29-30) si ricorda la figura di *Kokosznicka, z domu Jendykowiczówna* ('Kokosznicka, nata Jendykowicz'), mitica massaia addetta al pollame a Soplicowo il cui antroponimo (che è poi ancora una volta un tecnonimo) si basa su due cognomi derivati da *kokoszka* ('chioccia', di chiara origine onomatopeica) e sulla forma arcaica di *indyk* ('tacchino') con l'aggiunta del suffisso patronimico *-ówna* (indicante quindi la figlia di Jendykowicz). Pseudo-Boito e Garosci non provano a tradurre il nome; la traduttrice si limita a inserire una nota (cosa che si accingeva a fare anche Skarbek-Thuchowski); solo De Fanti tenta di ricreare l'effetto comico optando per una combinazione soprannome + cognome di famiglia che suonano italianissimi (il primo addirittura romanesco): *Gallinara, nata de Tacchinellis*.³³

Come è emerso dagli esempi fin qui descritti, la ricreazione semantica del soprannome può dare esiti soddisfacenti. Detto altrimenti, come i nomi propri, anche i soprannomi si addomesticano bene, rendono il personaggio più familiare al lettore della LA. Esattamente come quando chiamiamo uno straniero con la forma che il suo nome ha nella nostra lingua lo invitiamo a partecipare alla nostra cultura, arricchiamo la nostra specificità culturale della sua alterità. Taddeo Soplica è polacco ma è anche un po' italiano, e la cosa non costituisce un elemento di disturbo, anzi favorisce l'identificazione

³² MICKIEWICZ, *Taddeo Soplitza*, cit., p. 24.

³³ Il traduttore prova inoltre a riproporre – anche se con rima imperfetta – l'artificio poetico (già proprio della poesia classica) di spezzare la parola in due parti in fine di verso rimandando la seconda all'inizio del verso successivo: «Zwała się Kokoszniczka, z domu Jendykowi-/czówna; jej wynalazek opoki stanowi» ('Lei si chiamava Gallinara, nata De Tacchi-/nellis; la sua invenzione aprì orizzonti vasti'), MICKIEWICZ, *Messer Taddeo*, cit., p. 145.

del lettore. La traduzione di un cognome o il nome di famiglia – come ben sanno le popolazioni che restano nei luoghi di origine dopo la ridefinizione violenta delle frontiere (pensiamo all'Istria) – è invece una radicale forma di appropriazione culturale. Analogamente anche nel caso dei cognomi parlanti la riconoscibilità etnica del cognome è irrinunciabile e andrebbe preservata insieme alla riconoscibilità etimologica, in quanto condizione che innesci la soluzione umoristica del poeta. Una soluzione artistica non presa in considerazione dai traduttori per rendere *Kokosznicka* avrebbe potuto essere quella di aggiungere il popolare suffisso polacco *-ski* (magari con la desinenza femminile) al tema del nome italiano di un galliforme adattandone la grafia al polacco, e magari ricorrere al prenome Galina, russo a onor del vero, ma plausibile nella realtà storica e sociale del testo letterario (la Lituania sotto l'Impero Russo). La soluzione *Galina Fagianski/a nata Takinski/a* può forse suscitare in LA una risposta analoga a quella del lettore della lingua di partenza mantenendo il suo carattere straniante, ovvero suonando polacca.³⁴ Se poi si scopre che Fagianski è un cognome realmente esistente la soluzione traduttiva adottata è ancora più adeguata. In generale il trasferimento nel testo di arrivo di nomi e cognomi parlanti in forma di prestito porta con sé la perdita della loro funzione caratterizzante e umoristica, oltre che dei dati culturali che questi veicolano.

Conclusioni

In questo studio ci si è limitati a descrivere due classi di antroponimi individuabili nel *Pan Tadeusz*. L'analisi avrebbe potuto essere estesa ai nomi di personaggi mitologici, storici e letterari senza modificare sostanzialmente i rilievi esposti fino a qui. Si è visto come i soprannomi e i nomi parlanti siano elementi determinanti per la caratterizzazione dei personaggi e rappresentino un ambito lessicale fondamentale dove gli aspetti ideologici e identitari si intrecciano con funzioni squisitamente letterarie (anche attraverso soprannomi e antroponimi parlanti si articola la poetica dell'ironia di Mickiewicz). La resa degli antroponimi in italiano costituiva un livello particolarmente sensibile del passaggio traduttivo, non meno importante rispetto a quello

³⁴ La soluzione qui adottata per *Kokosznicka* realizza una proposta formulata da Laura Salmon secondo la quale se un nome proprio ha una componente etimologica trasparente «si cercano in LA tutte le radici semanticamente affini, si selezionano tra queste quelle più verosimili come 'prestiti nella LP', si ricrea il NP sulla base di quella radice con morfologia tipica della LP». LAURA SALMON, *La traduzione dei nomi propri nei testi finzionali. Teorie e strategie in ottica multidisciplinare*, «Il Nome nel testo», VIII (2006), pp. 77-91, pp. 87-88.

delle voci dei personaggi, del loro specifico idioletto, vivace espressione del loro status sociale, culturale e della loro personalità.

Come si è visto, la difficoltà della traduzione degli antroponimi derivati da titoli e cariche dell'antica Confederazione polacco-lituana è dovuta alle asimmetrie tra i due sistemi linguistici e onomastici. Vista la grande complessità dell'opera, la notevole distanza temporale e culturale che separa il testo di partenza rispetto a quello di arrivo, il problema della loro resa non poteva essere del tutto risolto – in alcuni casi – senza ricorrere alle note (come già aveva concluso Mickiewicz approntando un apparato di spiegazioni in appendice). Lo aveva capito bene anche Skarbek-Łuchowski, che progettava delle spiegazioni, così come le Garosci: ambedue avevano cercato di ovviare alla mancanza di una perfetta equivalenza onomastica ricorrendo alle note a piè di pagina. Ma il traduttore che più ha riflettuto sulla questione è stato sicuramente Silvano De Fanti che ha corredato il testo di cinquanta pagine di note, determinanti per orientare il lettore italiano all'interno della complessità del mondo del *Pan Tadeusz*.

L'analisi della 'serie traduttiva'³⁵ passata in rassegna evidenzia la grande distanza che intercorre tra le tre versioni italiane dell'opera – 1871, 1924, 2018 –, ovvero il mutato 'orizzonte traduttivo'.³⁶ Riguardo al problema della resa degli antroponimi, le tre traduzioni evidenziano il passaggio dalla strategia dell'italianizzazione di pseudo-Boito al parziale estraniamento nella versione delle sorelle Garosci, per poi ritornare, ma con scopi diversi, alla programmatica italianizzazione nella versione di Silvano De Fanti. Il ribaltamento dalla revisione del 1975, dove sono reintrodotti i nomi propri polacchi, è espressione della strategia straniante ed esterofila nella resa dei nomi in traduzione, affermatasi nella seconda metà del Novecento e oggi dominante (con tutti i distinguo del caso, a partire dalla letteratura per l'infanzia). Se l'italianizzazione delle prime traduzioni era certamente dovuta a politiche linguistiche protezionistiche o comunque a consuetudini di localizzazione, è certamente singolare, poiché in controtendenza, la decisione di De Fanti di addomesticare i nomi propri. La sua traduzione – anche grazie ai tanti e approfonditi studi sul *Pan Tadeusz* a disposizione rispetto all'epoca delle Garosci – è certamente caratterizzata da una maggiore precisione e attenzione filologica alle funzioni degli antroponimi e dei nomi in generale,

³⁵ Come indicato dal teorico e critico letterario Edward Balcerzan, nel caso di un'opera più volte tradotta ogni versione fa parte di una 'serie traduttiva' (in polacco *seria przekładowa*), dove ogni traduzione successiva può risentire – in maniera consapevole oppure no – delle traduzioni precedenti. EDWARD BALCERZAN, *Poetyka przekładu artystycznego*, «Nurt», VIII (1968), pp. 23-26.

³⁶ ANTOINE BERMAN, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard 1995, p. 79.

da una conoscenza più approfondita del sistema onomastico polacco e da una maggiore creatività nella sua resa.

Biodata: Dario Prola insegna Lingua e letteratura Polacca presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università degli Studi di Torino. Ha pubblicato numerosi articoli scientifici sulla letteratura contemporanea polacca, sui rapporti letterari tra Italia e Polonia e su questioni di traduzione letteraria. Ha curato l'edizione polacca delle novelle di Italo Svevo (*Wyznania starca*, Sic! 2019) e Arrigo Boito (*Nowele*, Austeria 2021) e l'edizione italiana delle novelle di Jarosław Iwaszkiewicz (*Novelle italiane*, 21 editore 2014). Tra i suoi lavori si menzionano i volumi *Mito e rappresentazione della città nella letteratura polacca* (Aracne 2014); *"Sposato dalla bellezza". L'Italia nella scrittura di Jarosław Iwaszkiewicz* (Edizioni dell'Orso 2018); *Il traduttore errante* (con E. Jamrozik, Uniwersytet Warszawski 2017); *Sponde, confini, trincee: l'Italia nell'Europa post-1918* (con S. Rossatti, DiG 2019); *Rok 1968 w Europie Badania i pamiec / The Year 1968 in Europe Research and Memory* (con P. Podemski, Scholar 2019). È vicedirettore delle riviste «Kwartalnik Neofilologiczny» e «PL.IT / Rassegna italiana di argomenti polacchi». Ha tradotto in italiano diversi autori polacchi del Novecento tra cui Jarosław Iwaszkiewicz, Tadeusz Konwicki, Witold Gombrowicz.

dario.prola@unito.it

DE BOMBAY A PARIS ET ROME EN PASSANT PAR LONDRES :
LA MODIFICATION DES NOMS PROPRES EN LITTÉRATURE

Abstract: The untranslatability of proper names is a defining criterion for some researchers (Manczak, Kleiber, etc.). This idea has been criticized in other works, especially in translation studies, where it is an evidence that proper names can be modified under certain circumstances. By modification, I mean translations in the strict sense, but also supplementation or explaining by means of a footnote. My corpus will be composed of 'post-colonial' novels, written in English and translated into French and Italian. I would emphasise the cultural role that proper names play in these novels, whether they are brand names that situate the characters or historical issues.

Keywords: translation, proper names, culture, post-colonial, wordplay.

Du xx^e siècle à aujourd'hui, la théorie dominante en linguistique est que le nom propre (désormais NP) est un élément asémantique. Cette idée a pris plusieurs formes, la plus claire étant celle du *signifiant sans signifié* exprimée par Michèle Noailly.¹

Si le NP est un pur signifiant se pose alors le problème de sa traduction : si l'on résume la traduction à une opération sur le signe dans son intégralité, il n'est pas possible de traduire un terme qui n'a pas de signifié. C'est ce qu'affirme le fameux lexicographe Alain Rey quand il écrit qu'« un nom propre ne se traduit pas ; il ne peut, à la limite, que s'adapter ».² Ainsi, le couple *London / Londres* n'est pas une traduction mais une adaptation. Mańczak³ accentue cette position en déclarant que l'intraduisibilité est un critère définitoire des NP, même s'il existe des contre-exemples dans son corpus. Ce parti-pris théorique est bien résumé par Richard Coates :

If names have no sense, they cannot be used referentially in a way which draws on any sense; and it further follows that names are untranslatable, under a purely semantic interpretation of that term.⁴

¹ MICHÈLE NOAILLY, *Le nom propre en français contemporain : logique et syntaxe en désaccord imparfait*, « Cahiers de grammaire », XII (1987), pp. 65-78, p. 71.

² ALAIN REY, *La terminologie : Noms et notions*, Paris, PUF 1979, p. 28.

³ WITOLD MAŃCZAK, *Le nom propre et le nom commun*, « Revue Internationale d'Onomastique », XX (1968), 3, pp. 205-218.

⁴ RICHARD COATES, *Linguistic aspects of literary name origination*, « Onoma », LIII (2018), pp. 11-31, p. 20.

Au sujet du terme *théorie*, Kenneth Pike emploie la métaphore de la fenêtre :

A theory is like a window. [...] A theory in this sense is *directional*. By looking out of a south window we get one view, but out of a north window a different view. Both lead to partial insight into one's surroundings, but in different directions.⁵

Pike ajoute toutefois qu'une théorie est utile si les résultats ou les prédictions peuvent être facilement testés.⁶ Les linguistes qui ne s'intéressent pas à la pratique traductive n'ont aucune raison de remettre en cause la thèse de l'intraduisibilité des NP puisque la théorie de l'asémantisme domine la recherche mondiale depuis plus d'une centaine d'années. L'emploi de textes pour tester l'intraduisibilité aide pourtant à percevoir, par un bout de la fenêtre, un autre point de vue : si certains NP ne se traduisent pas, ce n'est pas le cas de tous.

La question de la définition des termes est ici essentielle : celles de *nom propre* et de *traduction* ne sont pas identiques dans tous les travaux. En ce qui concerne le premier terme, l'intraduisibilité des NP est défendable si on limite la catégorie aux anthroponymes contemporains, elle l'est moins lorsqu'on inclut par exemple les noms de partis politiques. Quant au second terme, John Algeo⁷ estime que séparer *adaptation* et *traduction* revient à ergoter sur des questions de terminologie et que la traduction implique plusieurs stratégies. Pour éviter ce débat, il me semble plus prudent d'adopter le terme *modification* pour résumer les cas de traduction, d'adaptation, d'ajout de note de bas de page, etc.

Les traductions peuvent enfin être un moyen de tester la théorie de l'asémantisme. Nombre de travaux, principalement chez les philosophes du langage, prennent comme point de départ un nom isolé tel que *Platon* ou *Nixon*. Partir d'un texte et y étudier les noms présents permet d'obtenir un point de vue qui peut se révéler très différent.

Avant de passer à cette étude, arrêtons-nous sur le point de vue des traductologues. La pratique implique que certains NP doivent être traduits et d'autres non. Du point de vue théorique, l'influence des thèses logico-linguistiques est forte, un terme tel que *désignateur rigide* continue d'être employé alors qu'il n'est probablement pas pertinent dans ce contexte.⁸ Michel Ballard utilise ce terme et écrit qu'« il existe un principe général

⁵ KENNETH PIKE, *Linguistic concepts: An Introduction to Tagmemics*, Lincoln, University of Nebraska Press 1982, p. 5.

⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁷ JOHN ALGEO, *On Defining the Proper Name*, Gainesville, University of Florida Press 1973, p. 60.

⁸ Cf. JEAN-LOUIS VAXELAIRE, *Les noms propres en tant que faits de texte*, Mémoire d'HDR, Université de Cergy-Pontoise 2011.

selon lequel on ne traduit pas les noms propres »⁹ tout en reconnaissant que certains doivent être modifiés. Comme le résume Frédérique Brisset,¹⁰ la différence entre *doxa* et *praxis* est frappante : son examen de traductions démontre que certains NP sont remplacés dans les textes cibles par des syntagmes, des noms communs, voire d'autres NP. Brisset¹¹ met également le doigt sur la particularité d'un type de NP dans la fiction, les noms de personnages, puisque pour l'écrivain David Lodge, « In a novel names are never neutral. They always signify, if it is only ordinariness ». ¹² Les noms de personnages relèvent de la diégèse et, de ce point de vue, doivent être intégrés dans le processus traductif. Il est essentiel de ne pas considérer les NP en tant qu'éléments isolés que l'on traiterait séparément du reste du texte.

Dans l'optique de la *doxa*, puisque les NP sont des étiquettes posées sur les référents, le processus de traduction est simple : ils ne sont pas modifiés, sauf s'il existe une version dans la langue cible (*Croix-Rouge* / *Croce Rossa*). De mon côté, je pars du principe qu'il existe des emplois sous forme d'étiquette (« nous sommes à Cagliari » si l'on est effectivement à Cagliari) et d'autres où le contenu sémantique est plus important : si les premiers exemples seront conservés, ce ne sera pas nécessairement le cas des seconds, il faudra parfois traduire, à d'autres moments ajouter une supplémentation ou une note de bas de page.

Enfin, un dernier problème théorique concerne l'opposition *sens* / *signification* qui existe dans plusieurs langues européennes mais pas en anglais. Dans leur définition traditionnelle, la *signification* relève de la Langue et le *sens* de la Parole : la *doxa* parle uniquement dans les débats sémantiques de *signification* alors que ce que l'on traduit, c'est le *sens* d'un texte.

Questions culturelles

Pour ce travail, j'ai étudié les traductions en italien et en français de trois romans des années 1990, classés dans la catégorie de la littérature post-coloniale : *The Buddha of Suburbia* (désormais BoS) de Hanif Kureishi¹³ (traductions

⁹ MICHEL BALLARD, *Le nom propre en traduction*, « Babel », XXXIX (1993), 4, pp. 194-213, p. 194.

¹⁰ FRÉDÉRIQUE BRISSET, *Nom propre et désignateur rigide : la traduisibilité de l'onomastique au prisme du cinéma*, « Lexis », XX (2022), pp. 1-17, p. 3.

¹¹ *Ibid.*, p. 2.

¹² DAVID LODGE, *The Art of Fiction*, Londres, Penguin 1992, p. 37.

¹³ Londres, Faber & Faber 1990.

de Maria Ludovica Petta & Michel Courtois-Fourcy),¹⁴ *The Black Album* (désormais BA) à nouveau de Kureishi¹⁵ (traductions d'Alberto Pezzotta & Géraldine Koff-D'Amico)¹⁶ et *The Ground Beneath Her Feet* (désormais GBHF) de Salman Rushdie¹⁷ (traductions de Vincenzo Mantovani & Danielle Marais).¹⁸ L'intérêt de ce type de roman réside dans le fait que les rapports entre cultures sont différents : les références liées à l'Inde ou au Pakistan présentes dans ces ouvrages ne sont pas entièrement comprises par les lecteurs anglais, mais elles leur sont tout de même plus familières que pour les lecteurs italophones ou francophones. Ainsi, un personnage du roman de Rushdie, Yul Singh, fait des « Sikh jokes » en renommant tous ses employés Singh. Si on laisse de côté le jeu de mot très difficilement traduisible, les Français et les Italiens savent moins que les Anglais que Singh est un nom de famille typiquement sikh. De ce point de vue, le lecteur des traductions doit, probablement, plus souvent être pris par la main.

Puisqu'il s'agit de livres écrits en anglais par des auteurs qui résident en Angleterre, puis aux États-Unis pour Rushdie, il y a évidemment des références culturelles typiquement anglo-saxonnes. La tactique des différents traducteurs est en général de ne pas y toucher.

having a busier social life than Cecil Beaton. (BoS)

Sa vie mondaine était plus occupée que celle de Cecil Beaton.

aveva una vita sociale più intensa di Cecil Beaton.

Même si le référent est a priori peu connu, le contexte permet de lever les ambiguïtés possibles. À l'inverse, dans l'exemple suivant, l'ironie du passage (Terry espère devenir un acteur célèbre) disparaît si le lecteur ne sait pas qui est Peter Brook :

Well, Terry, has the call come yet? Has Peter Brook rung? (BoS)

Eh bien, Terry, as-tu reçu ton coup de fil? Est-ce que Peter Brook t'a téléphoné?

Ebbene Terry, è arrivata questa chiamata? Ti ha telefonato Peter Brook?

Les deux traducteurs ont dû penser que Peter Brook était suffisamment célèbre pour leurs lecteurs.¹⁹

¹⁴ Respectivement *Il Budda delle pereferie*, Milan, Mondadori 1990 et *Le Bouddha de banlieue*, Paris, Christian Bourgois 1991.

¹⁵ Londres, Faber & Faber 1995.

¹⁶ *The black album*, Milan, Bompiani 1995 et *Black album*, Paris, Christian Bourgois 1996.

¹⁷ New York, Henry Holt 1999.

¹⁸ *La terra sotto i suoi piedi*, Milan, Mondadori 1999 et *La terre sous ses pieds*, Paris, Plon 1999.

¹⁹ J'ai toutefois demandé à mes étudiants francophones en littérature de moins de 20 ans s'ils connaissaient Peter Brook : aucun n'en avait entendu parler.

J'avais soulevé dans un travail précédent²⁰ le problème des références liées à la culture populaire dans les traductions : les passages liés à la musique rock ou au football dans ces romans ne semblent pas toujours clairs pour les traducteurs. Dans l'exemple suivant, les traducteurs n'ajoutent aucune information au nom de club de football :

I liked football, see. Millwall. Me black mates were always chasing me. (BA)

Mi piaceva il calcio, capisci. Sono venuto su a Millwall. I ragazzi neri volevano sempre picchiarmi.

J'aimais le foot, tu vois. Millwall. Mes copains noirs me poursuivaient tout le temps.

Wikipédia explique que les supporters de Millwall sont connus pour leur hooliganisme. Certes, mais pourquoi des amis noirs poursuivraient-ils quelqu'un pour des histoires de hooliganisme ? En fait, Millwall est célèbre en Grande-Bretagne pour être un club qui comporte beaucoup de supporters racistes, et c'est ce point qui est primordial ici.

Le terme *Asian* est en lui-même problématique dans le processus traductif. La version française de BA offre une aide par le biais d'une note de bas de page pour la première occurrence : « dans ce contexte, le terme *Asiatiques* désigne les Indiens et les Pakistanais ». En effet, en français et en italien, les équivalents d'*Asian* renvoient au Japon, à la Chine ou à la Corée plutôt qu'au Pakistan. Les autres traducteurs n'ont pas procédé à cette mise au point et traduisent littéralement. Cela crée des passages étranges où un Asiatique est insulté de « négro »,²¹ ce qui va à l'encontre des stéréotypes habituels.

The National Front were parading through a nearby Asian district. There would be a fascist rally in the Town Hall; Asian shops would be attacked and lives threatened. (BA)

Le Front national avait décidé de défiler dans le quartier asiatique voisin. Il y aurait ensuite un rassemblement fasciste à l'hôtel de ville; les magasins des commerçants asiatiques seraient mis à sac et des vies mises en danger.

Il Fronte Nazionale avrebbe tenuto un corteo in un vicino distretto abitato da asiatici. Era previsto un comizio di neofascisti in Municipio; i negozi di proprietà di orientali sarebbero stati attaccati e molte vite sarebbero state in pericolo.

Les traducteurs n'ont pas hésité à changer le nom du parti politique mais l'emploi d'*asiatique* ou *asiatico* (ou *orientale*) dans ce contexte suggère plutôt des magasins chinois ou vietnamiens.

²⁰ VAXELAIRE, *Dictionnaires et traductions de romans contemporains*, « MonTI », VI (2014), pp. 237-257.

²¹ BoS, p. 40 en français.

Il est courant dans ce type de roman de trouver des termes liés à la cuisine indienne : les personnages issus du sous-continent mangent forcément au fil des pages tel ou tel plat qui n'a pas de nom en anglais. Les stratégies des traducteurs sont différentes, certains font un lexique, d'autres ajoutent des notes de bas de page, mais la majorité laissent les termes tels quels. Lorsque ces noms deviennent des noms de personnages, il semble difficile d'y toucher, alors qu'une note de bas de page aurait tout de même été utile car il n'est pas sûr que les lecteurs sachent qu'il s'agit de noms de gâteaux²² :

due bambine, di sette e otto anni, i cui nomi, Halva e Rasgulla, testimoniavano la ghiottoneria dei loro genitori per i dolci (GBHF)

deux petites filles, âgées d'environ sept et huit ans, dont les prénoms, Halva et Rasgulla, témoignaient du goût prononcé de leurs parents pour les sucreries

En ce qui concerne la France, il n'y a semble-t-il pas de traducteur attiré pour nos deux auteurs : on engage donc des spécialistes compétents mais qui peuvent n'avoir aucune connaissance de la culture indienne ou des langues locales. Ainsi, dans BoS, Anwar marie sa fille avec un inconnu qui arrive d'Inde. Le futur marié s'appelle *Changez*, un nom qui n'est pas explicité dans les deux traductions. Il est pourtant intéressant de savoir que *Changez* est la version indienne de *Gengis* : à l'instar de Gengis Khan, il va détruire sur son passage tous les rêves d'Anwar car il est incroyablement paresseux et finira même par causer sa mort.

Connaître l'hindi serait un avantage, surtout dans les romans de Rushdie qui parsème ses textes de clins d'œil et de références cachées. Ainsi, dans GBHF, deux personnages se rendent après la mort d'Indira Gandhi dans un hôtel qui s'appelle Ashoka. Ashoka était le premier roi indien à adopter le principe de non-violence du bouddhisme. Un autre cas du même roman aurait pu être explicité si l'on avait engagé les mêmes traducteurs que ceux d'un ancien livre de Rushdie, *Midnight's Children*. La mère d'un des trois protagonistes principaux de GBHF quitte Bombay pour se marier à un certain William Methwold. Il s'agissait déjà du nom d'un autre personnage de *Midnight's Children* où l'on pouvait lire qu'il était lié au William Methwold historique. Ce vrai Methwold était un administrateur britannique du XVII^e siècle qui a identifié Bombay²³ comme un port stratégique. La charge symbolique du départ de la mère est renforcée par le nom de son nouveau mari.

²² Le *sucreries* du français fait plutôt penser à des bonbons.

²³ Cette ville tient une place particulière dans son œuvre, Rushdie y est né et il n'utilise jamais la forme actuelle *Mumbai*.

Cette méconnaissance entraîne quelques maladresses dans les définitions ou les retranscriptions. Ainsi le nom du chanteur Nusrat Fateh Ali Khan est mal orthographié dans les versions française et italienne de BA. Les erreurs peuvent aussi porter sur une confusion entre un titre religieux et un NP.

Moulvi Qamar-Uddin sat behind his desk surrounded by leather-bound books on Islam and a red telephone, stroking the beard which reached to his stomach. Anwar complained to the Moulvi that Allah had abandoned him despite regular prayers and a refusal to womanize. (BoS)

Le *moulvi* (les Nations Unies emploient la forme *maulavi* en français) est un enseignant dans une madrasa. Le traducteur italien a remplacé ce nom par un pronom *lui* (« Anwar si lamentava con lui che Allah lo aveva abbandonato ») alors que le traducteur français a confondu ce titre avec un prénom :²⁴

Moulvi Qamar-Uddin était assis à son bureau, entouré de livres sur l'islam, reliés en cuir, avec à sa portée un téléphone rouge. Il caressait sa barbe qui tombait sur son ventre. Anwar se plaignait à Moulvi qu'Allah l'ait abandonné, alors qu'il faisait régulièrement ses prières et refusait de courir les filles.

Enfin, la méconnaissance du référent entraîne des impairs à l'instar de ce passage sur l'écrivain pakistanais Tariq Ali :

there were bright rock-stars, other actors like Terence Stamp, politicians like Tariq Ali, c'erano famose rock star, attori come Terence Stamp, politici come Tariq Ali, des vedettes du rock, des acteurs comme Terence Stamp, des politicards comme Tariq Ali

Politicos peut certes être traduit par *politici* ou *politicards*, mais puisque Tariq Ali est décrit sur sa page Wikipédia comme « historien, écrivain et commentateur politique », il aurait été plus juste de choisir une autre traduction de ce terme qui signifie aussi *activiste* en argot.

Les types de noms propres dans les traductions

Si l'on part du principe que les NP ne se traduisent pas alors que les noms communs le sont, il est important de savoir quels éléments entrent dans quelle

²⁴ Des erreurs peuvent apparaître avec des noms européens, ainsi ce passage : « le Florentin du XV^e siècle Marcilio Ficino » (GBHF) où la version originale est conservée (avec l'ajout d'une faute d'orthographe) alors qu'il existe une version française : *Marsile Ficin*.

catégorie. Les travaux typologiques²⁵ montrent pourtant que les différents cas ne sont pas traités de la même manière selon les chercheurs : les noms de marques sont ainsi des noms communs pour certains, des NP pour d'autres. Il est probable que ces incertitudes se retrouvent chez les traducteurs.

Les noms de parenté font débat dans ces mêmes typologies : est-ce que Papa est ou non un NP ? André Martinet écrivait au sujet de ce type de nom que « le nom propre peut voir sa validité limitée à un groupe déterminé, comme la famille ». ²⁶ Dans le cadre de BoS, le père du héros Karim est parfois appelé *Dad* et à d'autres moments Haroon. Par contre, *Mum* est le seul mot utilisé pour désigner sa mère, les lecteurs ne connaîtront jamais son prénom. Le traducteur italien choisit assez logiquement de le traduire par *ma'* (sans majuscule), son homologue français opte pour une solution hybride en remplaçant *Mum* par *Mam*, un nom qui n'existe pas vraiment en français.

Les surnoms des personnages sont le type de NP le plus souvent modifié. Ceux qui sont liés au physique sont logiquement traduits, ainsi dans BoS, le père d'une jeune fille est nommé *Hairy Back* et devient *Schiema Pelosa* et *Dos Poilu* et un *Fatso* donne naissance à *Grassone* et *Gros Lard*. Un autre surnom lié à un événement, *Dildo Killer*, va se transformer en *il Killer del Vibratore* et *le Tueur au Godemiché*. Karim et Changez ont chacun un surnom qui revient souvent : *Bubble* pour le second qui est rond. Les choix sont différents mais fonctionnent assez bien : *Bollicina* et *Bouboule*. Celui de Karim est *Creamy*, un nom qui joue à la fois sur une de ses qualités et sur une vague paronymie avec son prénom. La traduction italienne ne porte que sur le premier point avec *Dolcezza*. La traduction française tente de rejoindre les deux avec *Kremly*, du nom d'une marque de yaourt des années 1970 et 80. Le choix d'une marque disparue est risqué car ce nom ne renvoie à rien pour les jeunes générations. Un dénommé *Shadwell* se voit affublé de plusieurs surnoms par Karim. Le traducteur italien a ajouté une note de bas de page pour expliquer les différents cas : « Shadbady (malamente); Shadsta (merda); Shotbolt (sparare l'ultima cartuccia) e Shoddy (pretenzioso) ». Le traducteur français a opté pour une solution plus simple en remplaçant ces quatre surnoms par un seul, *Chattelaide*.

Dans BA, un politicien nommé Rudder est appelé *Rubber Messiah*, il devient un peu clair *Messie du Rond* en français alors que le traducteur italien choisit d'esquiver les trois occurrences de ce surnom en employant *Rudder*.

Certains noms de personnages de GBHF ressemblent à des surnoms car ils sont en partie transparents. Si la traduction des surnoms est relativement

²⁵ VAXELAIRE, *Des typologies onomastiques*, in *Circulations linguistiques dans les noms propres*, éd. M. Tamine, Paris, L'Harmattan 2020, pp. 27-45.

²⁶ ANDRÉ MARTINET, *Grammaire fonctionnelle du français*, Paris, Crédif-Didier 1979, p. 35.

courante, celle des noms « officiels » est plus problématique. Si l'on prend l'exemple du *General Waste-More-Land*, il devient *il generale Waste-More-Land* et *le général Waste-More-Land* en français, mais ce dernier est accompagné d'une note de bas de page : « "Gaspiller-plus-de-terre", d'après le général Westmorland qui commandait les troupes américaines au Vietnam ».

Globalement, les versions françaises contiennent plus de modifications que les versions italiennes. Cet extrait de GBHF est ainsi particulièrement intéressant :

I picture tiny Clea in her sari bargaining in the back rooms of **Dopeland** with the likes of **Harry the Horse** and **Candymaster C**

La traductrice française modifie les trois noms :

J'imagine la minuscule Clea en sari, marchandant dans les arrière-salles de **Dope-City**, avec des **Harry l'Héro** et des **Mr Bonbon**

Dans la version italienne, seul le premier est concerné :

Me l'immagino, la piccola Clea, in sari, che tira sul prezzo nei retrobottega di **Tossicolandia** con gli equivalenti di **Harry the Horse** e **Candymaster C**

Dans la traduction allemande, aucun des trois noms n'est traduit et dans la version suédoise, les deux derniers sont conservés et le passage « in the back rooms of Dopeland » est purement et simplement supprimé. Le choix italien se situe dans un entredeux : *Dopeland* est vu comme une invention qui doit être italianisée alors que les deux noms suivants sont traités comme des noms de personnages intouchables. Si « Harry the Horse » est le nom d'un cheval dans *Sesame Street* et d'un homme dans la comédie musicale *Guys and Dolls*, « Candymaster C » n'existe nulle part ailleurs. Au vu du contexte, le choix français semble juste, *horse* étant un mot d'argot qui signifie 'héroïne', il n'est pas certain que les lecteurs d'autres langues y voient une référence à la drogue.

On recense un autre faux toponyme dans BoS, *Brainyville, London*. L'un le conserve partiellement (*Brainyville* en italien), l'autre le modifie : *Cerveauville, Londres*.

La présence de faux et de vrais NP complique la tâche des traducteurs, ce passage de BoS en est une illustration :

We wasted days and days dancing in the **Pink Pussy Club**, yawning at **Fat Mattress** at the **Croydon Greyhound**, ogling strippers on Sunday mornings in a pub,

sleeping through **Godard** and **Antonioni** films, and enjoying the fighting at **Millwall Football Ground** (BoS)

Ci dedicavo parecchio tempo: passammo delle intere giornate ballando al **Passerina Rosa club**, sbadigliando alle corse dei cani, ammirando le spogliarelliste la domenica mattina nei bar, dormendo davanti ai film di **Antonioni** e **Godard** e divertendoci alle mischie nello **stadio del Millwall**

Nous passions des jours et des jours à danser au **Pink Pussy Club**, à bâiller au **Croydon Greyhound**, à zieuter les stripteaseuses le dimanche matin au pub, à roupiller devant les films de **Godard** et d'**Antonioni**, à nous exciter au match de **Millwall Football Ground**

Pour une fois, c'est en italien qu'on traduit un nom (le *Pink Pussy Club*) et pas en français. La suite est problématique dans les deux traductions. Si l'on prend le français, le nom de lieu n'est pas modifié mais celui de *Fat Mat-tress* a disparu. C'est également le cas dans la version italienne où *Croydon Greyhound* devient en plus un simple lieu de courses de chiens. *Fat Mat-tress* est un groupe de folk de la fin des années 1960 et il existe une salle de concert à Croydon qui s'appelle *Greyhound*, il est donc logique d'y voir un concert, même si le roman se déroule plutôt vers la fin des années 1970. Enfin, le dernier nom pose un gros problème de compréhension au traducteur français : le nom du stade est pris pour celui de l'équipe de football, ce qui entraîne un énoncé mal traduit.

Les noms de marques ne sont pas modifiés, la seule exception de BoS est étrangement la même dans les deux traductions : *Newcastle Brown ale* devient *Newcastle Brown* en italien et *de la Newcastle Ale* en français. Dans un roman tel que BA, les personnages sont souvent associés à des marques. Si certaines comme *BMW* ou *Hugo Boss* n'ont besoin d'aucune explication car elles génèrent les mêmes réactions en Italie ou en France, ce n'est pas le cas de marques typiquement britanniques comme *Bass Weejuns* ou *Typhoo* qui n'évoquent rien à une majorité de lecteurs des traductions. Lorsqu'un personnage porte un vêtement d'une marque inconnue dans la culture cible, s'agit-il d'un élément qui indique l'origine sociale ou à l'inverse la volonté de changer de classe, qui renvoie à une période précise où cette marque était à la mode, etc.

Certains types de titres, comme ceux de disques ou de revues, ne se traduisent pas,²⁷ c'est l'option que choisissent les traducteurs italiens,²⁸ mais

²⁷ Parmi notre corpus, BoS et GBHF sont traduits de manière littérale en français et en italien, mais *The Black Album* a été laissé en anglais dans les deux langues (avec la suppression de l'article en français). Ce titre fait référence au disque du même nom de Prince, les traducteurs (ou les éditeurs qui choisissent parfois un titre différent de celui du traducteur) ont sans doute suivi la pratique qui consiste à ne pas toucher aux titres d'albums.

²⁸ Il y a évidemment des exceptions : l'émission préférée du père du héros de BA est inchangé en français (*The World at War*) et devient *Il mondo in guerra* en italien.

puisque quelques-uns de ces titres sont des créations des écrivains, ils sont parfois modifiés en français :

« leur premier disque, *La Fiancée du Christ* » (en italien, « il suo primo disco, *The Bride of Christ* »)

« des revues appelées *Ouvertures pour Hommes* et *Citizen Cane* » (en italien, « riviste dal titolo “Openings for Gentlemen” e “Citizen Cane” »)

Les titres de film font partie des éléments qui sont parfois traduits. L'extrait suivant parle de *Cocksucker Blues*, le documentaire de 1972 de Robert Frank sur les Rolling Stones. Un personnage avec un fort accent s'adresse à Rai, l'un des héros de GBHF :

Rai, deed you evair see that tour movie, Cocksuckair Blues, they got Robair Fronk to make eet as well as thees covair, he wanted to know.

Santi, Vai, hai mai visto chel film sulla tuvné, Cocksucker Blues, che hano fato fave a Vobev Fuán, con chesta copevina?, chiese.

Rai, est-ce que tou as vou le film de cette tournée *Le Blues du souceur*, ils ont demandé à Robair Fronk de faire aussi la pochette dou disque.

Étrangement, le traducteur italien donne le titre dans sa forme authentique, surtout qu'il contient un R alors qu'il avait choisi de remplacer les R du texte par des V. En français, on opte pour une traduction pudique du titre qui est en plus incongrue puisque le documentaire a paru en France sous son titre anglais.

Le même phénomène de traductions plus répandues en français se retrouve avec un nom d'entreprise créé pour le roman, *Peter's Heaters* :

Lì, durante l'estate, al culmine delle fortune della Peter's Heaters
Ici, en été, aux meilleurs jours de la firme des Chaudières de Pierre

Les noms d'associations se traduisent parfois, c'est ce qui est fait dans la version française, alors que dans la version italienne on opte pour un syntagme descriptif.

Jamila was out, having recently started work at a Black Women's Centre nearby
Jamila était absente. Elle avait récemment commencé à travailler au Centre de la Femme Noire du quartier

Jamila era fuori; aveva cominciato da poco a lavorare in un centro per donne di colore

L'anglais peut facilement créer un verbe à partir d'un NP, ce qui est relativement proscrit en français, cet extrait pose donc des problèmes :

Deedee said, "That's exactly what we want. To Eiffel Tower."
Eiffel this wondrously sexy woman right up, Strap, Chili said. (BA)

La traductrice française contourne l'écueil par ce que Vinay & Darbelnet²⁹ appellent une transposition, c'est-à-dire un changement de catégorie grammaticale en remplaçant le verbe par un nom :

– C'est exactement ce qu'il nous faut, dit Deedee. Quelque chose qui nous fasse nous envoler jusqu'au sommet de la tour Eiffel.

– Fais-moi donc monter cette femme merveilleusement sexy au sommet de la tour Eiffel, Strap, et tout de suite, dit Chili.

Du côté italien, c'est tout simplement la référence à la tour Eiffel qui disparaît et laisse la place à un voyage :

« E proprio dove vogliamo andare anche noi » disse Deedee

« Fa fare un bel viaggio a questa donna supersexy, Strap » disse Chili.

Si l'on reprend les catégories de Vinay & Darbelnet, on remarque également des étoffements dans les traductions françaises qui n'apparaissent pas en italien :

Well bang that drum, wrap me in the flag and call me **Martha**. (GBHF)

Be', suonate quel tamburo, avvolgetemi nelle stelle e strisce e chiamatemi **Martha**.

Roulez tambours, drapez-moi dans le Stars and Stripes et appelez-moi **Martha Washington**.

L'ajout du nom de famille rend l'énoncé plus évident car il est peu probable que beaucoup de personnes sachent que la femme de George Washington s'appelait *Martha*.

Jeux de mots

C'est un lieu commun que de dire que les jeux de mots sont souvent difficiles à traduire. S'il contient des NP, le jeu de mots sera plus simple à traiter lorsqu'il porte uniquement sur le signifiant et pas sur le signifié également. Le premier exemple relève du signifiant :

²⁹ JEAN-PAUL VINAY & JEAN DARBELNET, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier 1972.

He was going h... h... h... he... he... he... We didn't know if he was trying to say **Helsinki**, hear this, help, or what.

Les mots commençant par un H n'étant pas un bon exemple en français ou en italien, Helsinki a été remplacé par un autre nom. En français, on a choisi une capitale proche géographiquement, Stockholm :

Il disait s... s... s... s... Nous ne savions pas s'il essayait de dire **Stockholm**, silence, S.O.S. ou quoi.

Pour l'italien, on s'est éloigné mais en gardant également un S initial :

Andava avanti a dire s... s... s... sa... sa... sa... Non capivamo se volesse dire '**Salisburgo**', oppure 'sapete' o chissà cosa.

L'exemple suivant, tiré de BA, porte à la fois sur les signifiants (on doit avoir deux noms qui soient proches ou riment) et sur les signifiés en jouant sur l'opposition masculin-féminin : des manifestants homophobes affichent une pancarte 'Adam and Eve, not Adam and Steve'. La version française s'est contentée de franciser ces prénoms (« Adam et Ève, pas Adam et Steve ») alors que l'opposition Ève et Steve ne fonctionne que vaguement à l'écrit et pas à l'oral puisque ces noms ne riment pas. La version italienne (« Adamo ed Eva, non Ada ed Eva ») semble supérieure avec une apocope et le changement du genre des membres du couple.

Dans cet autre exemple de BA, un personnage se présente au héros en donnant son diminutif, ce qui permet à un autre personnage de faire un jeu de mot :

'I am Hat by the way.'
'The Mad Hatter,' said Chad.

Aucun diminutif de prénom pakistanais ne peut a priori se rapprocher du *Chapelier fou* ou du *Cappellaio Matto*, ce qui complique le traitement de ce dialogue. Le traducteur italien reste très proche du texte original :

"Io mi chiamo Hat, a proposito."
"Il Cappellaio Matto," disse Chad.

Par contre, pour tisser un lien entre les deux répliques, il ajoute une note de bas de page : « diminutivo di Farhat, in inglese, "cappello" ».

En français, la traductrice part du principe que ses lecteurs feront le lien entre

le chapelier et *Mad Hatter* en ajoutant le contexte d'*Alice au Pays des Merveilles* :

- Au fait, je m'appelle Hat.
- À cause du chapelier dans *Alice au Pays des Merveilles*, le Mad Hatter, dit Chad.

Revenons pour conclure sur un point déjà abordé plus haut, celui des « Sikh Jokes » de Yul Singh. Ce magnat de l'industrie du disque est décrit comme particulièrement riche, ce qui lui permet d'avoir un hélicoptère Sikorsky, la seule marque qui a cette première syllabe, et de changer le nom de ses nombreux employés. Ainsi, le jardinier s'appelle Lawn Singh, le cuisinier Kitchen Singh et le chauffeur Limo Singh. Dans un autre passage, on peut lire une liste de noms d'autres employés : « Will Singh, Kant Singh, Gota Singh, Beta Singh, Day Singh, Wee Singh, Singh Singh, and so on ». Quand on sait que Yul Singh est producteur de musique, il est difficile de ne pas voir une homonymie avec le verbe *to sing* dans les premiers noms (*will sing, can't sing, gotta sing, etc.*). Aucune modification n'est réalisée sur ces noms en italien. Pour le français, un seul est concerné : *Lawn Singh* devient *Plouz*³⁰ *Singh*. On est en droit de se demander pourquoi il n'y a que ce changement.

Pour conclure

Le but initial de cet article était d'observer les problèmes posés par les NP liés au passé colonial dans une traduction de l'anglais vers l'italien et le français. Ils sont certes problématiques, mais l'étude du corpus démontre que les autres NP, plus typiquement anglo-saxons, en posent également. D'une certaine manière, on pourrait affirmer que la dimension post-coloniale ne fait qu'ajouter une couche de difficulté à un travail déjà difficile. Ainsi, le rôle joué par les NP dans GBHF est complexe entre les noms réels, les noms fictionnels et les noms qui jouent sur les deux registres, à l'instar de Jesse Garon Parker qui chante *Heartbreak Hotel* : hors de la fiction, la chanson renvoie à Elvis Presley, Jesse Garon est le nom de son jumeau mort-né et Parker celui de son imprésario. Les NP transportent avec eux tout un poids culturel extrêmement lourd (ces romans entremêlent les cultures savantes, populaires, liées à l'immigration, etc.).

Les traducteurs vivent également dans un monde où la théorie dominante explique que les NP ne se traduisent pas. Il est donc logique que certains les perçoivent comme des éléments à part. Toutefois, il ne viendrait à l'idée de personne de compartimenter un énoncé à traduire en déterminants, noms

³⁰ 'Pelouse' est la traduction de *lawn*.

communs, verbes, etc. Le faire pour les NP sans tenir compte du contexte particulier serait une erreur grave. C'est principalement le contexte qui doit indiquer si le NP de la langue source doit ou non être modifié. Les NP peuvent jouer un rôle différent dans la diégèse selon les occurrences, l'emploi en tant qu'étiquette n'amènera donc aucune modification s'il n'existe pas une adaptation officielle dans la langue cible, mais les autres emplois amènent d'autres possibilités.

Le statut ontologique des NP est somme toute un critère important : les NP de fiction seront plus facilement traduits que les noms réels, la plupart des langues vont adapter Snow White alors qu'a priori George Bush restera George Bush et pas 'Georges Buisson' ou 'Giorgio Cespuglio'. Enfin, parmi ces noms réels, les noms de famille ou les toponymes seront moins modifiés que les surnoms ou les noms d'associations.

En supplément de la question de la traduction, il serait intéressant d'ajouter qu'il existe des usages attributifs³¹ de divers NP dans ces romans (par exemple dans l'interpellation raciste présente dans GBHF : « Listen, Mowgli, he says, not without aggression, you're our fucking guest here, see»), ce qui tend à invalider la thèse de l'asémantisme des NP : ils peuvent avoir un contenu sémantique dans un texte, un contenu qui peut également évoluer dans le temps, ainsi dans BoS, qui se déroule à la fin des années 1970, le héros souhaite devenir « a foreign correspondent in a war zone, Cambodia or Belfast ». Pour une personne née après 2000, il est difficile de classer le Cambodge ou Belfast dans la liste des zones de guerre. Le sens des NP est évidemment bien plus complexe que ne l'estime la *doxa*.

Biodata: Jean-Louis Vaxelaire è docente di linguistica presso l'Università di Namur, dopo aver insegnato anche in istituti universitari francesi e ciprioti. Specialista di linguistica onomastica, l'autore ha consacrato la sua tesi di abilitazione (*Le nom propre en tant que faits de texte*, 2012) e un suo precedente monumentale studio (*Les noms propres. Une analyse lexicologique et historique*, 2005), oltre che numerosi contributi in volume e rivista a questo specifico ambito di studi. Tra i suoi saggi più recenti di onomastica letteraria, invece, si segnala l'articolo: *De l'étiquette vide à la création de mondes: le toponyme chez Tolkien*, «A contrario», 2022.

jean-louis.vaxelaire@unamur.be

³¹ Keith Donnellan (*Reference and Definite Descriptions*, « Philosophical Review », LXXV (1966), pp. 281-304) fait une distinction entre *usage référentiel* et *usage attributif*. Par exemple, dans « l'assassin de Smith est fou », le référentiel renvoie à une personne en particulier, Jones, qui a tué Smith, alors que l'attributif renvoie à la personne, quelle qu'elle soit, qui a tué Smith. Pour Donnellan et les autres causalistes, le NP ne peut avoir qu'un emploi référentiel.

III

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

STEFANO BARTEZZAGHI

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

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

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

Il nome, oggi

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

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

Due casi di parola dipinta

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

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

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

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

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

Funzione poetica e funzione ludica

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

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

Il nome della donna

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

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

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

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

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

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

Un alter ego

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

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

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

La lingua che cammina

Un altro scrittore che usò pseudonimi anagrammatici del suo nome fu

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

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

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

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

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

La firma e il suo doppio

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Primo tempo. Secondo momento. Il dettaglio.

(Stesso capitolo, qualche pagina dopo)

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

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

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

Secondo tempo. Terzo momento. L'enigma

(Sesto volume, *Albertine scomparsa*)

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

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

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

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

Secondo tempo. Quarto momento. La soluzione

(Stesso volume, qualche pagina dopo)

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

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

Nota al caso proustiano

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

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

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

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

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

stefano.bartezzaghi@iulm.it

YVES BAUELLE

SUR LA GRAPHIE DES PROSOPONYMES EN FRANÇAIS.
CONTRIBUTION À UNE SÉMANTIQUE SUBLEXICALE
DES NOMS DE PERSONNAGES EN RÉGIME RÉALISTE

Abstract: In French, the transcription of proper names is sufficiently complex to contribute to the expressiveness of character names. This article examines the axiological uses of the orthographic subtleties of onomastics in realist novels (1830-1950). It analyzes in particular the prestigious coloring of the s and y in the works of Balzac and Proust. Finally, he points out that these grapheme connotations can still be observed in contemporary novels, where they are nevertheless tinged with a touch of irony.

Keywords: Onomastics in novels, spelling of proper names, character names sublexical connotations, graphemes, morphemes, sociology in fiction, Balzac, Proust.

La plupart des travaux d'onomastique littéraire, lorsqu'ils portent sur l'expressivité des noms de personnages, y recherchent surtout des signifiés dénotatifs, eux-mêmes produits par des lexèmes inscrits, de façon plus ou moins visible, dans la morphologie du prosoponyme.¹ C'est ainsi qu'on relève un sème de ruralité dans *Bovary* ou de vertu dans *Chasteller* (*Lucien Leuwen*). De tels « noms de roman », parce qu'ils sont presque trop beaux pour être vrais, ne sont pourtant pas les plus courants. Dans *La Comédie humaine*, ceux dont la motivation saute aux yeux – Gobseck, Véroллеau, Blanche de Mortsau... – sont aussi les moins représentatifs, face à l'écrasante majorité des patronymes sans signification apparente : Giraud, Gouraud, Popinot, de Marsay, du Bruel, etc. Il est vrai qu'il est plus facile, pour le chercheur, de souligner la transparence d'un nom que de creuser les plus opaques. Le spécialiste de l'anthroponymie fictionnelle sent bien pourtant qu'à de telles analyses il manque quelque chose – l'essentiel peut-être. En régime réaliste, le romancier, qui est aussi à sa manière un sociologue, s'attache moins à refléter dans le signifiant du personnage ses attributs diégétiques (physique, caractère, profession...) qu'à doter chaque patronyme d'une coloration plus ou moins flatteuse qui le situera dans une structure d'ensemble fondamentalement axiologique, où les hiérarchies de classe l'emportent généralement

¹ Prosoponyme : synonyme de nom de personnage.

sur les qualifications morales : entre le cynique (du Marsay) et « le martyr de [la] probité commerciale » (Birotteau), en fait d'onomastique on voit bien de quel côté est l'élégance et de quel côté le ridicule.

Si l'on veut avoir quelque chance de pénétrer le mystère du nom propre, ce je ne sais quoi insaisissable qui fait qu'un nom paraît plus ou moins beau ou plus ou moins trivial, c'est à ce coefficient axiologique des noms fictionnels, qui va du prestige à l'infamie, qu'il faut s'attacher, délaissant l'examen du contenu dénotatif des prosoponymes au profit de leurs connotations.² Un second déplacement méthodologique consiste à admettre que l'effet de sens d'un nom fictionnel peut résider dans des unités pertinentes inférieures au signe global :³ phonèmes, graphèmes, morphèmes. Dans l'excellente mise au point sur l'onomastique littéraire qu'il publia il y a plus de quarante ans, Eugène Nicole, constatant que la « nomination romanesque » est « massivement “non transparente” » et que la « “justesse” » d'un nom est « souvent fort éloigné[e] de la pure coïncidence lexicale », renvoyait déjà l'analyse de « la “connotation sémantique générale” » d'un nom propre à « l'articulation très fine des structures du lexique des langues naturelles », sur laquelle se fonde « l'extrême subtilité de la compétence du locuteur ».⁴

Indépendamment du symbolisme des sons, « terrain privilégié »⁵ des recherches sur la motivation sublexicale, l'expressivité des noms peut s'appuyer sur trois sous-codes – morphologique, graphémique et onomastique – qui ont chacun leurs propres règles.

En matière de morphèmes axiologiques, les études les plus courantes portent sur les suffixes. À rapprocher les lexèmes *ferraille*, *pierraille*, *racaille*, *canaille*, etc., tous péjoratifs, on identifie ainsi un suffixe dépréciatif *-aille* que l'écrivain peut alors exploiter en créant des noms comme La Pouraille ou de Trailles (Balzac) ; même chose pour *-chon*, *-iche*, *-ot(t)e*, *-ouille*, etc. Mais ces éléments peuvent aussi se trouver en position initiale (*bor-*, *chic-*, *god-*) ou médiane (*-och-*, *-uch-*). Ayant développé ailleurs l'analyse de ces *connotèmes*,⁶ je me propose de me concentrer ici sur le niveau graphémique

² Sur cette notion, je renvoie à CATHERINE KERBRAT-ORECCHIONI (*La Connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon 1977) pour souligner que, même secondes par rapport aux traits dénotatifs, les connotations ne sont pas réductibles à un pur fait de parole mais relèvent de la compétence linguistique et se prêtent donc à une analyse sémantique. Par convention, dès lors que « toute unité lexicale [...] peut être affectée d'un indice correspondant à la valeur de prestige ou de trivialité qu'elle comporte aux yeux de la communauté linguistique » (*ibid.*, p. 111), je limiterai ici ces valeurs affectives aux signifiés axiologiques, c'est-à-dire évaluatifs.

³ Cf. *ibid.*, p. 81.

⁴ EUGÈNE NICOLE, *L'onomastique littéraire*, « Poétique », LIV (avril 1983), pp. 248-249, article repris en volume dans *Id.*, *Proust et « le sens des possibles »*, Paris, Classiques Garnier 2023, pp. 11-38.

⁵ *Ibid.*, p. 249.

⁶ Pour une étude systématique de ces morphèmes connotatifs, voir YVES BAUDELLE, *Sémantique*

des connotations onomastiques, c'est-à-dire sur les virtualités sémantiques offertes au romancier par les graphies du français. Pour transcrire les sons dans l'écriture, la langue s'appuie en effet sur un ensemble de règles plus ou moins contraignantes, l'écrivain onomatourge pouvant jouer de ce code orthographique pour produire des significations sublexicales.⁷ Je m'en tiendrai à l'orthographe française, beaucoup plus capricieuse que celle de l'italien, cette complexité ayant l'avantage d'offrir des ressources stylistiques à la prosoponymie. En français certaines lettres, comme l'*h* muet, ne se prononcent pas, ce qui permet d'enrichir la graphie d'un nom propre, en vue de certains effets ; et surtout, nombre de phonèmes peuvent être notés de manières très différentes, ce qui là aussi donne une marge de manœuvre dans l'invention des noms. Au son [ɛ], par exemple, correspondent vingt-quatre graphies possibles, dont il y a lieu de penser qu'elles ne sont pas équivalentes mais que, plus ou moins rares ou obscures, elles sont de ce fait porteuses de connotations propres.

Dans le cas des noms de personnages, les choses sont d'autant plus délicates à analyser que la norme est double : parallèlement au protocole orthographique en vigueur dans le lexique, le corpus onomastique présente en effet ses propres usages. On observe ainsi des graphies spécifiques, telles que les finales en *-auld* (La Rochefoucauld, Arnauld) ou en *-ault* (Perrault, Renault), inconnues du lexique. C'est pourquoi l'analyse des connotations graphémiques n'est pas toujours dissociable des effets tirés des particularités propres à l'anthroponymie. Sans doute ces règles graphémiques propres au code onomastique imposent-elles des difficultés supplémentaires à l'écrivain soucieux de créer des noms vraisemblables. Mais, d'un autre côté, ces nouvelles contraintes rendent paradoxalement possibles de nouveaux écarts, eux-mêmes producteurs de significations connotatives. On sait en effet que l'onomastique réelle ne suit que de loin les conventions orthographiques qui s'imposent au lexique. Lorsque le nom propre provient d'un mot de la langue reconnaissable, on constate nombre de déformations, qu'il

de l'*onomastique romanesque*, Thèse, Université Paris 3 1989, pp. 646-704.

⁷ Les études d'onomastique littéraire portant sur les connotations des graphèmes sont rares. Les pages consacrées par Philippe Hamon aux « procédés de motivation phonético-graphique » (*Le Personnel du roman*, Genève, Droz 1998², p. 118) ne détaillent en réalité que les effets phonétiques. Dans une récente synthèse sur l'onomastique textuelle (dans la perspective de la sémantique interprétative de François Rastier), Louis Hébert recommande de vérifier, pour l'analyse d'un nom, si les graphèmes y sont associés à « un sémantisme quelconque » (*Théories et méthodes pour l'analyse des noms propres*, Paris, Classiques Garnier 2022, p. 109-113) mais n'en donne aucun exemple. Enfin, pas un mot à ce sujet dans la *Poétique balzacienne des noms de personnages* d'Ada Smaniotto (Paris, Classiques Garnier 2020).

s'agisse d'ajouter ou de retrancher des lettres. Entre mille exemples attestés de graphies fautives par omission, relevons Lecler ou Soneur. Littérairement, l'effet de telles cacographies sera de déprécier le porteur d'un nom dont la forme simplifiée sera ressentie comme populaire : ainsi, chez Céline, la papeterie Gomeuse⁸ (*sic*, pour *gommeuse*) ; il est vrai qu'ici le gommage du *m* se trouve de surcroît motivé, non sans humour, par le signifié onomastique.

En fait, par rapport au lexique, l'onomastique réelle se signale bien moins par des graphies sommaires que par un goût prononcé pour les lettres oiseuses, creusant ainsi davantage encore l'écart qui sépare dans notre langue les niveaux phonétique et graphique. La plus notable de ces lettres muettes qui viennent alourdir les noms propres est l'-s-, qui subsiste par exemple dans Lasnier ou Laisné.

C'est que, comme l'explique Albert Dauzat, dans l'ensemble l'onomastique « a conservé l'orthographe complexe, archaïque ou pédante de la Renaissance, avec nombre de lettres doubles, de lettres parasites, sous l'influence, souvent mal comprise, du latin ». La plupart des noms de famille ont échappé à la réforme orthographique que l'Académie française a effectuée pour le vocabulaire aux XVII^e et XVIII^e siècles. Or « l'orthographe des curés, qui ont tenu les registres paroissiaux du XVI^e au XVIII^e siècle, était très flottante : on voit dans le même registre le même nom écrit tour à tour, par exemple *Fresney*, *Fresnet*, *Frenet*, etc. ».⁹ Ajoutons qu'en l'absence de toute codification, les scribes municipaux d'après 1789 ne furent pas moins fantaisistes, la forme des noms de famille ne se fixant définitivement qu'au cours du XIX^e siècle, à mesure que chacun apprenait à écrire au moins son propre nom.

L'écrivain soucieux de réalisme pourra donc renforcer la plausibilité d'un nom fictif par le moyen d'une consonne parasite, tel l'-s- médian de Chesnel (Balzac, *L'Envers de l'histoire contemporaine*). L'archaïsme d'une orthographe où subsistent des lettres sans fonction phonétique peut aussi suggérer l'ancienneté d'une lignée, comme le souligne ce passage de *Béatrix* : « Aujourd'hui, le nom de du Guaisnic, plein de significances bretonnes et dont les racines sont d'ailleurs expliquées dans *Les Chouans ou la Bretagne en 1799*, a subi l'altération qui défigure celui de du Guaisqlain. Le perceuteur des contributions écrit, comme tout le monde, Guénic ».¹⁰

⁸ LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Mort à crédit*, in *Id.*, *Romans 1936-1947*, éd. H. Godard, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade ») 2023, p. 267.

⁹ ALBERT DAUZAT, *Dictionnaire étymologique des noms de famille et prénoms de France*, Paris, Larousse 1951, p. XX.

¹⁰ BALZAC, *Béatrix*, in *La Comédie humaine*, éd. P.-G. Castex (dir.), Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), t. II, 1976, p. 644.

Où l'on voit qu'une graphie originale et compliquée est signe de distinction.¹¹ S'écarter des normes du code, ne pas écrire « comme tout le monde » est une manière de marquer que, précisément, on n'est pas n'importe qui : le baron du Guausnic n'est-il pas, à Guérande, « un des grands barons de France, un des hommes au-dessus desquels il n'est qu'un seul homme, le roi de France, jadis élu pour chef » ?¹² Or cet exemple a la valeur d'un paradigme. Car au-delà des effets d'illusion référentielle produits par la concordance des prosoponymes avec le code onomastique, le recours du romancier aux subtilités graphémiques a surtout une fonction axiologique : travailler sur l'orthographe du nom vise le plus souvent à lui conférer une allure prestigieuse. Autrement dit, dans les noms de personnages le signifié des graphèmes est essentiellement connotatif et non dénotatif.

Dès lors que les noms de famille offrent maints exemples de transcriptions dérogeant aux conventions en vigueur dans le lexique, il s'avère que la liberté prise par l'onomaturgie romanesque vis-à-vis des usages orthographiques de la langue se conforme en même temps aux spécificités observables dans la graphie des dénominations non fictionnelles. S'il est vrai que les connotations sublexicales, de façon générale, sont produites tantôt par les structures de la langue et tantôt contre elles, les processus graphémiques ont ceci d'original que la transgression des règles lexicographémiques s'y affirme parallèlement comme respectueuse du code onomastique. Un encodage des noms de personnages qui reposerait sur la non-observance des habitudes graphémiques des patronymes empiriques est en théorie possible mais, en pratique, de telles infractions se rencontrent rarement, en tout cas en régime réaliste, pour deux raisons : l'extrême plasticité des façons d'orthographier les noms réels ; et la faible admissibilité de telles dérogations aux normes d'écriture de l'onomastique française.

Contrairement aux connotèmes morphologiques, qui sont essentiellement triviaux, on relève fort peu de créations onomastiques infamantes qui s'appuient sur la seule graphie, comme si le procédé semblait manquer d'efficacité comparé à d'autres moyens plus marqués. Ainsi, on peut bien remarquer que les deux *-ff* finaux, voire le *k-* de Kerdoncuff¹³ sont bizarres, ces graphèmes ne sauraient suffire à produire un effet satirique, d'autant qu'avec l'initiale *Ker-* ils seront finalement rapportés au domaine breton,

¹¹ Dans ses *Contes drolatiques*, où il pastiche la langue de Rabelais, Balzac systématise les consonnes faussement étymologiques (*bault, publique, debvoyt...*). Toutefois, dans ces récits d'inspiration carnavalesque, ce procédé, appliqué à l'onomastique (Ficquet, Vieulx-Oing, Hangest...), n'y a de fonction qu'archaïsante et nullement laudative.

¹² *Loc. cit.*

¹³ CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, in *Id.*, *Romans 1932-1934*, *cit.*, p. 19.

où ce patronyme est attesté ; en fait, si Kerdoncuff est un nom ridicule, c'est avant tout à cause de la malencontreuse séquence *-cu-*, les éléments graphiques venant tout au plus corroborer cet effet dominant, en vertu du principe qui veut que les stylèmes lexicaux priment toujours les stylèmes sublexicaux.

Lorsque Balzac déplore « l'altération qui défigure [le nom] de du Guaisqlain »¹⁴ en du Guesclin, alors que la forme d'origine se signale par l'aberration orthographique que constitue en français l'absence d'*u* après le *q*, anomalie accrue d'un *s* parasite et de graphies vocaliques plus complexes que dans le nom définitif, on voit que la complexité orthographique est au contraire tenue pour un signe de démarcation sociale. Si dans la fiction l'écart graphémique induit généralement, comme dans cet exemple, des connotations positives, c'est sans doute qu'il est plus difficile de forger de toutes pièces un nom d'exception que d'en imaginer un banal ou peu flatteur : aussi le romancier sera-t-il obligé, le cas échéant, d'avoir recours à des encodages aussi fins que ceux ici décrits.

Si l'on veut trouver des noms particulièrement distingués en dehors du corpus balzacien, c'est évidemment chez Proust qu'il faut aller les chercher. Le nobiliaire proustien est en effet assez épais pour nous permettre d'apprécier de plus près les processus de motivation morphographémiques. Deux lettres jouent ici un rôle privilégié : l'*s* et l'*y*.

Fait notable, l'immense majorité des noms aristocratiques de *Jean Santeuil* prend un *-s* final : de Ribes, de Saint-Sauves, de Fontanges, d'Arretoilles, de Traves, de Sévinelles, de Cèbres, de Puybes, de Cygnerolles, de Valtognes... Ainsi généralisé dans le gotha du roman, l'*-s* final apparaît en définitive, du fait de cette insistance et de cette cohérence textuelles, comme le graphème par excellence du nom de gentilhomme. Et si dans *À la recherche du temps perdu* le corpus de ces noms de maisons en *-s* est moins étoffé, le procédé n'en conserve pas moins sa valeur quasi nobiliaire, cette fois proportionnée à sa rareté. Car si l'apanage de l'*-s* final est réservé aux Guermantes, aux Marsantes, aux Laumes, c'est que ces lignées se distinguent entre toutes : rappelons que les Guermantes « comptent quatorze alliances avec la Maison de France, ce qui », à en croire Charlus, « est d'ailleurs surtout flatteur pour la Maison de France »...¹⁵

Avec l'*s*, une autre lettre apte à produire des connotations graphémiques positives est l'*y*. C'est ainsi qu'à la déclinaison en *-s* des noms à particule de *Jean Santeuil* répond, dans la *Recherche*, toute une série de noms aristo-

¹⁴ *Béatrix*, op. cit., p. 644.

¹⁵ MARCEL PROUST, *Sodome et Gomorrhe*, in *À la recherche du temps perdu*, éd. J.-Y. Tadié (dir.), Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), t. II, 1988, p. 475.

cratiques en -y : de Balleroy, de Bréquigny, de Chaponay, de Chaverny, de Chimay, de Crécy, de Croy, d'Espinay, de Farcy, du Hazay, de Palancy, etc.

Si elle s'écarte des modèles orthographiques en vigueur dans le lexique pour toute notation d'un [i] final, cette graphie en -y est toutefois ordinaire dans l'anthroponymie et la toponymie. Aussi son coefficient valorisant s'apprécie-t-il plus nettement, non pas en dernière position, mais dans le corps du mot. À cet égard, il est intéressant de noter la récurrence, dans l'œuvre de Proust, de la forme de Breyves/de Bruyves, qu'on relève à la fois dans *Les Plaisirs et les jours*,¹⁶ les *Lettres de Perse et d'ailleurs*,¹⁷ *Contre Sainte-Beuve*¹⁸ et les brouillons du *Côté de Guermantes*,¹⁹ comme si ce nom, avec son -y- médian doublé d'un -s final décoratif, représentait le modèle idéal du nom distingué. Ainsi, dans *Contre Sainte-Beuve*, Mme de Bruyves est une des relations de la comtesse, encore anonyme, qui deviendra Mme de Guermantes.

Ces remarques sur l'utilisation proustienne de l's et de l'y à des fins de prestige onomastique ne doivent pas masquer que d'autres lettres peuvent aussi servir à enrichir la graphie d'un prosoponyme. En témoigne, toujours chez Proust, le -L- incrusté dans le nom de M. Le Hault de Pressagny et qui converge avec l'y pour consolider à l'échelle sublexicale ce que dénote l'élément transparent *hau(l)t* : le rang élevé d'un mondain qui, de fait, emmène Odette et Swann « au gala du roi Théodose ». ²⁰ Ailleurs, c'est un c adventice qui donnera à un nom aristocratique un raffinement spécial. Pensons à « la duchesse de La Tour Acquevive, dont le salon est un des plus fermés de Paris ». ²¹ Quelquefois, même un accent rare, comme le tréma, peut suffire à connoter les élites parisiennes : c'est le cas des La Trémoille, dont le nom, dès son apparition dans la *Recherche*, est le symbole du faubourg Saint-Germain. Ainsi Forcheville de lancer chez les Verdurin : « "N'est-ce pas, Swann ? Je ne vous vois jamais. D'ailleurs, comment faire pour le

¹⁶ ID., *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les jours* [1896], éd. P. Clarac et Y. Sandre, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade ») 1971, pp. 66-79 (« Mélancolique villégiature de Mme de Breyves ») et 160 (« La fin de la jalousie »).

¹⁷ ID., *Lettres de Perse et d'ailleurs (Les Comédiens de salon)* [1899], in *Contre Sainte-Beuve* [...] suivi de *Essais et articles*, éd. P. Clarac et Y. Sandre, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade ») 1971, pp. 424-430 (de Breyves).

¹⁸ ID., *Contre Sainte-Beuve* [1954], éd. B. de Fallois, Paris, Gallimard (« Idées ») 1973, p. 103 (de Bruyves).

¹⁹ *À la recherche du temps perdu*, éd. cit., t. II, p. 1030 (de Breyves).

²⁰ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, in *À la recherche du temps perdu*, éd. cit., t. I, p. 507. Nouvel exemple de l'extrême subtilité des graphèmes onomastiques, en position finale la graphie *-ault* n'a plus le même coefficient axiologique. Chez Balzac elle est réservée à des parvenus : le quincaillier Pillerault (*César Birotteau*) et les Levrault, bourgeois de Nemours (*Ursule Mirouët*).

²¹ *Jean Santeuil*, op. cit., p. 664.

voir ? Cet animal-là est tout le temps fourré chez les La Trémoille, chez les Laumes, chez tout ça !... »²² Le tréma donne à ce nom une allure à ce point atypique – ce qui ne messied pas à une duchesse – que Brichot (pourtant spécialiste d'onomastique) l'assimile mal et le déforme, on s'en souvient, en La Trémouaille.²³ De façon générale, la graphie originale ou complexe d'un nom fictif, le bricolage qui laisse traîner des lettres rares, inutiles et comme archaïques, servent donc à le différencier entre tous, ces « lettres de noblesse » étant généralement motivées par la position sociale du personnage. On aurait tort pourtant de croire qu'il s'agit là d'un simple procédé d'écriture. Ce qui donne son efficacité littéraire à cette pratique de la complication orthographique comme distinction, c'est justement qu'avant d'être transposée dans le domaine littéraire elle a sa pertinence dans l'onomastique réelle, et c'est aussi qu'elle est bien vivante dans les mentalités.

Sur ce dernier point, il suffit de consulter le carnet du « Monde » ou du « Figaro » pour constater qu'en matière de prénoms le snobisme produit nombre de graphies rares, voire précieuses. Proust a d'ailleurs ironisé sur cette logique de différenciation par le nom qui va se loger dans les détails les plus infimes, symptômes d'une vanité pointilleuse :

ce nom de Simonet que j'avais entendu sur la plage, si on m'avait demandé de l'écrire, je l'aurais orthographié avec deux *n*, ne me doutant pas de l'importance que cette famille attachait à n'en posséder qu'un seul. Au fur et à mesure que l'on descend dans l'échelle sociale, le snobisme s'accroche à des riens qui ne sont peut-être pas plus nuls que les distinctions de l'aristocratie, mais qui plus obscurs, plus particuliers à chacun, surprennent davantage. [...] Toujours est-il que les Simonet s'étaient, paraît-il, toujours irrités comme d'une calomnie quand on doublait leur *n*. Ils avaient, d'être les seuls Simonet avec un *n* au lieu de deux, autant de fierté peut-être que les Montmorency d'être les premiers barons de France.²⁴

Mais la valeur perçue de l'*s* et de l'*y* en syllabe finale ne relève pas des seules représentations collectives, elle a aussi des causes objectives. Le prestige de la terminaison onomastique en *-s*, par exemple, ne se fonde pas uniquement, au niveau graphémique, sur un écart par rapport aux règles orthographiques de la langue – en fonction desquelles on attendrait une forme plus simple, comme *Guermante. Le lustre de l'*-s* tient en même temps à certaines ressources connotatives du code onomatographémique lui-même. L'*-s* final, note Eugène Nicole, est en effet un « modèle très fréquent dans la toponymie française » et apparaît donc comme caractéris-

²² *Du côté de chez Swann*, in *À la recherche du temps perdu*, éd. cit., t. I, 1987, p. 254.

²³ *Ibid.*, p. 257.

²⁴ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, op. cit., p. 201.

tique des « noms de terres », ²⁵ c'est-à-dire des noms de gentilshommes. Le rappeler, ce n'est pas seulement affirmer l'exigence de vraisemblance à laquelle répond le fait d'attribuer à la noblesse des noms en -s, conformes dans leur structure à beaucoup de noms de fiefs, c'est souligner la valeur *a priori* laudative de cette finale onomastique, y compris dans les patronymes roturiers. Il en va de même, avec plus de netteté encore, pour la finale en -y, rarissime dans le lexique, alors qu'elle fleurit dans la toponymie et par conséquent dans la sphère aristocratique. Cette terminaison est d'un emploi à ce point spécialisé qu'elle devient nécessairement l'indice d'un nom de domaine et se voit de ce fait dotée d'un éclat intrinsèque. En somme, si le nobiliaire proustien est riche en noms en -y, ce n'est pas seulement par fidélité à l'onomastique réelle, c'est aussi que cet -y, en tant qu'il s'attache à la noblesse, finit par briller en lui-même.

Avec s et y, on voit donc que les connotations graphémiques ne reposent pas seulement sur le non-respect des normes linguistiques – en l'occurrence, les règles orthographiques –, mais qu'elles peuvent aussi procéder des conventions en vigueur dans la transcription des noms réels. La distinction de l'y final prend ainsi ses racines dans la toponymie elle-même. Mais au niveau graphémique il arrive aussi que les connotations soient produites par l'intermédiaire d'un idiome relais.

Parmi ces entités linguistiques sur lesquelles viennent s'appuyer des graphies peu recevables dans la langue actuelle figurent les états anciens du français. Cela vaut en particulier pour l's en position autre que finale, lettre qui apparaît, lorsqu'elle n'est pas prononcée, comme le vestige d'une orthographe disparue. Au milieu du nom du marquis de Forestelle, ²⁶ par exemple, l'-s- est l'indice d'un français archaïque et fonctionne dès lors comme signe de l'ancienneté de la maison dont est issu le personnage. Or, dans une idéologie aristocratique, induire l'antiquité d'un nom ne peut qu'en rehausser l'éclat. On voit donc ici comment l'effet épigraphique repose non seulement sur la transgression des usages – sur le modèle du Guaisnic *vs* du Guénic –, mais sur la médiation d'un sous-code aux connotations propres.

Avec le français tel qu'il s'écrivait avant les réformes orthographiques des XVII^e et XVIII^e siècles, un autre relais auquel l'anthroponymie romanesque a souvent recours est le grec. Dans *Fragments de comédie italienne*, ²⁷ œuvre de jeunesse de Proust, la multiplication des -y- médians

²⁵ NICOLE, *Genèses onomastiques du texte proustien*, « Cahiers Marcel Proust » (nouvelle série), XII, *Études proustiennes*, V, 1984, p. 110.

²⁶ *Du côté de chez Swann*, pp. 289-290 et 321-322. Cf. dans *La Comédie humaine* la série des noms en Es-, la plupart de haute lignée : d'Esgrignon, d'Espard, d'Escalonde, d'Escouteville...

²⁷ *Fragments de comédie italienne* [1892-1893], in *Les Plaisirs et les jours*, op. cit., pp. 38-56.

et des *h* postconsonantiques – Myrto, Cléanthis, Parthénis, Cydalise, Éliante, Oranthe... – n'est évidemment admissible que parce qu'elle renvoie à une langue aisément identifiable : le grec. La préciosité surannée et fin de siècle de ces appellatifs leur confère une allure un peu snobe, certes, mais aussi un incontestable raffinement redevable à l'éminence de la langue grecque ; mais d'un autre côté ces désignateurs n'ont qu'une très faible vraisemblance : ils ne passent que parce qu'ils renvoient à la rhétorique d'un genre et à l'onomastique conventionnelle du roman pastoral. C'est pourquoi Proust, en mûrissant, renoncera à de tels noms, trop beaux pour être vrais, ne recourant au grec, à l'occasion, que pour les prénoms – tel Athénaïs –,²⁸ suivant d'ailleurs en cela une mode observable vers 1900 dans le choix des noms de baptême.

En matière d'hellénismes, une lettre intéressante à observer dans la prosoponymie est l'*h* postconsonantique qu'on vient de trouver chez Proust. Dans le lexique du français, les morphèmes *rh* et *th*, généralement issus du *rhô* (ῥ) et du *thêta* (θ), notamment en position initiale, sont spontanément rapportés au grec par les locuteurs, à la faveur de séries étymologiques faciles à identifier : *rhapsodie*, *rhétorique*, *théâtre*, *théologie*, *thorax*... Dans le cas du *rh*, la coloration prestigieuse de cette graphie originale, qui ne correspond pas à la manière usuelle d'écrire le [r] en français, se trouve renforcée par son extrême rareté dans l'onomastique réelle, qu'il s'agisse des toponymes ou des noms de famille.²⁹ C'est fort de ces données que Balzac, toujours attentif aux connotations sublexicales, a créé les noms de la Rhétorière et de Rhétoré. L'effet ici recherché est à mettre en rapport, naturellement, avec les signifiés textuels : car le duc de Rhétoré est issu de l'« une des plus illustres familles du royaume »,³⁰ tandis que la Rhétorière, propriété des Mortsaufray, a une valeur non seulement économique (« ces terres étaient les meilleures du pays »)³¹ mais sentimentale aux yeux d'un Félix de Vandenesse toujours ému par le souvenir de la comtesse qu'il a tant aimée.³² Quant à la séquence *th*, elle montre l'extrême subtilité des phénomènes ici décrits, étant nettement plus fréquente dans l'onomastique que dans la langue ; de plus, des patronymes aussi fréquents que Berthier, Gauthier, Thibaud, Thierry..., d'origine germanique, ne doivent rien au grec. Aussi la graphie *th*, dans la fiction, ne brille-t-elle que lorsqu'elle connote le grec, comme

²⁸ Jean Santeuil, *op. cit.*, p. 467.

²⁹ La proportion des toponymes français en *Rh*- n'est que de 0,02 %. Dans l'anthroponymie, l'initiale *Rh*- est encore plus rare.

³⁰ *Mémoires de deux jeunes mariées*, in *La Comédie humaine*, éd. cit., t. I, 1976, p. 205.

³¹ *Le Lys dans la vallée*, in *La Comédie humaine*, éd. cit., t. IX, p. 1066.

³² Cf. *ibid.*, p. 1063.

dans *Fragments de comédie italienne*, où l'on peut identifier des mots aussi connus que παρθένος (« vierge ») ou ἄνθος (« fleur ») : Parthénis, Cléanthis, Élianthe, Oranthe... Le contre-exemple de Thénardier, dans *Les Misérables*, suffit à prouver que la présence d'un *-h-* est loin de conférer d'office une coloration éclatante à un nom fictif.

La médiation du grec est aussi celle qui confère son prestige à la finale *-is*, déjà aperçue dans Cléanthis et Parthénis. Cette syllabe pourrait s'analyser sur le plan phonétique ou comme morphème mais c'est par ses connotations graphémiques qu'elle nous intéresse ici, en tant qu'elle se distingue des manières usuelles de transcrire en français le diphone [is] en fin de mot : *-ice* ou *-isse*. C'est en effet par opposition à ces graphies plus ordinaires, voire triviales, qu'*-is* prend toute sa valeur. Bernanos l'a bien senti en baptisant Mme de Néréis l'extraordinaire châtelaine de *Monsieur Ouine*. En l'occurrence, il y a non seulement écart, mais hellénisation : à la différenciation s'ajoute le raffinement d'une syllabe associée à des figures mythologiques mémorables – Briséis, Artémis, Chryséis, Pâris, Thétis... –, auxquelles il faudrait ajouter des noms égyptiens non moins fascinants – Apis, Sérapis, Memphis, Osiris...

Dans les exemples qui précèdent, le détour par le grec ne répond, on l'a compris, à aucune motivation géographique : Mme de Néréis n'est pas grecque, pas plus que le duc de Rhétoré. La fonction des graphèmes hellénisants est ici purement axiologique, elle consiste à inscrire dans le signifiant onomastique le rayonnement d'une langue de culture s'il en est. Cela dit, il n'est pas exclu qu'un écart graphémique fonctionne à la fois comme signe de distinction et indice d'une origine étrangère. Tel est le cas de Swann, patronyme que la présence conjuguée d'un *w* et d'une consonne double en finale isole très nettement des usages orthographiques du français. Commentant ce nom qu'il adore, le narrateur affirme d'ailleurs que « son orthographe » est pour lui « une surprise ».³³ Or, si Swann s'écrit si étrangement – pourquoi pas *Soanne, sur le modèle des guides Joanne familiers à l'auteur ? –, c'est évidemment que Swann est juif et même d'origine anglaise. Mais cette très ordinaire motivation ethnique de l'anthroponyme n'empêche nullement que ses « marque[s] graphémique[s] »³⁴ peu courantes traduisent en même temps l'originalité du personnage, son éducation et ses fréquentations de caste. Porteur d'un nom qui déroge à l'orthographe usuelle, Swann s'affiche ainsi à la fois comme juif et « gentleman ».³⁵

Pour achever cette description des connotations graphémiques suscep-

³³ Du côté de chez Swann, *op. cit.*, p. 405.

³⁴ NICOLE, *Genèses onomastiques du texte proustien*, art. cit., p. 114.

³⁵ Du côté de chez Swann, *op. cit.*, p. 214.

tibles de faire signifier les noms de personnages, il convient de noter que la limite entre graphème et morphème n'est pas toujours facile à établir. À partir de quel moment tel ou tel graphème devient-il à ce point spécialisé qu'il puisse être tenu pour un morphème, c'est-à-dire une unité minimale de signification – connotative, en l'espèce ?

Prenons l'exemple de la transcription lexicale du son [o] en position finale : parmi la douzaine de graphies possibles, deux ont une valeur dépréciative marquée, *-aud* et *-ot*, alors que ce n'est pas le cas de la terminaison *-eau*. On peut ainsi opposer des mots péjoratifs ou triviaux comme *crapaud*, *courtaud*, *nigaud* et *marmot*, *ragot*, *tripot* à *château*, *beau* ou même *eau*, *chapeau*, *cerceau*, lexèmes pour ainsi dire neutres. Ces valeurs laudatives *vs* péjoratives sont des faits de langue suffisamment nets pour être exploitables dans la prosoponymie. *La Comédie humaine* nous offre nombre d'illustrations onomastiques de cette quasi-spécialisation axiologique des terminaisons en [o]. Dès lors que, dans le monde de Balzac, les hiérarchies sont moins morales que sociales, la fascination du narrateur allant, non pas aux honnêtes gens, mais à des infâmes que signalent leur énergie vitale et leur cynisme, fort de ces critères d'évaluation des êtres, il est possible de dessiner certaines constantes dans le traitement de l'[o] final. C'est ainsi que chez Balzac la finale *-ot* est le signe presque infaillible et peu reluisant d'une appartenance à la classe marchande : voyez Camusot, Cardot, Chicot, Finot, Goriot, Popinot. En revanche, dans *La Comédie humaine* la syllabe *-aud* semble réservée aux créatures peu recommandables, telles la comtesse Ferraud et Mme de Restaud. Dans ce système, un *hapax* comme *-eaulx* fait sens, étant réservé à un personnage hors du commun : des Lupeaulx. Enfin l'usage onomastique que fait Balzac du signifiant *-eau* reflète le flou relatif de ses connotations lexicales en même temps que sa valeur plutôt laudative. On pourrait ainsi montrer en détail quel jugement contrasté le narrateur balzacien porte sur des personnages comme Giroudeau, Lousteau ou Martineau. Et Birotteau ? Le célèbre parfumeur, malgré sa « fatuité » et son « ridicule »,³⁶ ne mérite pas, on en conviendra, l'infamant radical argotique de son nom, ni le connotème *-ott*³⁷ qui s'y greffe. Aussi cette finale *-eau* nous paraît-elle ici compenser *in extremis* un début risible, de même que c'est *in extremis*, juste avant sa mort brutale, que la réhabilitation solennelle du failli par la Cour royale de Paris permet de saluer en lui un « héros de probité commerciale ».³⁸

Les connotations onomastiques des terminaisons en [o] sont-elles donc

³⁶ César Birotteau, in *La Comédie humaine*, éd. cit., t. VI, p. 78.

³⁷ La quasi-totalité des lexèmes comportant la syllabe *-ot(t)-* – *bigote*, *boulotte*, *camelote*, *cocotte*, *crotte*... – sont dépréciatifs ou triviaux, d'où la connotation péjorative du morphème.

³⁸ César Birotteau, cit., p. 311.

graphémiques ou morphologiques ? S'il est vrai que cette alternative théorique ne change rien, en pratique, à l'analyse des noms de personnages, indiquons néanmoins deux différences essentielles entre ces deux supports de connotations sublexicales : en premier lieu, les connotations graphémiques se définissent surtout comme des écarts par rapport aux usages en vigueur dans le lexique, alors que le signifié connotatif d'un morphème est fourni par la langue elle-même ; c'est pourquoi – seconde différence – l'effet de sens, dans le premier cas, se fonde sur la rareté, alors que le connotème, pour exister, suppose l'identification d'une série où l'on constate, par exemple, que la plupart des lexèmes français en *-aud* sont péjoratifs.

Pour la clarté de l'exposé, en matière d'illustration je m'en suis tenu ici à quelques romanciers majeurs du courant réaliste et à la période 1830-1950. Or l'ambition du poéticien est de formuler des lois qui soient pertinentes sur d'autres corpus que celui qu'il s'est donné. C'est pourquoi le lecteur se demandera avec raison si les résultats ici formulés s'observent chez des auteurs plus récents et notamment dans la littérature contemporaine. Ayant étudié ailleurs les évolutions de l'onomastique dans la fiction française de ces vingt dernières années,³⁹ je dirai, synthétiquement, qu'en dépit de la raréfaction des patronymes, qui est une tendance de fond de la production récente, les connotations graphémiques y demeurent l'un des outils de l'expressivité des noms de personnages. Echenoz, notamment, affectionne les graphies rares et les consonnes adventices. En témoignent ses trois derniers romans, où l'on croise des noms comme *Anthime*, *Padioleau*, *Vayssière*,⁴⁰ *Bourgeaud* du Lieul de Thû, *Poynel*, *Hyacinthe*,⁴¹ *Ermsthène*, *Martineau*, *Bloch-Besnard*, d'*Ortho*...⁴² Cependant, l'un des traits les plus notables de la prosoponymie récente est son hétérogénéité croissante, censée refléter les vagues successives d'immigration qui ont réduit dans l'anthroponymie réelle la proportion des noms d'allure française, au point que les patronymes les plus vieille France se teignent souvent d'une touche d'ironie. C'est ainsi qu'un certain Pierre-Yves La Mothe-Marlaux (chez Echenoz) déclenche dès son apparition la causticité du narrateur – « De ce nom, du foulard noué à son cou, de la chevalière luisant à son auriculaire et du blason cousu sur sa poche poitrine, j'ai inféré le côté fin de race de l'individu » –,⁴³ tandis que chez Amélie Nothomb c'est la noblesse belge qui est traitée de la sorte, la facétie

³⁹ BAUELLE, *Prosoponymie du roman postmoderne* (2010-2020), « Fixxion », XXIII (2021), p. 8-23.

⁴⁰ JEAN ECHENOZ, *14*, Paris, Minuit 2012.

⁴¹ *Id.*, *Envoyée spéciale*, Paris, Minuit 2016.

⁴² *Id.*, *Vie de Gérard Fulmard*, Paris, Minuit, 2020.

⁴³ *Ibid.*, p. 69.

ordinaire de la romancière colorant les graphèmes d'une touche narquoise, sinon parodique, quand défilent les de Malmédy-Strohange, Cléophas de Tuynen et autres Charles-Édouard van Yperstal.⁴⁴

Biodata: Laureato all'Ecole Normale Supérieure, Yves Baudelle è professore di letteratura francese all'Università di Lille, dove coedita la rivista «Roman 20-50». Specialista di onomastica narrativa (nomi di personaggi e di luoghi), è autore di numerose opere sull'argomento, tra cui gli indici di *À la recherche du temps perdu* (con E. Nicole, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade» 1989), *Sémantique de l'onomastique romanesque* (tesi di dottorato, 1989), *Onomastique romanesque 2* («Narratologie», 2008), *Nom propre et écritures de soi* (con É. Nardout-Lafarge, Montréal 2011), *Noms d'auteurs* (con M. Velcic-Canivez, «Études françaises», LVI [2021], 3).

Yves Baudelle - Université de Lille
ULR 1061 – ALITHILA
Analyses Littéraires et Histoire de la Langue
F-59000 Lille (France)
yves.baudelle@univ-lille.fr

⁴⁴ AMÉLIE NOTHOMB, *Le Crime du comte Neville*, Paris, Albin Michel 2018.

PAOLA CANTONI

ODONIMI E TOPONIMI
NELLA TRILOGIA NAPOLETANA DI CARLO BERNARI

Abstract: The place name *Speranzella* in Carlo Bernari's novel signifies the author's penchant for evocative and symbolic titles, a trend also observed in his other works within the 'Trilogia napoletana'. These titles encapsulate Bernari's portrayal of Naples as the 'paese delle anime' (the land of souls) rather than just 'dell'anima' (of the soul), thus emphasizing its significance to all inhabitants. Through an exploration of unpublished letters between Bernari and his publisher Vallecchi, discussions regarding the choice of the novel's cover are examined, shedding light on the significance of the repeated mention and personification of 'Speranzella' within the narrative. Furthermore, the novel *Vesuvio e Pane* is also analyzed to understand the dual realistic and metaphorical functions of place names in Bernari's literary *oeuvre*.

Keywords: Carlo Bernari, linguistics onomastics, place names, Speranzella, Napoli.

1. 'La mia povera città': Speranzella 1949/1959

Me l'hanno consumata la mia povera città, a colpi di lima l'hanno consumata, e stento a riconoscere in lei – ogni volta che vi torno, con la trepida speranza di ritrovarla come la lasciai – la mia vecchia austera città da doverla vivere tutta in uno sguardo. L'hanno consumata a colpi di lima, le hanno strappato i suoi occhi luminosi, abbandonandola cieca e monca, come un rudero maestoso emerso da un mare di ruggine (CARLO BERNARI, *La mia povera città*, «L'Unità», Cronaca di Roma, 6 febbraio 1946).

Nel 1946 appariva su «L'Unità» un lungo pezzo di Carlo Bernari¹ dal titolo significativo: *La mia povera città*. Erano gli anni di gestazione di *Speranzella*,²

¹ Per la vita e l'opera di Carlo Bernari, pseudonimo adottato durante il fascismo in luogo di Carlo Bernard (Napoli 1909 - Roma 1992), ritenuto anticipatore del neorealismo per il romanzo *Tre operai* (Rizzoli 1934), rinvio ai riferimenti contenuti in FRANCESCA BERNARDINI NAPOLETANO, *Introduzione*, in CARLO BERNARI, *Tre operai* (a c. di F. Bernardini), Milano, Mondadori 2005, pp. V-XLII e nei densi numeri monogr. di «Rivista di Studi italiani», XXVI (2008) e XXXI (2013), 2, che pubblicano, rispettivamente, gli Atti del Convegno di Toronto, 23-24/10/2009, e quelli del Convegno di Roma, 'La Sapienza', 10-11/12/2012, nel ventennale della morte; oltre agli studi critici sono particolarmente utili per la lettura dell'opera di Bernari le numerose interviste da lui rilasciate nel corso degli anni, alcune delle quali citate oltre.

² Il romanzo ebbe diverse edizioni e ristampe: dopo la prima Mondadori 1949 («La Medusa degli Italiani»), e una seconda edizione, per lo stesso editore e con poche varianti del 1952, la terza

e a quello scritto l'autore affidava una riflessione amara sullo stato di Napoli; nitido e crudo il quadro di una città per cui la guerra non era ancora finita: un rudere dalle sembianze mostruose (che non ha però perso la sua maestosità nell'emergere dalla devastazione che lo circonda), cieco, monco, cui sono stati strappati quegli occhi che un tempo irraggiavano splendore e vitalità.

Il dolore e lo sdegno per le macerie, nel senso materiale e morale, innervano l'intreccio di *Speranzella*, secondo romanzo della 'trilogia napoletana',³ che si snoda tra l'occupazione anglo-americana e il referendum istituzionale; nel finale del romanzo il modulo commiserativo *povera Napoli* (nello scritto era *la mia povera città*) ritorna nella lettera indirizzata dal protagonista Michele, emigrato a Milano, a Mastrovincenzo:⁴

E poi a Napoli vi siete accorto la vita com'è diventata difficile? Se qualcuno non ci mette ricapito, ma serio, povera Napoli, la gente se ne scappa! Qui infatti ce ne stanno un sacco di Napoletani. Nella pensione dove siamo ora (a Porta Ticinese, che non ho capito ancora perché la chiamano così, chissà che c'è di cinese da queste parti!), si sente parlare più napoletano che milanese, ci credete? (p. 267; p. 306).

Il brano sottolineato, presente nella prima edizione Mondadori 1949, sarà tagliato nella terza edizione, Vallecchi 1959, approntata nel quadro di una «organica ristampa»⁵ delle sue opere da Bernari, che snellirà il testo nella struttura narrativa intervenendo in modo significativo anche sulla lingua.⁶ Saranno in particolare le *divagazioni* descrittive-espositive o riflessive della voce narrante, che talvolta indugiavano sulla storia e sul costume rivelando la Napoli di quel tempo, ad essere sfrondate: squarci sulla vita dei vicoli, affondi psicologici o commenti sugli eventi storici; sul piano formale l'eccesso

edizione Vallecchi 1959 sarà frutto di una significativa revisione da parte dell'autore; seguono Mondadori 1972 («Oscar»), intr. di G. Spagnoletti; Marsilio 2015; BeaT 2021 (la casa editrice del figlio E. Bernard), intr. di C. Lucia.

³ Della quale fanno parte anche *Prologo alle tenebre*, Mondadori 1947 (riscritto, a vent'anni di distanza, col titolo di *Le radiose giornate*, Mondadori 1969) e *Vesuvio e Pane*, Vallecchi 1952.

⁴ Per i brani di *Speranzella* si cita da Vallecchi 1959 oppure, specificandolo, da Mondadori 1949. Quando si riporta il testo di entrambe le edizioni, come in questo caso, si indicano i riferimenti alle due edizioni (in ordine cronologico) separati dal punto e virgola; il testo eliminato nell'edizione 1959 è sottolineato; altri interventi sono descritti a testo o in nota.

⁵ Cfr. lettera Bernari a Vallecchi, 7 maggio 1957, Fondo Bernari (di qui in poi citato così), Archivio del Novecento (Università 'La Sapienza' di Roma).

⁶ Sugli interventi correttori che lo portano «ad addolcire i toni della ripresa dialettale», cfr. A. M. GIAMMARCO, *Aspetti stilistici di Speranzella di Carlo Bernari*, «Trimestre», VII (1975), 1-2, pp. 1-16, p. 4; un esame delle varianti tra le due edizioni e del lavoro di revisione nel suo complesso è in PATRIZIA BERTINI MALGARINI, PAOLA CANTONI, UGO VIGNUZZI, «*alla Speranzella, la miseria non fete di amara sarcinella*»: Bernari e il dialetto, «Rivista di Studi Italiani», XXXI (2013), 2, pp. 146-199 (che si sofferma anche sul tema lingua-dialetto nell'autore, con riferimento a un suo Quaderno manoscritto inedito sul quale vd. la nota 38).

di 'napoletanità' sarà alleggerito col taglio di elementi connotati localmente o di dettagli dell'ambientazione napoletana particolarmente insistiti: cibi, odori, abitudini, voci, ecc.⁷

«Qualche taglio [...] e qualche correzione inevitabile quando si riesamina un testo», così descriverà la sua revisione a Gozzini in una lettera;⁸ in realtà Bernari realizzò una operazione più articolata e sottile che, vista nel suo complesso, andò oltre allo «sbollire di certe esigenze di rinnovamento linguistico che, sulla scia di *Speranzella*, avevano dato luogo, nella narrativa degli anni cinquanta, a romanzi dall'impronta dialettale più o meno esagerata»:⁹

L'attenzione di Bernari non si concentra in modo esclusivo sul dialetto (o sull'italiano regionale) ma, più in generale, si rivolge alla *tonalità* della scrittura e dunque allo stile del suo romanzo. La ricerca di una *medietà* linguistica si concretizza sia mediante una minore intensità dialettale sia attraverso la 'traduzione' in direzione dell'italiano e il recupero di espressioni e costrutti meno marcati: si tratta di una linea evolutiva che muove nella direzione della ricerca di un linguaggio reale ma non realistico, localizzato ma non localizzabile, nuovo ma al tempo stesso legato alla tradizione letteraria.¹⁰

Sia nei tagli che nelle riformulazioni e nelle singole varianti (fonomorfologiche, sintattiche e lessicali), che riguardano la prosa distesa delle parti narrative come le parti dialogiche, è evidente la ricerca di un equilibrio tra italiano-dialetto e tra scritto-parlato, non un ripensamento rispetto alla prima edizione ma un raffinamento progressivo verso la 'ruvida' immediatezza del neorealismo bernariano. Su questo processo compositivo, verificabile nelle diverse stesure, ragiona lo stesso Bernari (per altre opere) in una intervista del 1975, definendolo l'approdare ad un «ruvido conquistato per via di eliminazioni».¹¹

Di 'rugosità' aveva parlato, per il suo stile, già Pavese (a proposito di *Siamo tutti bambini*) in una lettera (16.09.1950), quando avvertiva l'autore che gli avrebbero bloccato il Premio Viareggio, che invece, nonostante il «terreno [...] avvelenato», vincerà quell'anno per *Speranzella*.¹²

In una seconda missiva (28.10.1959) precisava il suo giudizio formale (Bernari non lo aveva gradito): con 'rugosità' intendeva alludere a una «qualità vitale, una certa *gaucherie* apparente nella frase e nel piglio e nelle

⁷ Per il rapporto di Bernari con Napoli cfr. il suo saggio *Il paese delle anime*, in BERNARI, *Non gettate via la scala*, Milano, Mondadori 1973, cit., pp. 205-215.

⁸ Bernari a Gozzini, 21-04-1959 (Fondo Bernari).

⁹ GIAMMARCO, *Aspetti stilistici* ..., cit., p. 4.

¹⁰ BERTINI MALGARINI, CANTONI, VIGNUZZI, «*alla Speranzella* ...», cit., p. 169.

¹¹ ROCCO CAPOZZI, *Intervista a Carlo Bernari*, «Italianistica», IV (1975), pp. 143-144.

¹² *Ex aequo* con *Le Terre del Sacramento* di F. Jovine.

parole, che somiglia, per intenderci, alla ‘rugosità’ di certe stoffe contadine e alla ‘consistenza’ dei piatti popolari». ¹³

Una genuinità e una corposità del linguaggio che sono, fin dal titolo tratto dall’onomastica popolare, proprie di *Speranzella*.

2. *Gli odonimi: un microcosmo reale e allegorico*

Speranzella del 1949 [...] scaturisce quasi spontaneamente da un servizio fotografico realizzato da Bernari nella Napoli popolare dei Quartieri Spagnoli [...] che diventa, nel 1960, il riferimento creativo dello scrittore nell’ambientazione della sceneggiatura del film di Nanni Loy *Le quattro giornate di Napoli*. ¹⁴

Dalle relazioni con la fotografia e il cinema e dall’impianto drammaturgico-visivo dell’opera letteraria di Bernari (e di questo romanzo in particolare) scaturisce l’importanza della dimensione spaziale come contesto storicizzato e simbolico dell’intreccio e, di conseguenza, dei nomi che danno corpo allo spazio urbano nella duplice dimensione realistica e metaforica. Di qui l’insistito riferimento a odonimi e toponimi e la significatività che essi assumono per la lettura del romanzo, anticipati programmaticamente dal titolo: *Speranzella*.

La scelta di *Speranzella* (odonimo popolare derivato dall’originario *via di Santa Maria della Speranza*) ¹⁵ come scenografia del romanzo risponde da un lato alla volontà di adesione oggettiva alle vicende narrate, dall’altro alla propensione simbolica dell’autore.

Vico Speranzella attraversa lo scacchiere dei Quartieri Spagnoli, da Vico Sergente Maggiore verso piazza Carità e Montecalvario, un lungo asse rettilineo di 750 metri che segue parallelo via Toledo, costituendo nel contesto urbanistico un taglio, sul piano simbolico una ferita, quella subita da Napoli occupata dagli Alleati.

Privata del segnale odonimico e personificata, nel titolo e anche nel corso del romanzo, *Speranzella* è la vera protagonista, un odonimo assunto a nome collettivo, rivelatore della ‘coralità’ del romanzo.

Facendo appello da subito alla valenza simbolica oltre che a quella referenziale dell’odonimo, il titolo manifesta «la sua potenzialità di chiave di

¹³ Per alcuni stralci delle lettere (Fondo Bernari), cfr. BERTINI MALGARINI, CANTONI, VIGNUZZI, «*alla Speranzella ...*», cit., pp. 152-153.

¹⁴ ENRICO BERNARD, *Prefazione*, «Rivista di Studi Italiani», XXXI (2013), 2, p. 6.

¹⁵ Dalla omonima Chiesa, trasformata nel 1540 in santuario dalla casa del chirurgo spagnolo Francisco Cuevas (dal Seicento dedicata a santa Rita da Cascia) che si trova nel segmento sud, chiamata popolarmente ‘Santuario di Santa Rita alla Speranzella’, collegato, come la vicinissima chiesa della Maddalenella degli Spagnoli, alla forte presenza spagnola sul territorio.

lettura interpretativa valida per l'intera opera»¹⁶ che va ben oltre la semplice evocazione del contenuto o dell'ambientazione.

Così il lettore si trova, nelle prime pagine, a confrontarsi con una interdizione, un limite spaziale che denuncia l'impossibilità di sperare, per gli abitanti del rione (e per i napoletani tutti), di uscire da una condizione di prigionia e di degrado:¹⁷

Ne è rimasta una all'angolo del **vico Sergente Maggiore** e vi si legge ancora *Out of bounds* e più sotto: *Off limits*. Dondola a un filo e batte contro il ferro di un vecchio fanale a gas accecato. La vernice estenuata dalla pioggia e dal sole che se ne vola in farfalline rosse e azzurre e nessuno ricorre più all'inglese, appreso alla meglio, per completare le lettere cancellate: non serve più, abbiamo dimenticato tutto [...] Mercanti di stoffe e di cuoi, macellai, orefici, cambiavalute e friggitori, e droghieri, che nascosti nelle lunghe e gremite ombre dei vicoli rubano dalle traverse il respiro alla grande arteria vicina. **Toledo** ne è quasi dominata e sembra cedere alla potenza commerciale dei **Quartieri** sorti un tempo per dare alloggio alle **milizie spagnole**. **Altra dominazione**; un inquieto ricordo della quale c'è rimasto scolpito nella targa che dà nome alla via dove sorgeva l'abitazione del **Sergente Maggiore** di un *Tercio* (pp. 5-6).

La presenza degli Alleati americani è ancora avvertita nei segnali dondolanti, nei residui di vernice di una segnaletica toponomastica appesa a un filo, estranea alle coordinate temporali, spaziali e linguistiche consuete, che chiudendo la strada taglia fuori gli abitanti del vico da ogni possibilità di speranza; per chi lo avesse dimenticato «Out of bounds» e, sotto, «Off limits» (*Leitmotiv* insistito nel corso del romanzo) lo ricordano, in inglese, a tutti, allo stesso modo la dominazione spagnola è impressa per sempre nei nomi delle strade.

Il ricorso insistito agli odonimi nelle prime due pagine ci proietta in un microcosmo reale e allegorico, chiarendo la loro duplice funzione nella scrittura di Bernari: circoscrivono e ambientano realisticamente la narrazione e ne inquadrano al tempo stesso il suo significato metaforico.

Con una digressione solo apparentemente di carattere storico, lo scrittore ripercorre la storia urbanistica e l'origine degli odonimi dei *Quartieri* (denominazione popolare abbreviata per *Quartieri spagnoli*) da *via Toledo* allo stesso nome del rione: dare alloggio alle milizie spagnole; persino l'abitazio-

¹⁶ Sulla possibilità che il titolo assuma una funzione più significativa rispetto a quella descrittiva o riassuntiva di 'soglia' o 'paratesto', cfr. LEONARDO TERRUSI, *I nomi non importano. Funzioni e strategie onomastiche nella tradizione letteraria italiana*, Pisa, Edizioni ETS (coll. «Nominatio») 2012, pp. 17-18, da cui è tratta la citazione a testo.

¹⁷ Il tema della speranza e della reclusione torna anche in altre opere di Bernari, ad es. in *Prologo alle tenebre* (1947): «Fossi un romanziere inventerei ma io non invento, faccio la cronaca della tenebra in cui fummo reclusi senza speranza».

ne del loro capo si è sedimentata nel tessuto urbano, a perenne memoria di quella dominazione, nel nome della ripida strada che scende su via Toledo incrociando la Speranzella: *Vico Sergente Maggiore*.

L'odonomastica bernariana ci ricorda, in altre parole, come in quei luoghi siano scritti la storia e allo stesso tempo il destino di sopraffazione con cui i napoletani devono da sempre misurarsi e a cui devono opporsi attraverso la *speranza*.

Speranzella è, quindi, *nomen-omen*, simbolo di una contraddizione atavica, tra la lacerazione inferta da una guerra che non si è ancora conclusa per Napoli e per chi fatica a trovare una rinascita anche interiore e la possibilità di uscita dalla gabbia e dal labirinto dei vicoli di quella dimensione urbana profondamente ferita, un'aspettativa impressa nel nome del vico.

Già nell'articolo su «L'Unità» i divieti di entrare nei vicoli erano segno evidente e metafora di una sopraffazione, ancor più difficile da digerire delle precedenti, che rendeva impossibile la speranza di ricostruzione, espressi dai segnali linguistici dei 'punti esclamativi' e da quelli topografici dei 'cartelli indicatori':

I miei concittadini non amano **questi forestieri che riempiono le nostre strade di punti esclamativi e di cartelli indicatori**, che ordinano alle truppe bianche, di colore o meticce di non entrare in quella tal zona, in quel tale quartiere, e di guardarsi dai ladri, penetrando nella cinta daziaria.

I miei compaesani che hanno conosciuto tante polizie, dall'austriaca alla borbonica, fino a quella fascista, soffre [sic] di vederne una inviata da un paese democratico, la quale può impunemente ficcarti le mani in saccoccia, sequestrarti le cose più intime, spaccarti la testa, gettarti in prigione.

Perciò io non riconosco più la mia città, e la vedo deperire ogni giorno, come se una grossa lima ogni giorno la consumasse un poco, lasciando cadere negli angoli detriti di ruggine e immondizia (BERNARI, *La mia povera città*, cit.).

Nella scrittura di Nannina l'odonomo è riprodotto, con intento mimetico, nella storpiatura del suo italiano popolare e negli ipercorrettismi: «*Vigo Speransella a Toletto 27, vicino Teatro Nuovo*» (p. 49), alleggerita rispetto all'edizione del 1949 (p. 44), che nel secondo segmento si presentava più aderente all'oralità dialettale (e meno esperta nell'uso di maiuscola): «*bicino Tiatro nuovo*».

Sulla doppia valenza, realistica e simbolica, della via che dà il titolo al romanzo e che ne costituisce l'ambientazione, Bernari fa leva con diverse strategie in tutta l'opera.

Il sostantivo *speranza* e il verbo *sperare* sono sapientemente abbinati a termini astratti dall'evidente significato allegorico, potenziato dall'accostamento e dalla posizione marcata, all'avvio o alla fine di un capitolo; talvolta questi

termini subiscono un processo di personificazione realizzato a livello formale dall'espedito grafico del corsivo che, insieme a quello del tutto maiuscolo, l'autore utilizza anche in altre opere con funzione metalinguistica.¹⁸

La coppia personificata (con la maiuscola) *Speranza e Baldoria*,¹⁹ quasi una dittologia sinonimica, è formularmente ripresa a richiamare un clima e un periodo precisi, definiti dall'incertezza e dalla confusione diffuse per le vie di Napoli dopo l'arrivo degli Inglesi e degli Americani, che non solo non avevano cambiato nulla, ma avevano anche contribuito ad alimentare il caos e la delusione per le aspettative rimaste insoddisfatte.

La personificazione assolve anche una funzione narratologica, marca la cesura e insieme la continuità tra due sezioni narrative del libro, i capp. I-IV, in cui le storie degli abitanti del vicolo sono narrate al presente (la guerra, l'occupazione anglo-americana, il referendum sono 'acqua passata'), e la lunga sezione dei capp. V-XX, in cui le vicende degli anni 1945-1946 (le peripezie di Nannina, le storie della Cafettèra, le lotte istituzionali tra monarchici e repubblicani) sono narrate in retrospettiva; la coppia chiude infatti il cap. IV: «Sul 'poi si vedrà' si accordavano gli Italiani delle opposte fazioni in quegli anni di Speranza e di Baldoria» (p. 36), e poi apre il cap. V, a rappresentare l'atmosfera baldanzosa dell'arrivo degli alleati. In questo brano, denso di richiami simbolici e figure retoriche, parzialmente ridotti nell'edizione del 1959 rispetto a quella del 1949 (in cui, oltre all'ossimoro con figura etimologica *disperazione*, compariva anche la variante sinonimica, in chiasmo, *Baraonda e Speranza*),²⁰ la coppia è seguita da una serie di figure etimologiche *sperarono (...) speranza (...) sperammo* e di antitesi *speranza e morte* e *sperammo e morimmo*; ostacoli alla *speranza* sono ancora una volta gli *off limits* (col *filo spinato*, ecc.) con cui si chiudono i fitti rimbalzi semantici che tratteggiano il clima contraddittorio di quel momento:

Quando Nannina si recò la prima volta dal comm. Lagonegro, **Speranza e Baldoria** avevano invaso le vie di Napoli. Gli alleati sciamavano e ognuno imparò da loro un vizio. Nannina come tante altre ragazze aveva sospirato nella fame e nella

¹⁸ Sull'uso del corsivo e di altri espedienti grafici e sulle loro funzioni cfr. GIAMMARCO, *Aspetti stilistici ...*, cit., pp. 7-8 e CAPOZZI, *Bernari tra realtà e fantasia*, Napoli, Società Editrice Napoletana 1984, pp. 76-77, che, per il simbolismo bernariano, segnala anche il ricorso alla sineddoche (la 'spalla' per Nannina, l'occhio' per la Cafettèra, lo 'schiaffo' per Michele, il 'guanto giallo' per il sergente americano, il 'cappotto bianco' per Giosuè Mele, l'Angelo Biondo).

¹⁹ Il sostantivo appare anche isolato, con la minuscola: «Erano tempi di baldoria e nell'abbondanza qualunque commercio era diventato facile» (p. 179).

²⁰ Resta, altrove, nella terza edizione: «Tutto ciò che fu acquistato nei giorni di Baraonda e di Speranza è in vendita e non esiste più colui che compera» (p. 19); e, personificato, anche da solo, ad es.: «La Vigile Notturna li ha richiamati tutti e due in servizio ora che non teme più i ladri del dopoguerra e sta riacquistando ad uno ad uno i vecchi clienti perduti durante la Baraonda» (p. 5).

paura: «Magari venissero»: o addirittura: «E si sbrigassero a venire» ma appagati gli appetiti più elementari videro l'altro volto della paura, ed era tardi per trarsi indietro. **Sperarono** tutti qualcosa: prima sfamarsi, poi respirare più liberamente, poi dormire, poi... Nella catena del poi c'è tutta la vita: un mostro dalla testa enorme. Nella testa **la speranza**; nei piedi **la morte**. **Sperammo e morimmo** nello stesso tempo; e se la frase suona solenne non è colpa di chi scrive; domandate che cosa rappresentò il tempo della Baraonda e della Speranza nella vita di un uomo comune intimidito dal dilatarsi della sua storia privata, per il peso della tanta gente cadutavi in mezzo. Questa tanta gente sciamava per le vie di Napoli in quel novembre piovoso; portandosi in giro il peso della sua carne sorretta appena appena da un velo di disperazione. Dovevamo confortarli noi, col nostro amore e con la nostra **speranza**; e ce lo impedirono la Military Police, il filo spinato, **gli off'limits** ad ogni cantone, il sospetto, le perquisizioni (p. 34; p. 37).

Il *Leitmotiv* sarà ripreso in modo emblematico nel capitolo conclusivo (cap. XXI), in cui la narrazione torna al presente e tutte le vicende trovano il loro epilogo: «Non c'è più Speranza, non c'è più Baldoria, si contano gli spiccioli» (p. 286).

Sarà forse superfluo ma non irrilevante ricordare che quella città nella città, con il brulicare di attività clandestine nei 'bassi' e i tentativi di sopravvivere arrangiandosi (anche a danno degli altri)²¹ che dilaniano, dall'interno, individui e famiglie, trovava rappresentazione, proprio lo stesso anno, nella *Napoli milionaria* di Eduardo De Filippo.

Nell'alternarsi di sentimenti contraddittori, ci sono pagine in cui prendono voce la volontà di rinascita e di fiducia e l'allegria dei vicoli; come all'inizio del III capitolo, una delle consuete digressioni sulla vita dei vicoli, in cui Bernari, con la sua peculiare pennellata drammaturgico-visiva (ma anche 'olfattiva': il 'fetore' della miseria e delle 'fascine di legno' è sostituito dagli odori 'buoni', olio fritto, caffè tostato, limone spremuto), mette in scena la rappresentazione corale di *Speranzella* che si risolleva dalla quotidiana miseria, almeno il sabato:

Il sabato accende una nuova luce sulla miseria che negli altri giorni annera l'aria. Resuscita l'appetito addomesticato a razioni settimanali, si rinvergono maliziosamente o fortunatamente i mezzi per soddisfarlo; giunti al sabato, ecco, *ce l'abbiamo fatta*. Sembra di essere emersi dopo un bel tratto di nuoto sott'acqua, si tira un respiro, i polmoni nell'espandersi imprimono al sangue un corso più lesto. Lo sanno i mille bottegai che il sabato infiorano le loro mostre appetitose o si mettono addirittura

²¹ Così, in *Speranzella*, il *Bar Babilonia* di Donna Elvira, la Cafettèra, 'regina' della borsa nera che si è arricchita creando una mescita clandestina: «Nei momenti più pericolosi, durante i bombardamenti come durante le razzie dei tedeschi, Elvira aveva sempre un caffè fatto or ora, un pacchetto di Nazionali introvabili».

sulla porta ad adescare il passante. I sarti approfittano del sabato per dare all'ago un ritmo più veloce; i barbieri per menar le forbici più allegre nelle zazzere dei pidocchiosi e dei signorini alla lavanda; i friggitori per rinnovare l'olio nei padelloni e caricare i foconi di legna dolce.... Tutti ne approfittano un poco: sicché in questo santo giorno, come lo ha battezzato il parroco del Santissimo Rosario alla Speranzella, la miseria non sente di amare sarcine²² ma sponde un odor di olio fritto, di caffè tostato, di limone spremuto (pp. 21-22).

3. *Speranzella nella sovraccoperta*

Non stupiscono, allora, l'impegno e le energie messe da Bernari quando, per la riedizione del 1959, partecipando attivamente alle scelte editoriali dell'editore Vallecchi, pone un'attenzione quasi ossessiva alla sovraccoperta: si trattava per lui di una questione di fondamentale importanza per rendere appieno il senso dell'opera.

Già in una lettera del 21 aprile²³ pregava l'amico Enrico Vallecchi di avvisarlo in tempo delle due bozze e della sovraccoperta; l'11 maggio chiede di dare «un'occhiata alla sovraccoperta»; il 20 maggio scrive, polemico: «la copertina è già in zincografia [...] sicché il mio giudizio sarà postumo e inutile [...] se la copertina è bella, se luglio è il migliore dei mesi dell'anno...» (un mese commercialmente infelice).

Quella predisposta, insomma, non gli piaceva e il 20 giugno ne spiega chiaramente il motivo all'editore, in una lettera che ci dà anche una chiave interpretativa del titolo e dell'opera stessa:

Caro Enrico, ho riflettuto a lungo su questa sovraccoperta [...] francamente devo dirti che non mi piace [...] La foto annegata in quel giallo non si vede. Il che sarebbe ancora poco se quel nero attorno fosse talmente funzionale che servisse a qualcosa. Invece il nero non fa altro che aggiungere oscurità al resto. Speranzella invece dovrebbe suggerire un'idea ottimistica, della vita: che, per quanto tragica, ha pur sempre un suo lato positivo... Una speranza! Ora, con tutto quel nero, la speranza proprio non c'è, non si realizza nell'immagine.

Speranzella doveva alludere a quella propensione ottimistica che trova un lato positivo anche nei momenti più tragici della vita.

²² Riformulato, nell'ottica di un allontanamento dal dialetto/italiano regionale, dall'edizione 1949: «la miseria non fete di amara sarcinella»; per l'analisi di questa variante, da cui si è significativamente ricavato il titolo, cfr. BERTINI MALGARINI, CANTONI, VIGNUZZI, «*alla Speranzella* ...», cit., pp. 177-178; più in generale, per gli interventi dalla prima alla terza edizione, pp. 159-185.

²³ Il carteggio Vallecchi-Bernari (7.5.1957/15.10.1959) è conservato nel Fondo Bernari, alcuni brani in BERTINI MALGARINI, CANTONI, VIGNUZZI, «*alla Speranzella* ...», cit., pp. 153-158.

Il 1° luglio arriva la proposta di Bernari: il quadro *Prospettive napoletane* di Eugene Berman «con architetture barocche e popolari, con festoni di panni come insegne araldiche che creano una metafisica atmosfera, assai suggestiva dal punto di vista iconografico».

Riferimenti ai panni stesi non mancano nel romanzo, sia nelle descrizioni realistiche, sia nei brani dai risvolti allegorici; Nannina, ad esempio, «esce [...] fra i due filari di panni sciorinati al sole» (p. 31); ed Elvira viene descritta 'scalare' quasi magicamente i vicoli tesa alla ricerca di qualche scampolo di speranza che viene (allusivamente) tradito dai panni bagnati dalla pioggia:

Quel che avviene poi è una apoteosi in bianco, ultima vetta delle sognanti scalate di Elvira, che lascia il suo sguardo nero e assopito salire come un moscone verso il cielo della Speranzella alla ricerca di un merlettino di sole o di un terrazzino di tulle. Invece che fiordarancio i suoi occhi incontrarono quel giorno panni distesi nella pioggia. Ma che importa? La candida spuma che essa aveva creata lassù sbiancava tutto (p. 63).

Lo scambio procede fitto, a ulteriore conferma di quanto contassero, per Bernari, l'elemento visivo e la resa iconografica: prove di colore, modifiche, opinioni contrastanti; anche all'uscita (posticipata a settembre) non sarà soddisfatto, e, amareggiato, scriverà il 24 settembre: «un libro così andava rilegato [...] il rosso del titolo sul fondo di cobalto ammazza la tricromia [...] una fascetta richiamantesi ad un motivo 'boom' non sarebbe stata un di più» avvertendo sminuita quella riedizione, una «uscita alla chetichella».

4. Vesuvio e Pane: *toponimi e odonimi*

L'adozione di odonimi, toponimi, e anche crononimi nei titoli delle opere non è procedimento isolato in Bernari.

Scorrendo velocemente la sua ampia e variegata produzione sarà, almeno, da ricordare quel *Roma 335*, che scheletricamente condensa nel toponimo e nel numero l'assoluta tragicità dell'eccidio delle Fosse Ardeatine, per il cui trentennale Bernari scrisse il testo teatrale.²⁴

Nei romanzi della Trilogia napoletana, come ovvio, l'ambientazione partenopea comporta una larga attenzione ai riferimenti toponomastici e odonomastici della città che si configura come protagonista emblematica della condizione collettiva del Meridione: dalla Napoli della Resistenza e degli

²⁴ Gli era stato richiesto da Franco Enriquez per il Teatro di Roma nel 1974; il testo fu poi pubblicato dall'autore col titolo *Via Rasella non passa per via Fani* (Roma, E & A Editori Autori Associati 1987), ora *Roma 335. Via Rasella 23 marzo 1944*, Roma, Bulzoni 2020.

ultimi mesi di guerra, in cui gli uomini sono condannati a vivere nel silenzio e nella menzogna, di *Prologo alle tenebre* (1947), a quella che emerge rumorosa nei giorni del referendum del 1946, tra monarchici e repubblicani, con amara ironia di *Speranzella* (1949¹; 1959³), fino a quella dell'affarismo del dopoguerra di *Vesuvio e pane* (1952).²⁵

Dal saggio *Il paese delle anime* del 1973²⁶ ricaviamo il rapporto profondo e conflittuale dell'autore con la sua città, di cui rifiuta l'immagine letteraria, superficiale e abusata; il neorealismo di Bernari non resta mai circoscritto alla rappresentazione realistica (storica e sociale) e alle vicende della classe operaia o subalterna, ma coglie, attraverso la fantasia e l'allegoria, le «menzogne narrative» che gli consentono di penetrare e svelare quella che nei saggi del 1973 chiamerà la «realtà della realtà». ²⁷ Per questo Napoli è ambientazione universale, non folklorica, città di ognuno: paese delle anime, non dell'anima.

Prologo alle tenebre è un caso piuttosto complesso che implicherebbe anche una verifica sul romanzo che ne scaturì vent'anni dopo, *Le radiose giornate* (1969),²⁸ più che un 'rifacimento' una vera e propria confutazione del primo (uno dei pochi casi in letteratura), il cui titolo dal risvolto ironico gioca, rovesciandolo, con quello originario.

Un altro titolo da toponimo, un oronimo fortemente evocativo (anche a livello letterario) e inscindibile dall'immagine di Napoli, accostato a un referente concreto e quotidiano che ne demistifica la finzione folklorica,²⁹ è quello di *Vesuvio e Pane*.³⁰ Il riferimento alla duplice, antitetica natura di questo testo, così come della poetica e della scrittura di Bernari, tra simbolismo e neorealismo, è immediato: 'Vesuvio' si riferisce a fantasia, fumo, amore, 'Pane' sta a significare lavoro, realtà, verità. Di nuovo, come in *Speranzella*, il titolo non è mera soglia.

E infatti, andando oltre, altri titoli (quelli di 3 dei 5 capitoli)³¹ sono consacrati alla città partenopea, ripresa in alcuni modi di dire di larga diffusione,

²⁵ Anche i nomi dei personaggi meriterebbero un'indagine approfondita, che mi riservo di compiere in altra sede, per la cospicua presenza di nomi di marca regionale (Carmilina, Nannina, Pascalotto, Ciccillo, Mastrovincenzo) e di soprannomi ricavati dai mestieri popolari (Pittatutto, Cafettèra, Pizzicatella) o parlanti: il Viandante, lo Gnomo, Rosso, il Sorice, Compratutto, il Cappottino, il Professore (il chiromante venditore di *speranze*), Pappone, Pasquale il Soldato, Micione, Marcoffio, e la Pachiochia, capopopolo monarchica realmente esistita che si oppose al 'Comitato' del PCI per i *Treni dei bambini*, ripresa nel recente romanzo di VIOLA ARDONE, Torino, Einaudi 2019.

²⁶ BERNARI, *Il paese delle anime*, in Id., *Non gettate via la scala*, cit., pp. 205-215.

²⁷ Id., *Non gettate via la scala*, cit., pp. 66-73.

²⁸ Mondadori 1969.

²⁹ Su questa operazione, nella narrativa e nella saggistica, vd. CAPOZZI, *La napoletanità demistificata* di Carlo Bernari, «Forum Italicum», LII (2018), 2, pp. 301-331.

³⁰ Le citazioni sono tratte dall'edizione Vallecchi 1952.

³¹ Gli altri due: *Debito sopra debito*, *Il ventre della vacca*.

ancora un'operazione di demistificazione dei luoghi comuni più abusati: *Si vende Napoli per due soldi, Vedi Napoli e poi muori, Napoli è sempre Napoli*.

In particolare *Si vende Napoli per due soldi*³² è un filo rosso che attraversa tutto il romanzo e gli dà l'avvio.³³

Le 5 storie parallele del romanzo sono ambientate nei primi anni della 'bal-doria' postbellica, in quella città dell'affarismo che è la 'Napoli che si vende per due soldi' in cui, ci spiega, «miracolo non è che Napoli si venda per due soldi, ma che per qualche tasca vi siano i due soldi per comprarla» (p. 9).

Addentrandoci nel romanzo, vediamo poi come il narratore guidi i lettori tra i vicoli e i quartieri, diventando, all'occorrenza, sociologo, etnologo, archeologo e storico; il testo e le note diventano occasione per precisazioni o spiegazioni che riguardano spesso l'origine dei toponimi e le loro connessioni con la storia, il tessuto sociale, la lingua nei suoi modi di dire e proverbi.

Al brano «Neppure una donna trovi più a posto; o quell'unica che c'è rimasta, se l'è proprio portata via la Lava dei Vergini» (p. 281), ad esempio, segue una nota in cui Bernari ricorda il fenomeno dell'acqua che scendeva per le strade nel rione Sanità e nel Borgo Vergini quando pioveva e chiarisce il modo di dire citando Doria:³⁴ «Celebre, passata in proverbio per le sue funeste ruine, fu la *Lava dei Vergini*... I napoletani... quando vogliono dire di qualcuno che sia unico nel suo genere, affermano: 'Ce n'era un altro solo, ma se lo portò via la Lava dei Vergini!'».

A proposito di via delle Gelse, dopo «E non s'avvidero di essere capitati sulla Via delle Gelse, che è la via maestra che introduce a Napoli le carovane dei gelsaioli» (p. 23), segue una nota sull'importanza del frutto nella vita napoletana, in cui ricorre ancora a Doria che dedica una voce al toponimo *Gelso* (*vico Lungo*).³⁵

5. 'Un calo linguistico alle radici'

L'onomastica della Trilogia napoletana (quella personale, la toponomastica e l'odonomastica, ma anche i marchionimi, ecc.) è profondamente ancorata

³² La locuzione è in VITTORIO PALIOTTI, *Proverbi napoletani*, Firenze, Giunti 2006, p. 120: *se venne Napule pe nu soldo e nun ce sta 'o soldo*. Bernari la utilizza spesso, ad esempio in *Un fantasma davanti al Vesuvio* (racconto di *Bibbia napoletana* 1961) e in *Napoli silenzio e grida* (1977).

³³ Ad esempio: «Spero, signora mia, spero, e se sarà, sarà. Sapete come si dice: si vende Napoli per due soldi, i due soldi non ce li hai, ma tenti lo stesso» (p. 21); «Scisciò fu felice della circostanza che gli permetteva di mettere in mostra il suo meraviglioso Girard Perregaut d'oro, che era quanto gli restava del favoloso sogno di Napoli si vende per due soldi» (p. 409).

³⁴ GINO DORIA, *Le Strade di Napoli*, Napoli, Ricciardi 1943, p. 495.

³⁵ Ivi, p. 479.

alla storia e allo spazio urbano di Napoli, e ciò non si limita a ragioni di verosimiglianza dell'ambientazione – cioè di realismo – come abbiamo visto in questa sede per alcuni toponimi, in primo luogo per quelli assunti a titolo di due romanzi.

L'odonimo *Speranzella* e l'oronimo *Vesuvio* hanno già, di per sé, uno statuto autonomo, e un valore fortemente simbolico e caratterizzante, 'identitario'.

Ma per Bernari l'assunzione a titolo dei nomi di luogo, e le scelte onomastiche in senso più ampio, sono un procedimento che agisce dall'interno: «Volevo, calandomi nella realtà, non perdere alcun angolo di questa realtà. Volevo in altri termini fare quello che poi si è chiamato *plurilinguismo* senza tuttavia farlo dall'esterno, cioè come operazione solamente linguistica, programmata da un punto di vista del linguaggio».³⁶

Concorrono infatti al «felice equilibrio tra italiano e dialetto che serve a ritrarre con vivacità di luci e di colori la vita chiassosa, movimentatissima, imprevedibile del vecchio rione napoletano»³⁷ i nomi delle strade, dei vicoli, dei luoghi che sono necessari, anche sul piano linguistico, per calarsi all'interno di quella realtà.

Ripensando ai primi romanzi scriverà Bernari negli anni Sessanta:³⁸

Mi è indispensabile a questo punto citarmi come scrittore: da *Tre operai*, a *Speranzella* a *Vesuvio e pane*, all'incirca venti anni, dal '30 al '50, tranne qualche parentesi, ho infranto lo schema della lingua colta con ibridazioni dialettali, nella misura in cui il mondo rappresentato richiedeva un calo linguistico alle radici.

La fitta trama dell'onomastica reale che si nutre anche di richiami, di allusioni, di simboli, a partire dagli stessi titoli di alcune opere, è una via per quel «calo linguistico alle radici» che consente a Bernari di rivelare Napoli nella sua essenza, emblema di condizioni e contraddizioni universali e umane.

³⁶ Così Bernari in ELIO FILIPPO ACCROCCA, *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Venezia, Sodalizio del Libro 1960.

³⁷ MAURIZIO DARDANO, *Italiano letterario e tonalità dialettali negli scrittori meridionali del dopoguerra*, «Dimensioni», XV (1971), 5-6, pp. 9-30 (che dedica una pagina alla 'soluzione linguistica' di *Speranzella*, con un cenno a *Vesuvio e pane*); tra gli studi, non numerosi, sulla lingua di Bernari si segnalano: GIUSEPPE AMOROSO, *Per i Tre operai di Carlo Bernari*, in *Sull'elaborazione di romanzi contemporanei*, Milano, Mursia 1970, pp. 121-163; GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *I colori del sogno*, «Dimensioni», XV (1971), 5-6, pp. 44-50 (per il dialetto nella narrativa meridionale del dopoguerra); e BERTINI MALGARINI, CANTONI, VIGNUZZI, «*alla Speranzella* ...», cit.

³⁸ In un Quaderno inedito di appunti sulla questione lingua-dialetto (Fondo Bernari), solo in parte confluito nel saggio *Con la lingua e col dialetto* (in BERNARI, *Non gettate via la scala*, cit., pp. 100-106).

Biodata: Paola Cantoni è Professoressa Associata di Linguistica italiana all'Università «La Sapienza» di Roma, dove insegna «Storia della lingua italiana» e «Didattica dell'italiano e sociolinguistica». Oltre agli studi sul dialetto napoletano ottocentesco di A. Petito e su R. Viviani (*Antonio Petito: i nuovi autografi*, 2010; *Mari'... Rafe'... Raffaele Viviani: lettere alla moglie Maria (1929 e 1940-43)*, 2010), ha pubblicato diversi contributi su lingua, dialetto e lessico in autori napoletani (A. Petito, E. Rocco, E. Scarpetta, E. De Filippo, Totò) e sul plurilinguismo in scrittori come Carlo Bernari e Luce d'Eramo; altri studi hanno riguardato l'italiano popolare e le scritture della Grande Guerra, i carteggi otto-novecenteschi, inoltre l'onomastica e la didattica dell'italiano anche in prospettiva diacronica. Sulla scrittura dei maestri nei Registri (1924-1961) ha pubblicato «*Ti congedo, o mio libro*». *Lingua e stile dei maestri nei Giornali della classe del primo Novecento*. Prefazione di N. De Blasi (Cesati 2023).

paola.cantoni@uniroma1.it

PIETRO COLLETTA

L'AMBIGUITÀ ONOMASTICA NELLE PROFEZIE MEDIEVALI:
UN'INDAGINE SUI TESTI STORIOGRAFICI
DEL REGNO DI SICILIA

Abstract: In the chronicles penned by Saba Malaspina, Bartolomeo di Neocastro, and Nicolò Speciale, detailing the events unfolding in the Kingdom of Sicily following the Vespers rebellion of 1282, three prophecies emerge. These prophecies revolve around the demise of Frederick II of Swabia 'sub flore', that of his son Manfred 'sub Petra Roseti', and the eventual conquest of Sicily by Robert of Anjou. A thorough analysis of these prophecies uncovers a shared mechanism, rooted in an ambiguous onomastic indication, which renders them inherently deceptive. This onomastic data thus assumes a pivotal role within the narrative, serving as an indispensable key for interpretation.

Keywords: prophecies, medieval Latin chronicles, Kingdom of Sicily, Saba Malaspina, Bartolomeo di Neocastro, Nicolò Speciale.

Bartolomeo di Neocastro, nella sua *Historia Sicula*, riferisce una profezia sulla morte di Manfredi di Svevia, della quale, per quanto mi risulta, non si conoscono altre attestazioni. Il racconto, finora passato inosservato, sembra esemplato sul modello, assai più fortunato, dell'analoga profezia riguardante la morte *sub flore* di Federico II, padre di Manfredi, che figura in diverse opere storiografiche del XIII e XIV sec., ma compare per la prima volta nella cronaca di Saba Malaspina. A rendere più interessante la coincidenza è la circostanza che le cronache di Neocastro e Malaspina siano pressoché coeve e che, seppure da prospettive diverse rispondenti a posizioni politiche opposte, trattino all'incirca degli stessi avvenimenti. Nascono entrambe, infatti, dai rivolgimenti politici causati dalla guerra del Vespro, con la quale la Sicilia, nel 1282, si rese indipendente dalla parte peninsulare del regno angioino di Napoli.

Saba Malaspina, *scriptor* presso la cancelleria pontificia e poi per circa dieci anni vescovo di Mileto, in Calabria, racconta in dieci libri i fatti accaduti nel *Regnum Siciliae* dalla morte di Federico II, nel 1250, fino a quella di Carlo d'Angiò, nel 1285.¹ La sua è chiaramente una posizione filo-papale,

¹ *Die Chronik des Saba Malaspina*, a c. di W. Koller, A. Nitschke, Hannover, Hahnsche Buchhandlung (M.G.H., S.S., XXXV) 1999.

accesamente anti-sveva e anti-aragonese, sebbene egli non esiti a muovere aspre critiche anche nei confronti dell'operato del sovrano angioino. L'*Historia Sicula* di Bartolomeo di Neocastro, che tratta gli avvenimenti dal 1250 al 1293,² apre invece la stagione delle grandi cronache siciliane (seguiranno poi quella di Nicolò Speciale, la *Cronica Sicilie* dell'Anonimo palermitano e quella del cosiddetto Michele da Piazza), il cui tratto distintivo comune è l'intento di legittimazione del nuovo regno isolano e della dinastia catalano-aragonese che, con Pietro III, ne aveva assunto la corona.³

Queste opere solo di recente hanno cominciato a suscitare interesse, oltre che sul piano storico, anche su quello filologico e letterario. A lungo, infatti, le cronache bassomedievali, considerate alla stregua di scritture pragmatiche, al pari dei documenti di cancelleria, sono state lette per *quello* che raccontano e non per *come* lo raccontano. Non sorprende, dunque, che anche i dati onomastici, per ovvie ragioni presenti in gran quantità nei testi storiografici, siano stati finora utilizzati esclusivamente nella prospettiva e con le finalità proprie delle indagini storiche, prosopografiche e topografiche. Nelle pagine che seguono si intende proporre un primo approccio alla dimensione letteraria del dato onomastico attraverso l'analisi di un tema topico, quello della profezia in cui viene indicato, in modo ingannevole, il luogo della morte di un personaggio.

Si tratta di un motivo ricorrente nella letteratura e nel folklore, con una lunga tradizione che ha solide radici già nel mondo antico e numerose attestazioni nella cultura medievale, dove simili leggende si conoscono per esempio per Gerberto d'Aurillac, cioè papa Silvestro II,⁴ per Roberto il Guiscardo⁵ o per Ezzelino da Romano.⁶ Questo genere di predizioni corrisponde alla categoria M370.1 «Prophecy of death fulfilled» (all'interno del

² BARTHOLOMAEI DE NEOCASTRO *Historia Sicula*, ed. G. Paladino, Bologna, Zanichelli (R.I.S.², 13/3) 1921-1922.

³ Sulla storiografia siciliana del Vespro, mi sia consentito rinviare a PIETRO COLLETTA, *La storiografia del XIV e XV secolo in Sicilia*, in *Scrivere storia nel Medioevo. Regolamentazione delle forme e delle pratiche nei secoli XII-XV*, a c. di F. Delle Donne, P. Garbini, M. Zabbia, Roma, Viella 2021, pp. 305-319, in cui si possono rinvenire anche gli opportuni rinvii alla bibliografia precedente.

⁴ MASSIMO OLDONI, *Gerberto e il suo fantasma. Tecniche della fantasia e della letteratura nel Medioevo*, Napoli, Liguori 2008, pp. 33-56.

⁵ MARINO ZABBIA, *Prima del Villani. Note sulle cronache universali a Firenze tra l'ultimo quarto del Duecento e i primi anni del Trecento*, in *Le scritture della storia. Pagine offerte dalla Scuola nazionale di studi medievali a Massimo Miglio*, a c. di Delle Donne, G. Pesiri, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, pp. 139-162 (in partic. pp. 151-152).

⁶ ALBERTINO MUSSATO, *Tragedia Ecerinis*, a c. di S.F. Brusa, Tesi di Dottorato in Scienze Storiche, Archeologiche e Filologiche, Università di Messina, XXXIV Ciclo, a.a. 2020-21, vv. 501-520, pp. 232-235 e commento *ad locum*, pp. 271-272; GIROLAMO ARNALDI, *Il mito di Ezzelino da Rolandino al Mussato*, in *La rinascita della tragedia nell'Italia dell'Umanesimo*, Atti del IV Convegno di Studio di Viterbo (15-17 giugno 1979), Viterbo, Centro di Studi sul teatro medioevale e rinascimentale 1980, pp. 85-97.

gruppo M370 «Vain attempts to escape fulfillment of prophecy»), secondo la classificazione di Thompson,⁷ ma ancora più precisamente a quella che Fontenrose ha definito della «Jerusalem chamber», dalla nota scena finale dell'*Enrico IV, parte 2* di Shakespeare.⁸ Si sa che il linguaggio oracolare, quando non è generico, è spesso ambiguo e, pertanto, bisognoso di un'esegesi ispirata, pena l'insuccesso o il capovolgimento della situazione attesa.⁹ La particolarità della specifica categoria di vaticini oggetto della nostra attenzione, tuttavia, sta nel fatto che l'immane ambiguità, che ne rende spesso fallace l'interpretazione da parte degli interessati, in questi casi è giocata tutta sul dato onomastico, il quale così diventa elemento essenziale della narrazione e sua imprescindibile chiave d'interpretazione.

Peraltro lo schema è applicabile non solo alle profezie di morte, ma anche, al contrario, a vaticini di fortuna e di successo,¹⁰ come avremo modo di esemplificare grazie a un passo di un altro cronista siciliano, Nicolò Speciale. Nel suo *De gestis Siculorum sub Friderico rege et suis*, che in otto libri racconta il periodo compreso fra il 1282 e il 1337,¹¹ si trova infatti una predizione apparentemente positiva, che sembrerebbe prospettare a Roberto d'Angiò la conquista definitiva della Sicilia, ma che alla fine si rivela, come le altre due profezie, un inganno basato sul fraintendimento del riferimento onomastico.

La nostra indagine prende avvio dalla morte di Federico II, il 13 dicembre 1250, nel *palatium* di Fiorentino in Capitanata, a circa 10 km a sud di Torremaggiore (FG). Questi dati storici sono accertati e in particolare il luogo di morte è testimoniato in numerose fonti, non solo letterarie, ma anche documentarie, fra le quali per esempio il testamento stesso dettato dall'imperatore prima di spirare. Le principali testimonianze cronachistiche sono state già indagate approfonditamente da Fulvio Delle Donne, che in un suo saggio recente ha rilevato i meccanismi e le linee di sviluppo

⁷ STITH THOMPSON, *Motif-Index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*, 6 voll., Bloomington, Indiana University Press 1955-1958.

⁸ JOSEPH FONTENROSE, *The Delphic Oracle. Its Responses and Operations with a Catalogue of Responses*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press 1978, pp. 58-62.

⁹ FONTENROSE, *The Delphic Oracle* ..., cit., pp. 20, 44-51 e *passim*, classifica anche una specifica categoria E3 «Ambiguous predictions».

¹⁰ Cfr. FONTENROSE, *The Delphic Oracle* ..., cit., pp. 65-70.

¹¹ L'opera di Nicolò Speciale è edita col titolo di *Historia Sicula*, meno significativo e non attestato dalla tradizione manoscritta, in ROSARIO GREGORIO, *Bibliotheca scriptorum qui res sub imperio Aragonum gestas retulere*, I, Panormi, ex Regio Typographeo 1791, pp. 284-508. Cfr. anche GIACOMO FERRAU, *Nicolò Speciale, storico del "Regnum Siciliae"*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani 1974; COLLETTA, *Il "De gestis Siculorum" di Nicolò Speciale: prime ricognizioni sulla tradizione manoscritta*, «Filologia mediolatina», XXVII (2020), pp. 283-313; ID., *Note critiche al testo del "De gestis Siculorum" di Nicolò Speciale*, «Spolia», XVI (2020), 6, pp. 51-65.

attraverso i quali l'episodio storico subì un prolungato processo di «concrezione mitografica», caricandosi di elementi fantasiosi e leggendari.¹² Sarà utile qui ritornare su alcune di esse ma, in relazione all'argomento di questo contributo, limiteremo la nostra attenzione alle sole cronache che, a partire da Saba Malaspina, danno notizia della profezia.

Il vaticinio fa la sua prima apparizione, come si diceva, nell'opera di Malaspina, che risale al 1284-1285, quindi circa trentacinque anni dopo i fatti. Esaminiamone ora la veste letteraria. Dopo avere accennato al conflitto tra l'imperatore e il papa Innocenzo IV, che aveva bandito una crociata contro di lui, il cronista informa che Federico fu colto da morte inaspettata nel castello di Fiorentino, nei pressi di Lucera («apud quoddam castrum, quod Florentinum dicitur, prope Luceriam Sarracenorum»). Si sofferma quindi sulla profezia, il cui racconto è introdotto da un'esclamazione enfatica, che ne sottolinea il carattere prodigioso:

Sed audite mirabile: iste cesar, qui fuerat in orbe monarcha et per universa mundi climata gloriosius ceperat venerari, credens fortassis suam cum superis per artis experienciam mathematice coequare naturam, qui mores ante lapsum erroris cum magnis equarat, studuit rerum opiniones sollicita curiositate perquirere ac profunde celestia perscrutari. Sicque dum subtili indagatione naturalia vestigabat, astrologos et nigromanticos adeo venerabatur et auspices, quod eorum divinationibus et auspiciis Frederici velocissima cogitatio ad similitudinem venti motu celeri denuo vagabatur. Cumque huiusmodi aruspices dixissent se arte sortilega comperisse, quod Fredericus debebat *sub flore marcescere*, per eorundem interpretationes Fredericus predictus desiderans fieri contra naturam corporis immortalis, Florenciam et Florentinum in Campania quantum potuit evitavit. Sed dum frustra locum mortis evitat, qui nec tempus providere nec mortis terminum fugere poterat quantalibet adiectione remedii, lapsus est in laquem improvisum, qui omnem finaliter illaqueat creaturam.¹³

(«Ma ascoltate il prodigio: questo imperatore, che era stato monarca nel mondo e che con grande gloria aveva cominciato ad essere venerato in tutte le parti della terra, credendo forse di eguagliare la sua natura a quella degli esseri divini grazie alla pratica dell'arte magica,¹⁴ lui che prima di scivolare nell'errore aveva eguagliato i suoi costumi a quelli dei grandi, con sollecita curiosità si applicò a indagare le

¹² FULVIO DELLE DONNE, *Percorsi di memoria. Rielaborazioni narrative della morte dell'imperatore Federico II nelle cronache di XIII e XIV secolo*, «Spolia», XVIII (2022), 8, pp. 2-36.

¹³ *Die Chronik des Saba Malaspina*, cit., I, 2, pp. 94-95; cfr. ivi anche il commento *ad locum*, per la fitta intertestualità di cui è intessuto questo passo, segno delle qualità letterarie e della cultura dell'autore, ma non strettamente funzionale all'argomento del presente contributo.

¹⁴ Il contesto mi sembra richiedere qui quest'accezione di «mathematica», del resto ben attestata nel latino medievale: cfr. CHARLES DU FRESNE DU CANGE, *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis*, Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1883-1887, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1954, *ad vocem*. La traduzione italiana qui e d'ora innanzi, se non diversamente specificato, è mia.

opinioni sulle cose <terrene> e a studiare a fondo quelle celesti. E così, mentre investigava con indagine sottile le realtà naturali, venerava tanto astrologi, negromanti e aruspici, che a causa delle loro divinazioni e predizioni l'opinione di Federico, assai mutevole, a somiglianza del vento cambiava continuamente con rapido moto. E poiché aruspici di tal fatta avevano detto di avere scoperto con l'arte divinatoria che Federico doveva *marcire sotto il fiore*, a causa delle loro interpretazioni il suddetto Federico, desiderando contro la natura del corpo divenire immortale, evitò per quanto poté Firenze e Ferentino in Campania. Ma mentre invano evita il luogo della morte, egli che, per quanto cercasse di porvi rimedio, non poteva prevedere il momento né sfuggire al termine della morte, cadde nella trappola impreveduta in cui alla fine cade ogni creatura').

La profezia è qui funzionale alla caratterizzazione negativa di Federico II, che riprende accuse ben note, mossegli dalla propaganda di parte guelfa e tramandateci da parecchie fonti. La sua eccezionale curiosità intellettuale e il favore da lui accordato a scienziati e filosofi sono presentati in una luce sinistra, come segni della folle tracotanza di un uomo la cui sete di conoscenza è in realtà sete di dominio, un uomo che pretende di eguagliare la divinità e che assurdamente aspira perfino all'immortalità. Nell'immagine di Federico qui delineata, l'indagine scientifica della natura, di per sé lodevole, è compromessa da tali riprovevoli intenzioni e dal credito eccessivo da lui accordato all'arte magica di astrologi, indovini e negromanti. È da notare che proprio a costoro è attribuita la profezia, con un'espressione generica («huiusmodi aruspices») che sembra indicare un consenso di più persone, ma senza nominarne alcuna. Solo in un secondo tempo, a partire dagli anni Venti del Trecento, in Toscana il vaticinio inizierà ad essere associato al nome di Michele Scoto. Ma su questo aspetto ci si soffermerà più avanti. Ingredienti tipici del racconto sono infine il tentativo dell'interessato di sottrarsi alla morte e l'esito contrario, inevitabile, col disvelamento finale del fraintendimento onomastico a causa del quale il protagonista ha sempre inutilmente evitato luoghi per lui innocui (Firenze e Ferentino, oggi in provincia di Frosinone), per poi invece presentarsi puntuale al suo appuntamento con la morte a Fiorentino di Puglia. Le battute di commento conclusive di Saba Malaspina traggono la morale prevedibile, sottolineando che neppure un grande imperatore come Federico II può sottrarsi alla dimensione mortale propria di ogni essere umano.

Dopo questa prima attestazione, la leggenda della profezia ricompare in altre opere storiografiche successive, arricchendosi via via di nuovi particolari, non tutti e non sempre coerenti con gli altri elementi del racconto. Nel *Chronicon* di Francesco Pipino, secondo le ipotesi più recenti scritto negli anni Venti del XIV sec., si legge la seguente versione:

Compererat autem Fridericus ab astrologis se moriturum *ad portas ferreas*, cum pervenisset *ad opidum nomen habens a flore*. Ultimo igitur vite eius termino, cum esset in Samnio egrotus, opido cui nomen est Florentinum, stratum ei fuit cubile in thalamo, iuxta turris parietes, quibus caput lecti herebat, ibi hostium turris muro erat obstrusum, intus tamen postes ferrei persistebant. Iussit scrutari qualis esse turris introrsum, relatum est in ea parte parietis, qua iacebat, esse hostium obstrusum muro ac postes ferreos esse. Hoc audito, meditari cepit et dixit: «Hic est locus mei finis, iam mihi predicti: fiat Dei voluntas, hic terminum vite dabo». Non multo autem post, eo inibi decedente, verificatum est quod dixerat imperator.¹⁵

(‘Inoltre Federico aveva saputo da astrologi che sarebbe morto *presso porte di ferro*, quando fosse giunto *in una città che prende il nome dal fiore*. Dunque, al termine ultimo della sua vita, mentre si trovava ammalato nel Sannio, in una città il cui nome è Fiorentino, gli fu sistemato in una camera da letto un giaciglio, accanto alle pareti di una torre, alle quali era appoggiata la testata del letto; lì l’ingresso della torre era ostruito da un muro, tuttavia all’interno del muro c’erano ancora gli stipiti di ferro. Ordinò che si guardasse come fosse fatto l’interno della torre, gli fu riferito che in quella parte della parete, accanto alla quale lui giaceva a letto, c’era un ingresso occluso da un muro e che c’erano degli stipiti di ferro. Saputo ciò, cominciò a riflettere e disse: «Questo è il luogo della mia fine, già a me predetto: sia fatta la volontà di Dio, qui giungerò al termine della mia vita». Non molto tempo dopo, quindi, morì in quel luogo e così si realizzò quel che l’imperatore aveva detto’).

Salta agli occhi innanzitutto l’incongruenza geografica per cui Fiorentino è associato al Sannio. In questa versione, inoltre, non vi è cenno né al fraintendimento del toponimo, né ai tentativi di Federico II di sfuggire alla morte evitando Firenze e Ferentino. La profezia non è presentata come un inganno o una beffa che punisce la malvagità dell’imperatore, nei confronti del quale, in effetti, non è espresso alcun giudizio negativo. Il vaticinio, però, è più complesso: il luogo in cui Federico troverà la morte trae il suo nome dal *fiore*, ma è pure vicino a *porte ferree*, espressione ambigua che potrebbe suggerire un altro toponimo (e probabilmente per questa ragione era scritto con le iniziali maiuscole nella vecchia edizione di Muratori), ma che invece si rivela poi alludere alla particolare struttura dell’edificio in cui Federico trova ricovero in punto di morte. Quanto alla figura dell’imperatore, appare chiaro che Pipino non ha l’astio o i pregiudizi di Malaspina nei suoi confronti, perché lo presenta anzi come un uomo che, riconosciuti i segni della profezia, capisce che è giunta la sua ora e si rassegna pacificamente alla volontà di Dio.

Tutt’altra immagine è invece quella che emerge dal racconto di Giovanni Villani, che bene esemplifica come la leggenda vada colorandosi a poco a poco di tinte sempre più fosche, con l’introduzione di elementi nuovi e inquietanti:

¹⁵ FRANCESCO PIPINO, *Chronicon. Libri XXII-XXXI*, ed. S. Crea, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo («Edizione Nazionale dei Testi Mediolatini d’Italia», 59) 2021, XXVI, 18, 2-3, p. 711.

Nel detto anno MCCL, essendo Federigo imperadore in Puglia nella città di Fiorenzuola a l'uscita d'Abruzzi, si amalò forte, e già del suo aguro non si seppe guardare, che trovava che dovea morire in Firenze, e come dicemmo adietro,¹⁶ per la detta cagione mai non volle entrare in Firenze, né in Faenza; ma male seppe interpretare la parola mendace del dimonio, che gli disse si guardasse che morrebbe in Firenze, e elli non si guardò di Fiorenzuola. Avenne che agravando de la detta malatia, essendo co'llui uno suo figliuolo bastardo ch'avea nome Manfredi, disiderando d'avere il tesoro di Federigo suo padre, e la signoria del Regno e di Cicilia, e temendo che Federigo di quella malatia non iscampasse o facesse testamento, concordandosi col suo segreto ciamberlano, promettendoli molti doni e signoria, con uno pimaccio che a Federigo puose il detto Manfredi in su la bocca, sì-l'afogò; e per lo detto modo morì il detto Federigo disposto dello 'mperio e comunicato da santa Chiesa, senza penitenzia, o nullo sacramento di santa Chiesa.¹⁷

Le differenze visibili nei toponimi (Fiorenzuola per Fiorentino e Faenza al posto di Ferentino), come già per Francesco Pipino che collocava Fiorentino nel Sannio, sono da imputare verosimilmente alla distanza cronologica e geografica che non consente al cronista toscano di avere un'idea precisa dei luoghi dell'Italia meridionale, tanto più che quello di Fiorentino doveva essere un centro piccolo e sconosciuto, il cui unico momento di gloria coincise proprio con la morte di Federico II. Degno di nota è pure che per la prima volta la predizione venga attribuita alla «parola mendace del dimonio», esplicitando così un'associazione che in Saba Malaspina era suggerita solo in modo indiretto. Nella versione di Villani, però, a colpire è soprattutto che il racconto della profezia e delle sue conseguenze sia combinato con la leggenda del parricidio di Manfredi: questi, per impadronirsi del tesoro e della sovranità del regno, avrebbe soffocato con un cuscino il padre ammalato. Fonte per il presunto parricidio (ma non per il vaticinio, di cui non fa parola) è verosimilmente la cronaca di Martino Polono, scritta alla metà degli anni Sessanta del Duecento e divenuta ben presto un best seller «con enorme influenza sulla costruzione della memoria in quegli anni».¹⁸

Ma per ritornare al testo di Villani, la condanna di Federico non potrebbe

¹⁶ Il rinvio intratestuale si riferisce a un passo del libro VII, cap. XXV, dove Villani aveva già raccontato che «Lo 'mperadore vegnendo in Toscana, non volle entrare nella città di Firenze, né mai v'era entrato, ma se ne guardava, che per suoi aguri, overo detto d'alcuno demonio, overo profezia, trovava ch'egli dovea morire in Firenze, onde forte teme».

¹⁷ GIOVANNI VILLANI, *Nuova Cronica*, a c. di G. Porta, vol. I, Parma, Fondazione Pietro Bembo - U. Guanda 1990-1991, VII, 41, pp. 331-332.

¹⁸ DELLE DONNE, *Percorsi di memoria* ..., cit., p. 5-8. Ma notizie di questo genere (Manfredi che uccide ora il padre, ora uno dei fratelli, ossia Corrado o Enrico II) sono raccolte e tramandate nelle cronache del tempo, e non solo in quelle di parte guelfa, ma perfino in quelle di parte opposta, come la *Cronica Sicilie* o quella di Bartolomeo di Neocastro: segno, questo, della capacità di penetrazione della propaganda papale e angioina; cfr. COLLETTA, *Storia, cultura e propaganda nel regno di Sicilia*

essere qui più esplicita: il cronista fiorentino conclude che lo Svevo morì da scomunicato impenitente, come ben si addiceva a un fiero «nimico di santa Chiesa», quale egli era stato in vita.

Di peggio su Federico II riesce a scrivere solo l'Anonimo Vaticano, la cui datazione sembra posteriore al 1282. Secondo questa cronaca l'imperatore, durante una battuta di caccia col falcone, si sarebbe trovato nei pressi di un non meglio precisato casale e lì, all'interno di una chiesa e sotto l'immagine della Vergine, avrebbe stuprato una donna («defloravit quandam virginem»). A causa di questo crimine violento e sacrilego si sarebbe ammalato di dissenteria e sarebbe stato trasportato «in Florentia», dove Manfredi lo avrebbe alla fine soffocato col solito cuscino («cossino supposito faciei, eum suffocavit et mortuus est»).¹⁹ Sorprende qui che il luogo di morte dell'imperatore, contro la realtà storica, sia spostato da Fiorentino a Firenze, ma in «defloravit» e «Florentia» si possono individuare le tracce linguistiche attraverso le quali risuona ancora l'eco ormai confusa di «un nucleo narrativo di profezie legate al fiore».²⁰

Una testimonianza ulteriore della progressiva trasformazione della leggenda, per somma di fraintendimenti e di nuove e inaspettate proposte d'interpretazione del vaticinio, è del resto quella di Guido da Pisa, commentatore di Dante attivo negli anni Venti e Trenta del Trecento, al quale si deve, come si accennava sopra, pure la prima attribuzione della profezia a Michele Scoto, il famoso scienziato e traduttore di Aristotele ricordato da Dante nel XX canto dell'*Inferno* (vv. 115-117) con la poco lusinghiera definizione di colui «che veramente, / delle magiche frode seppe il gioco». Ebbene, per Guido da Pisa Michele Scoto avrebbe predetto a Federico che sarebbe morto «in Florentia» e questi, naturalmente, si sarebbe tenuto lontano da quella città per tutta la vita. Fin qui nulla di nuovo, a parte l'entrata in scena di Michele come indovino. Ma a questo punto il racconto prende una direzione sorprendente, perché Guido mostra di non sapere in realtà dove sia morto Federico II e di lavorare di fantasia, raccontando una storiella bizzarra, secondo la quale l'imperatore, colto da un dolore improvviso, si sarebbe diretto verso la sua camera da letto, ma si sarebbe fermato sul lettino della sua cagnetta («super unum lectulum, in quo catula sua iacebat»). Avrebbe

nella prima metà del XIV secolo: la Cronica Sicilie, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo 2011, pp. 160-167.

¹⁹ Ringrazio Fulvio Delle Donne, che mi ha amichevolmente messo a disposizione il testo della sua edizione dell'Anonimo Vaticano, in corso di stampa nell'Edizione nazionale dei testi mediolatini d'Italia della SISMEL. Il testo, comunque, qui non differisce da quello edito da LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Rerum Italicarum Scriptores*, VIII, Mediolani, Ex typographia Societatis Palatinae in Regia Curia 1726, p. 780.

²⁰ DELLE DONNE, *Percorsi di memoria* ..., cit., p. 18.

quindi chiesto ai suoi servi dove fosse e, saputo, avrebbe compreso di essere in procinto di morire, perché la sua cagnetta si chiamava Firenze («en morior, catula mea Florentia vocitatur»; «Ahimè, muoio, la mia cagnetta si chiama Firenze»).

²¹

Non è il caso di procedere oltre con l'analisi delle fonti più tarde che riportano la leggenda, perché aggiungerebbero poco alle nostre riflessioni. Basti ricordare che tra di esse figurano successivi commenti danteschi (da quello di Benvenuto da Imola in poi) in cui la profezia è ormai attribuita a Michele Scotto (senza però riferimenti alla cagnetta «Florentia»),²² ma compare anche una voce a favore di Federico come quella di Pandolfo Collenuccio, che sembra portare alle estreme conseguenze la linea opposta di mitizzazione dell'imperatore, da lui addirittura quasi beatificato come «vaso eletto da Dio».

²³

Passiamo invece alla seconda profezia, quella sulla morte di Manfredi. Mentre con Saba Malaspina prendeva avvio, riguardo alla morte di Federico II, un processo di mito-genesi destinato, come si è visto, ad ampi sviluppi futuri, più o meno negli stessi anni Bartolomeo di Neocastro, che non fa parola della profezia federiciana, ne racconta infatti una analoga in relazione alla morte di Manfredi presso il Campo Palentino, nella pianura di Benevento:

Multitudo hostium regem pugnantes persepit, ac telo percussus arundineo in oculo dextro, prostratus sub Petra Roseti concidit vitam vomens, quae in planitie illa posita est, et dicitur Petra Roseti, eo quod est ibi campus rosarum. Erat quidem inscrutabilis casus ipse, eo quod propheta loquutus est dicens: «Ultimus pullus aquile casurus erat sub petra roseti», et hac de causa rex ipse pertimebat de Petra Roseti, quod est locus Calabriae, et propterea numquam abinde transitum voluit habere.

²⁴

(‘Una moltitudine di nemici inseguì il re che continuava a combattere, e questi, colpito da una freccia all’occhio destro, fu abbattuto e cadde, vomitando la vita, sotto la Pietra del Roseto che si trova in quella pianura ed è chiamata Pietra del Roseto perché lì c’è un campo di rose. Era davvero una circostanza imperscrutabile, dal momento che il profeta ha detto che l’ultimo rampollo dell’aquila sarebbe caduto sotto la pietra del roseto. E per questo motivo il re aveva grande timore di Pietra di Roseto, che è un luogo della Calabria, e pertanto mai volle passare di là’).

Sebbene la struttura narrativa appaia solo in parte sovrapponibile a quella

²¹ GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose. Declaratio super ‘Comediam’ Dantis*, ed. M. Rinaldi, Roma, Salerno ed. 2013, I, p. 64; DELLE DONNE, *Percorsi di memoria ...*, cit., pp. 13-14.

²² DELLE DONNE, *Percorsi di memoria ...*, cit.

²³ PANDOLFO COLLENUCCIO, *Compendio de le istorie del regno di Napoli*, a c. di A. Saviotti, Bari, Laterza 1929, pp. 143-145. Iniziata nel 1498, l’opera rimase interrotta per la morte dell’autore nel 1504 e fu pubblicata postuma nel 1548.

²⁴ BARTHOLOMAEI DE NEOCASTRO *Historia Sicula*, cit., VII, p. 6.

del racconto di Saba Malaspina, vanno rilevate almeno due analogie di non poco conto: la prima riguarda proprio il toponimo sul quale è incentrata la profezia ingannevole, che nel caso di Federico ha a che fare col fiore e in quello di Manfredi con un roseto; la seconda è la precisazione che anche Manfredi, per timore di morire, si teneva lontano da Pietra di Roseto (oggi Roseto Capo Spulico, in provincia di Cosenza), come già si è visto in quel che Saba Malaspina dice di Federico, il quale evitava di entrare a Firenze e a Ferentino. Quanto alle differenze tra i due racconti, a parte la diversa morte dei due re (di malattia Federico, in battaglia Manfredi), che corrisponde alla realtà storica, è particolarmente significativa la mancanza, nella versione di Neocastro, di ogni riferimento all'arte magica o a quegli astrologi e negromanti cui invece Malaspina attribuisce il vaticinio per Federico. La predizione per Manfredi, al contrario, è pronunciata da un profeta, termine positivo che, anche senza pensare necessariamente a un riferimento a Gioacchino da Fiore, rassicura comunque sulla sua ispirazione divina e non diabolica.²⁵ La discordanza si spiega facilmente con la posizione filo-sveva di Neocastro, che non intende porre in cattiva luce Manfredi, come Saba Malaspina fa invece deliberatamente con Federico.

Sulla base di queste analogie e differenze, singolari le prime, giustificate e comprensibili le seconde, e della circostanza che il racconto di Neocastro, lo si ripete, non trova riscontro in altri testi, né precedenti né successivi, può sorgere il sospetto legittimo che esso sia interamente opera della fantasia e della vena narrativa del cronista messinese: in altre parole egli, ispirandosi direttamente alla versione messa per iscritto da Saba Malaspina, o a qualche altro testo analogo non pervenutoci, o ancora a un racconto simile della tradizione orale, potrebbe avere trasposto su Manfredi la leggenda federiciana, seppure adattandola e sfrondandola degli aspetti negativi.

Senza insistere oltre su questa ipotesi, indimostrabile quanto suggestiva, passiamo infine all'ultima profezia oggetto della nostra attenzione, quella raccontata da Nicolò Speciale a proposito del re di Napoli Roberto d'Angiò, che qui riassumiamo per comodità, citando solo i passaggi più significativi del testo latino. Come si era anticipato in apertura, si tratta di un vaticinio in cui si ripete lo schema basato sulla centralità del dato onomastico ingannevole, ma in una direzione narrativa opposta, in quanto la predizione favorevole spinge il protagonista a raggiungere il luogo indicato e non a sfuggirlo.

²⁵ Per l'ispirazione genericamente gioachimita o pseudo-gioachimita delle diverse profezie «poste a guardia degli snodi narrativi della cronaca», cfr. ENRICO PISPISA, *Per una rilettura dell'Historia Sicula di Bartolomeo di Neocastro*, in *Studi sulle società e le culture del Medioevo per Girolamo Arnaldi*, a c. di L. Gatto e P. Supino Martini, Firenze, All'Insegna del Giglio 2002, II, pp. 531-548 (in partic. pp. 538-539).

Secondo il racconto di Speciale, re Roberto, all'inizio del 1314, decide di dirottare verso la Sicilia la spedizione armata che aveva preparato contro l'imperatore Enrico VII di Lussemburgo, nel frattempo deceduto a Pisa. Alcuni tra i suoi consiglieri, però, desiderano conoscere in anticipo quale sarà l'esito di una campagna militare già più volte tentata infruttuosamente: Speciale insiste su questo punto, usando l'espressione ridondante «desiderio desiderantes in eo casu ventura prenoscere». Interrogano pertanto uno spirito, al quale viene chiesto quale sarà la sorte del re («quid futurum erat eidem regi a spiritu sciscitati sunt»). Lo spirito, esperto nell'argomentare in modo astuto («Ille vero, non ignorans astutias elencorum»), risponde con queste parole: «Siciliam capiet, eiusque spolia reportabit». Il re e i consiglieri accolgono con gioia il vaticinio, che interpretano alla lettera («sicut videbatur ad litteram», precisa il cronista), intendendo: «Prenderà la Sicilia, ne riporterà un bottino».

Roberto, nella primavera del 1314, fa allestire dunque una grande flotta, carica di viveri e di armi, e nell'agosto di quell'anno guida contro la Sicilia un'imponente spedizione armata. Speciale ha cura di rilevare, non senza una punta di sottile ironia, il notevolissimo impiego di mezzi con cui è condotta l'impresa: non si limita infatti ad informarci che il re con la sua flotta tocca terra sulla costa occidentale dell'isola, tra Carini e Castellammare del Golfo, ma aggiunge maliziosamente che lo fa «potenter et magnanimiter».

La scena si sposta ora in Sicilia. Una volta sbarcate, le armate angioine si danno subito a compiere scorrerie nei luoghi vicini, in cerca di bottino. Nel corso di queste razzie fanno anche una prigioniera singolare, che stranamente viene condotta da re Roberto quasi fosse un primo trofeo di guerra. Si tratta in realtà di una povera donna di Alcamo, decisamente male in arnese, che aveva cercato rifugio sulle montagne, ma, rallentata nella sua fuga dal peso delle poche e povere cose che si portava dietro, era stata facilmente catturata («mulierem quamdam de Alcamo cum exili et pannosa supellectili quam sibi humilis fortuna concesserat, ad montana presidia lentis passibus fugientem subito invasere, illamque ad Robertum regem quasi primum belli exenium adduxerunt»). La prigioniera è subito interrogata da Roberto, che spera di ricavarne informazioni utili alla conduzione delle azioni militari, ma che innanzitutto le chiede il suo nome («Qui [sc. Robertus] anxius noscere per eam aliquid de condicionibus Siculorum, cepit primum de mulieri nomine percontari»). Lasciamo, a questo punto, la parola al cronista, per apprezzare il disvelamento finale:

Que cum se vocari Siciliam pavidè respondisset, recordatus est oraculi, quod ven-

turus acceperat, evidenterque agnovit se fuisse ab illo, qui cum principe suo ab ipso mundi principio mendax est, in Sicilie nominis equivocatione deceptum.²⁶

(‘E quando quella donna rispose che si chiamava Sicilia, [Roberto] si ricordò dell’oracolo che aveva ricevuto quando era in procinto di partire e comprese che evidentemente, attraverso l’equivoco sul nome di Sicilia, era stato ingannato da colui che col suo principe è mendace fin dall’inizio del mondo’).

L’equivoco onomastico era quasi insospettabile, anche per via del passaggio da un toponimo a un antroponimo femminile: l’uso di ‘Sicilia’ come nome di donna è attestato, in effetti, in età medievale nell’isola, ma non doveva essere certo molto comune.²⁷ Ad accrescere l’ambiguità dell’oracolo contribuisce, del resto, anche l’accezione di «spolia», che era stato inteso dai consiglieri e dal re come ‘bottino’, ma che nel latino medievale ha pure il significato di ‘veste, indumento’²⁸ e qui si riferisce, come solo alla fine si comprende, alle povere vesti della donna alcamese.

La campagna del 1314, ovviamente, è destinata, se non a un vero e proprio insuccesso, a un ennesimo nulla di fatto. In realtà, in chiusura di capitolo, Speciale racconta che le forze angioino-napoletane riescono a impadronirsi di Castellammare del Golfo, una posizione non proprio secondaria, ma sembra volere ridimensionare la portata di questi eventi. Nel darne notizia, infatti, si premura di precisare che gli assediati fingono soltanto di attaccare il castello, ma in realtà lo prendono senza alcuna resistenza, perché hanno segretamente corrotto il castellano. Quest’ultimo, «non verecunda fronte», ha l’ardire di recarsi dal suo re, Federico III, simulando fedeltà, ma infine, una volta scoperto il suo tradimento, è condannato con altri tre complici alla pena capitale.

Il racconto della profezia ingannevole, dunque, lungi dall’essere un banale intermezzo aneddotico, senza agganci con gli avvenimenti, sembra invece caricarsi di significati rilevanti nell’economia di questo capitolo. Da un lato anticipa e quasi fa da contraltare al secondo inganno, quello in cui re Roberto, in veste stavolta di simulatore e ingannatore, anziché di ingannato, sembra avere successo. Dall’altro, però, la sorte del castellano, che a sua volta tenta di ingannare re Federico ma non riesce nel suo intento, suggerisce inequivocabilmente l’interpretazione da dare all’episodio: la morale della favola è che ogni inganno, inevitabilmente, viene scoperto e che, in ogni caso, non porta nulla di buono. Per questo la presa di Castellammare, nell’inter-

²⁶ SPECIALE, *De gestis Siculorum* (o *Historia Sicula*), cit., VII, 4, pp. 466-467 dell’ed. Gregorio, ma il testo qui proposto è stato ricontrollato su tutti i manoscritti.

²⁷ GIROLAMO CARACASI, *Dizionario onomastico della Sicilia*, II, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani 1993, *ad vocem*.

²⁸ DU CANGE, *Glossarium* ..., cit., *ad vocem*.

pretazione proposta da Speciale, è un episodio tutto sommato insignificante nell'economia della guerra, quasi un fatto di ordinaria amministrazione.

L'inganno beffardo del demonio, raccontato quasi con un tono sorridente da novella, consisteva in fondo nell'avere sollecitato l'avidità e solleticato l'immaginazione di chi lo aveva interrogato, alimentando l'ambiziosa aspettativa di una conquista definitiva della Sicilia. La stessa avidità che spinge poi il castellano al tradimento. Gli inganni si intrecciano fra loro e si riflettono come in un gioco di specchi. Nicolò Speciale ha sapientemente sfruttato questa invenzione narrativa per convincerci che Roberto d'Angiò, nonostante un successo militare di poco conto, alla fine sarà ripagato inevitabilmente con la sua stessa moneta ingannevole: la conquista dell'isola resterà per lui sempre un miraggio. Un miraggio con le fattezze e le vesti dimesse di una povera donna alcamese di nome Sicilia.

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, dei «*Dictamina*» del *Codice Fitalia*, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo 2022.

pietro.colletta@unikore.it

SAMUELE FIORAVANTI

COSMONIMI. *DEEP TIME* E *DEEP SPACE*
NELLA POESIA ITALIANA CONTEMPORANEA

Abstract: This paper delves into the interplay between naming, Deep Time, and Deep Space (i.e., spacetime on a cosmogeological scale and from an evolutionary perspective) in the latest compositions by Italian poets Bruno Galluccio, Antonella Anedda, Andrea De Alberti, Lorenzo Vilei, Luigi Severi, and Franco Buffoni. I will examine the various strategies employed to evoke the incomprehensible depths of spacetime within poetic texts: firstly, the theme of the unnameable (explored by Anedda and Galluccio), followed by the anthropomorphization of evolutionary processes through the use of proper names like Lucy and Luca (as seen in De Alberti and Vilei's works). By comparing these compositions with other contemporary poetry collections, I will identify a recurring pattern, discernible in De Alberti, Anedda, Galluccio, and Enrico Testa's works (all published by Einaudi), characterized by alliterations and the compression of the macroscopic into the microscopic, accentuated by vast differences in scale. Lastly, I will highlight a distinct approach: the personification of celestial bodies and their names (referred to here as cosmonyms) by Buffoni and Severi.

Keywords: Italian contemporary poetry; Deep time, Deep space, cosmonyms.

1. *Premessa:* «under different names»

Noah Heringman ha recentemente pubblicato una storia letteraria del *Deep time*, ripercorrendo le rappresentazioni del cosiddetto Tempo profondo – il tempo su scala geologica, evoluzionistica e cosmologica – nella poesia moderna.¹ Il volume si inserisce a pieno titolo fra gli studi che approcciano «the abyss of time» da una prospettiva artistico-letteraria, secondo la definizione seminale che ne diede il geologo John McPhee.² Heringman sostiene che, nel tentativo di condensare in poche pagine intervalli di tempo incommensurabili, la letteratura ricorre a un cortocircuito anziché a uno sviluppo lineare dall'istante t_0 all'istante t_n . Epoche e distanze remote vengono quindi rappresentate come fossero non solo compresenti nello stesso istante i e nello stesso punto p , ma addirittura coestensive alle esperienze più ordinarie

¹ NOAH HERINGMAN, *Deep Time: A Literary History*, Princeton-Oxford, Princeton University Press 2023.

² JOHN MCPHEE, *Basin and Range* [1981], New York, Farrar, Straus and Giroux 1998, p. 79.

della vita umana. Tempeste cosmiche sembrano durare un mese appena ed ere geologiche vengono riassunte in una giornata di giardinaggio, secondo un principio fittivo che mira alla simultaneità. Cito l'inizio di un sonetto di Giulia Martini che mi sembra indicativo del fenomeno.

Così fra toro e pesci campi come
campi come un terreno fabbricabile
intento fra due aree di servizio.
In questo poco spazio latitudini

e un distico capaci nell'attimo
in apertura al tuo cortometraggio.
Intendo quello tra febbraio e aprile
in cui conservi innata l'abitudine

di compiere anni luce e settimane.³

Negli endecasillabi di *Così fra toro e pesci campi come*, lo spazio che separa la costellazione del Toro da quella dei Pesci si riduce a un misero appezzamento di «terreno». Tuttavia i pochi mesi che intercorrono fra i due segni zodiacali durano «anni luce» e le «latitudini» planetarie si concentrano paradossalmente nel «poco spazio» di un «cortometraggio». Stefano Ercolino ha riscontrato, nella letteratura italiana recente, una forma singolare di «nostalgia» per gli spazi intergalattici (*Deep space*) che suggeriscono «sensazioni di perdita» e aspirano a «farsi ipotesi conoscitive». ⁴ Vorrei dunque verificare la tenuta delle due tesi: la simultaneità del *Deep time* e la nostalgia per il *Deep space* nell'ambito della poesia italiana odierna (2017-2022). Già Simona Menicocci ha evidenziato un «attrito» fra istanze «centripete, antropocentriche» e istanze «centrifughe, vertiginose, sublimi nelle forme spazio-temporali». ⁵ La poesia «del Tempo profondo» sarebbe, insomma, una poesia in cui «l'umano e le sue gesta minime e infraordinarie» vengono annichilite da un «relativismo schiacciante». Le conseguenze sarebbero innanzitutto di tipo onomastico: non solo i processi cosmologici ma anche le esperienze umane appaiono innominabili dinnanzi all'abisso del tempo e dello spazio sterminato. L'impossibilità di familiarizzare con il *Deep time* e il *Deep space* tradirebbe l'inadeguatezza dei nomi consueti: sembra im-

³ GIULIA MARTINI, *Coppie minime*, Latiano (BR), Internopoesia 2018, p. 22.

⁴ STEFANO ERCOLINO, GN-z11, *la nostalgia del ghiaccio e la teoria della letteratura*, «L'ospite ingrato», 7 ottobre 2019, all'indirizzo: ospiteingrato.unisi.it/gn-z11la-nostalgia-del-ghiaccio-e-la-teoria-della-letteratura-stefano-ercolino/.

⁵ SIMONA MENICOCCHI, *La poesia del Natale. Cinque consigli*, «La Balena bianca», 21 dicembre 2021, all'indirizzo: labalenabianca.com/2021/12/21/la-poesia-del-natale-cinque-consigli/.

possibile identificare e quindi chiamare per nome fenomeni imponderabili e incommensurabili. Anche Jussi Parikka, teorico dei *media* finlandese, ha ripetutamente sottolineato come la rappresentazione di fenomeni geo-cosmologici debba confrontarsi con problemi di denominazione. Come chiamare processi cosmici e ambientali talmente smisurati da eccedere l'esperienza umana diretta? Il dibattito recente ha proposto «different names». Scrive Parikka: «In the humanities and social sciences, we are engaging with this challenge, which comes under different names: the Anthropocene, the nonhuman, media materialism, the posthuman, and so forth».⁶

In questo contributo intendo esaminare il rapporto fra nominazione, *Deep time* e *Deep space* nelle composizioni in versi di alcuni poeti italiani. Analizzerò le diverse strategie che vengono adottate per convocare in un testo poetico profondità incommensurabili di spazio e di tempo: innanzitutto il *topos* della resa dinnanzi all'innominabile («un luogo dove non esistono pronomi», «il luogo che non ha nome») per Antonella Anedda e Bruno Galluccio, quindi l'antropomorfizzazione dei processi evolutivi mediato dai nomi propri («Lucy», «Luca») per Andrea De Alberti e Lorenzo Vilei, infine la prosopopea di corpi celesti che indicherò come *cosmonimi* («Betelgeuse», «Eris») per Franco Buffoni e Luigi Severi.

2. Un «luogo che non ha/ un nome preciso»

Nell'ultimo quindicennio, le università di Princeton e del Minnesota hanno stampato una serie di testi particolarmente rilevanti nell'ambito dei *Deep Time Studies*. Mi riferisco, per dare un paio di coordinate, a *Through Other Continents* di Dimock e *Hyperobjects* di Morton, ma anche a *The Buried Scales of Deep Time* di Roudeau, *Deep Mediations* a cura di Redrobe-Scheible, e soprattutto *Geology of Media* di Parikka.⁷ L'analisi più esaustiva del rapporto fra *Deep time* e letteratura resta comunque il volume di Noah Heringman col quale ho aperto questa trattazione. He-

⁶ JUSSI PARIKKA, *A Geology of Media*, Minneapolis, University of Minnesota Press 2015, p. 135.

⁷ WAI CHEE DIMOCK, *Through Other Continents: American Literature across Deep Time*, Princeton-Oxford, Princeton University Press 2008; TIMOTHY MORTON, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis, University of Minnesota Press 2013; CÉCILE ROUDEAU, *The Buried Scales of Deep Time: Beneath the Nation, Beyond the Human... and Back?*, «Transatlantica», I (2015), 1, DOI : doi.org/10.4000/transatlantica.7455; TOBIAS MENELY, *Climate and the Making of Worlds: Toward a Geohistorical Poetics*, Chicago-Londra, University of Chicago Press 2021; K. Redrobe e J. Scheible (a c. di), *Deep Mediations: Thinking Space in Cinema and Digital Cultures*, Minneapolis, University of Minnesota Press 2021; PARIKKA, *A Geology of Media*, cit.

ringman sostiene che, nel confronto con il Tempo e lo Spazio profondo, la poesia «vacillates between a long and a short time scale». ⁸ Si elabora insomma una «contradictory temporalization», per la quale Heringman propone il conio *eterocronismo* («heterochronism») ⁹ rifacendosi al lessico della poetessa statunitense Maureen McLane che parla della «possibility of a heterochronous history, when several ‘times’ of cultural development co-exist». ¹⁰ L’analisi può essere facilmente estesa alla poesia italiana recente. Cito un componimento del poeta e fisico italiano Bruno Galluccio:

le scale di tempo del cosmo sono sfuggenti
 [...]

il formarsi di particelle elementari

di quark dai sapori fantasiosi

e di atomi complessi

di galassie e ammassi di galassie

richiesero milioni di anni

e noi siamo riusciti a ricostruire questa storia

nell’arco di pochi millenni ¹¹

⁸ HERINGMAN, *Deep Time ...*, cit., p. 36.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ MAUREEN McLANE, *Balladeering: Minstrelsy, and the Making of British Romantic Poetry*, Cambridge (Regno Unito), Cambridge University Press 2008, p. 71.

¹¹ BRUNO GALLUCCIO, *Camera sul vuoto*, Torino, Einaudi 2022, p. 11. Per un primo inquadramento dell’opera (in direzione parenetica) rimando all’intervista di GRAZIA CALANNA, *Camera sul vuoto di Bruno Galluccio. La forza della poesia nella capacità di individuare direzioni nuove*, «L’Estroverso», 18 marzo 2023, all’indirizzo: lestroverso.it/camera-sul-vuoto-di-bruno-galluccio-la-forza-della-poesia-nella-capacita-di-individuare-direzioni-nuove/ («la poesia può rendere consapevoli della profonda solitudine dell’essere umano di fronte ai perenni interrogativi sulla sua origine e sul suo destino, ma non può offrire risposte consolatorie. Essa è tuttavia un mezzo che ci consente di stabilire dei ponti verso gli altri, [...] può incoraggiare ad affronta[re] la vita nella sua pienezza, opporsi alle storture sociali e tentare l’azzardo supremo del rendersi disponibili agli altri: osare la vicinanza, osare di condividere il senso di solitudine»). Per una lettura psicanalitica, si veda invece PAOLA GUIZZI, *Sull’ultima raccolta poetica di Bruno Galluccio*, *Camera sul vuoto*, «Infiniti mondi», 13 febbraio 2023, all’indirizzo: infinitimondi.eu/2023/02/13/sullultima-raccolta-poetica-di-bruno-galluccio-camera-sul-vuoto-da-carlangelo-mauro-per-il-suo-letteratura-e-altre-storie-con-recensione-di-paola-guizzi/ («il distacco dal confortante utero materno, per avventurarsi, attraverso il “buco nero-galleria” verso gli “infiniti universi”»). Per una riflessione sul rapporto fra linguaggio scientifico e linguaggio poetico, si veda l’intervista di GIOVANNA ROSADINI, *Anteprima Atelier e Laboratori Poesia*: *Camera sul vuoto, Bruno Galluccio*, Einaudi, «Atelier Poesia», 20 agosto 2022, all’indirizzo: atelierpoesia.it/bruno-galluccio-anteprima-editoriale-atelier-laboratori-poesia/ («il linguaggio scientifico e quello poetico hanno caratteristiche espressive e strutturali lontanissime l’uno dall’altro, addirittura agli antipodi. Il linguaggio scientifico deve essere preciso, non dare adito ad ambiguità, coprire tutti i casi osservabili dell’ambito cui fa riferimento. [...] La forza del linguaggio poetico [...] esprime quanto osservato con un margine di ambiguità, di indeterminatezza, di sfocatura o addirittura operando un capovolgimento, [...] per dare più forza all’assunto sottostante») e, sullo stesso problema, soprattutto ALFREDO RIENZO, *Linguaggio scientifico e linguaggio poetico: qualche considerazione e un transito*

I versi enfatizzano lo scarto fra i «milioni di anni» degli «ammassi di galassie» e l'«arco di pochi millenni» della storia umana, recuperando un passato straordinariamente lungo che viene in qualche modo compresso e riassunto dalle ricostruzioni cosmologiche. Heringman considera questo schema caratteristico della poesia che affronta il *Deep time*: la compressione e la sovrapposizione di vasti archi temporali «set out to make the deep past present».¹² Già una manciata di anni prima, in Italia, Antonella Anedda si era espressa in termini simili nel distico finale di una poesia intitolata *Ghazal*, che recita: «L'intelligenza di cui facciamo vanto/ risputa il passato nel presente».¹³ Concentrandosi sull'«abisso del tempo»,¹⁴ *Historiae*, la

nella Camera sul vuoto di Bruno Galluccio, «Poesia del nostro tempo», 6 febbraio 2023, all'indirizzo: poesia-delnostrotempo.it/camera-sul-vuoto-di-bruno-gallucci/. Rienzo si concentra soprattutto sul modo in cui «il linguaggio poetico [...] ha recepito, accolto, metabolizzato la tecnologizzazione della vita e [...] le (nuove) conoscenze scientifiche». Conclude sottolineando che «sia la Scienza che la Poesia mirano a una conoscenza sempre in divenire, [...] non spargono certezze, ma probabilità e soggettività, specie dopo la formulazione del principio di indeterminazione di Heisenberg». Nella stesura dei testi, si rileva come Galluccio prediliga «decisamente la polarità scientifica, non solo per il pregnante contenuto concettuale, ma anche per il registro sintattico-lessicale che impiega. Dove troviamo il poetico? Non lo troviamo! L'autore ne prepara però l'arrivo, lo evoca». In questo senso, *Camera sul vuoto* costituirebbe «una fase ulteriore rispetto ai precedenti lavori dello stesso e di altre poetiche "a contenuto scientifico", per tema trattato e/o per ricorso a lessici settoriali o specifici metalinguaggi», giacché «fornisce una riflessione diretta sul rapporto tra linguaggio scientifico e poetico e ne dichiara ed esperisce una separazione/unione a diversa intensità nell'ambito di una stessa opera».

¹² HERINGMAN, *Deep Time* ..., cit., p. 36.

¹³ ANTONELLA ANEDDA, *Historiae*, Torino, Einaudi 2018 p. 63. Per un primo approccio alla raccolta, rimando a GUIDO MONTI, *Parola-fiamma / Antonella Anedda*. *Historiae*, «Doppiozero», 20 dicembre 2018, all'indirizzo: doppiozero.com/antonella-anedda-historiae («Anedda conferma [...] quella rara capacità di dare alla parola un'accensione che illumina [...] la fugacità, non solo delle ombre private ma delle comunità tutte che, fatte per durare, non resistono che alcune generazioni, infette dal germe multiforme della violenza, con gli equilibri sociali sempre esposti e vacillanti») e alla recensione di FABIO ZINELLI, *Antonella Anedda*, *Historiae*, «Semicerchio. Rivista di poesia comparata», XXXIII (2018), 1-2, pp.136-138 («*Historiae*, sesta raccolta di Anedda, porta un titolo insieme domestico e terribile. Terribile perché si riferisce al racconto tacitano che va dagli imperatori del dopo-Nerone (per lo più morti ammazzati) al dubbio rinascimento dei Flavi: un'epoca marcata da un sentimento di 'fine della storia' facilmente sovrapponibile all'ombra dell'impero globale del XXI secolo e alle sue guerre sui confini che la polarità Occidente/Levante promuove a muro portante del libro. E un titolo domestico perché contiene anche 'storie' che sanno di casa e a cui il riferimento tacitano porta semmai il sapore delle versioni di latino, di una pedagogia di prossimità, [...] di stile come mezzo di registrazione del reale, riveste ancora un qualche significato»). Per una lettura in senso tragico del volume, si veda MARIA BORIO, *Historiae, o la tragedia dell'irrimediabile. Su un carattere della poetica di Antonella Anedda*, «Nuovi Argomenti», 28 ottobre 2020, all'indirizzo: nuoviargomenti.net/poesie/historiae-o-la-tragedia-dellirrimediabile-su-un-carattere-della-poetica-di-antonella-anedda/ («da poetessa dota l'irreparabilità della condizione di una valenza universalizzata, assoluta. Se infatti identifichiamo nello spegnersi della vita – per esaurimento delle forze – la principale essenza tragica dell'esistenza, e se consideriamo a priori l'irreparabilità come carattere costitutivo di ciò che è tragico, l'irreparabilità giunge a connotare l'esistenza in quanto tale»).

¹⁴ MCPHEE, *Basin and Range* ..., cit., p. 79.

raccolta Einaudi che include *Ghazal*, nutre il «sogno infantile» di scendere, appunto, «nel baratro» del tempo cosmologico. Anedda scrive:

Geometrie

Davanti alla dismisura delle cose cerco di provvedere,
scendo nel loro baratro. Ogni volta riemerge
con il metro, il compasso, la mente piena di cifre.
Mi struggo per la geometria, mi ostino inutilmente

Il senso di sconfitta dinnanzi alla «dismisura» si esprime in termini geometrici e, in secondo luogo, in termini onomastici: le distanze cosmologiche appaiono infatti innominabili, sono un «luogo dove s'irradia luce/ e non esistono i pronomi», un luogo remoto che gli astri proiettano miracolosamente nell'ambito limitatissimo dell'esperienza umana («in un angolo del letto»).

Sciami, fotoni

Gas che collidono, tempeste, scontro di comete,
in questo cielo curvo che ci appare in pace
[...]
solo uno stormire di foglie
fino alla stella irraggiungibile
dove il tuo respiro rallentava.
Alla fine dell'inverno, senza neve
– è solo un altro lutto – mi dicevo – inosservato
nel mondo che si intreccia al gelo.
All'improvviso invece in un angolo del letto
è apparso il sole, scavava silenzioso una sua strada
verso un luogo dove s'irradia luce
e non esistono i pronomi.¹⁵

La soluzione retorica alla quale perviene Anedda in *Sciami, fotoni* è proprio la «contradictory temporalization» di cui scrive Heringman o l'«heterochronous history» di McLane.¹⁶ La dismisura del tempo e dello spazio cosmologico si concretizza in nessi bimembri («gas che collidono», «scontro di comete», «cielo curvo», «stella irraggiungibile»). Tuttavia, in un gioco di contrazioni, le distanze interstellari vengono rese sensibili dal più tenue dei rumori («solo uno stormire di foglie»). Anedda ricorre a un'allitterazione chiastica (*stormire foglie : fino stella*), subito ribadita da un'altra se-

¹⁵ ANEDDA, *Historiae* ..., cit., p. 13.

¹⁶ HERINGMAN, *Deep Time* ..., cit., p. 36 e McLANE, *Balladeering* ..., cit., p. 71.

rie di allitterazioni (*irraggiungibile: respiro : rallentava*) che associa minime variazioni di suono («il tuo respiro rallentava») alla profondità degli spazi galattici e dei processi cosmologici («stella irraggiungibile»).

La differenza di scala si fa evidente anche nella sovrapposizione fra i limiti del tempo biografico («è solo un altro lutto») e i cambi stagionali («la fine dell'inverno») in una perfetta sovrapposizione metaforica. Ma la reticenza di Anedda, l'assenza programmatica di riferimenti onomastici (quale «stella»? Quale «lutto»?) sfocia nel luogo ineffabile in cui le persone e i nomi non possono essere individuati e nemmeno sostituiti dal tòpico *tu* della lirica («non esistono i pronomi»). Insomma, nel confronto impossibile tra l'esperienza umana e il *Deep space*, le «tempeste» di fotoni nell'*incipit* lasciano spazio al silenzio della riluttanza e all'impossibilità di identificare, nominare e chiamare. La stessa dinamica si presenta anche in un altro testo di Bruno Galluccio, dove ritornano le «tempeste» di Anedda. Anche stavolta il dispiegarsi del tempo «geologic[o]» viene mediato dalla reticenza e dallo scollamento fra nomi e cose («niente fiori ma solo il nome dei fiori»).

lascio il mio giardino verso l'origine del mio giardino
niente fiori ma solo il nome dei fiori
[...]
ciò che ci siamo detti non è mai stato detto
e le tempeste erano solo un annuncio di tempesta
e mai uccelli in volo
e le zolle di terra ignare dell'evoluzione geologica¹⁷

Con l'allegoria del giardino, la raccolta di Galluccio allude ai fenomeni geologici e all'«origine» cosmologica del *Deep time* («l'azzardo di creare spazio e tempo», «crea spazio e tempo aggiuntivo», «un punto di spazio-tempo»).¹⁸ Eppure l'approccio all'«origine» deve passare nuovamente attraverso la cerniera dell'indicibile dove si smarrisce la possibilità di identificare e chiamare per nome fenomeni imponderabili. La poesia di Galluccio allude a un luogo astratto dove i nomi e le cose, gli annunci e gli eventi annunciati, il detto e il non detto subiscono una divaricazione. Sembra quasi che l'immissione del Tempo profondo in poesia mandi in cortocircuito la possibilità di circoscrivere, identificare e quindi chiamare per nome.

rimaniamo in uno stato imprecisato

¹⁷ GALLUCCIO, *Camera sul vuoto*, cit., p. 27.

¹⁸ Ivi, pp. 6, 13 e 20.

come nella nuvola quantistica
dove un evento può essere vero e non vero
nel medesimo istante presente
o nel medesimo futuro¹⁹

Galluccio impiega lo stesso vocabolario di Anedda («luogo», «respiro», «geometrie») riconducendo le «gallerie del tempo» a squarci visuali decolorati («bianco» in Galluccio, «nero» in Anedda). Quello che per Anedda era «un luogo dove [...] non esistono i pronomi», per Galluccio è un «luogo che non ha/ un nome preciso»; un luogo che si è di nuovo costretti a indicare con lo sbuffo di un «respiro», recuperando – benché sia insufficiente – «lo stesso nome [...] di sempre», cioè «il nostro». Il nome di chi vive, per Galluccio, e il silenzio di chi muore, per Anedda.

e insieme cominciamo i giri attraverso gallerie di tempo

compiendo a volte pause per tenere insieme il respiro
tenerlo raccolto con lo stesso nome: il nostro
di sempre in questo luogo che non ha
un nome preciso né chiaro uno scopo
e attraversiamo dimensioni di bianco e di vetro
regolari geometrie e disinfettate²⁰

Quando la poesia ambisce a profondità temporali e spaziali massime, sembra situare la *persona loquens* al crocevia di varie piste epocali, tutte coesistenti e aperte a ventaglio, rimettendo in discussione la possibilità stessa di catalogarle e distinguerle *ab origine*, di imporre nomi o pronomi ai fenomeni planetari e alle fasi cosmologiche che precedono la vita sulla Terra.

3. «My name is Luca»

Il *topos* dell'ineffabile è la più ovvia e la più trita delle strategie di approssimazione all'incommensurabile. Nei testi di Anedda e Galluccio, trovare un nome idoneo per familiarizzare con i processi geologici e cosmologici sembra fuori portata. Jussi Parikka propone allora di indagare i modi in cui le rappresentazioni contemporanee tentano di dare un nome alla *relazione* fra tali processi e l'esperienza umana su cui si riflettono. Il dibattito ecocritico ha imboccato prevalentemente due strade: il recupero della tradizione

¹⁹ Ivi, p. 29.

²⁰ *Ibid.*

mitologica greca (con la variante ionica Γαῖα [Gaia] del nome attico più comune Γῆ [Ghè]) e la proposta avanzata dall'Anthropocene Working Group (AWG) alla Commissione Internazionale di Stratigrafia nel 2009: «We have various names for the entanglements of the natural-geophysical, including Gaia and the Anthropocene; but both indicate the arrival of something new that points out as insufficient any Modern attempt to name the two, Nature and Culture, separately».²¹ Denominazioni come Gaia e Antropocene non indicano fenomeni cosmo-geologici in sé ma la relazione inestricabile fra l'esperienza umana collettivamente organizzata («Culture») e i processi ambientali grazie ai quali si verifica tale organizzazione («Nature»). Dal nome di Gaia filtra la tradizione esiodea della divinità primordiale che salvaguarda il mondo dal disordine innominabile che apre la *Teogonia* greca: «Dunque per primo fu Caos,/ e poi Gaia dall'ampio petto, sede sicura».²² La denominazione Antropocene, invece, ricalca altri conî in ambito geologico (Pleistocene, Olocene, Pliocene) ed enfatizza l'impatto dell'azione umana sugli ecosistemi terrestri. Riassume Noah Heringman: «the Anthropocene names an encroachment of human history on the deep time of geology».²³ La diffusione di questi due nomi, tuttavia, ha ispirato «a torrent of spin-offs, including Chthulucene, Capitalocene, Plantationocene», che invece di chiarire i termini del dibattito sembrano infittirli: «the collection of terms [...] reflects the exuberant speed of our times».²⁴ Ecco che il problema si pone soprattutto sul piano onomastico: l'esame delle relazioni fra scala umana e scala cosmo-geologica produce una «proliferation of namings».²⁵ In netto contrasto con il «luogo che non ha/ un nome» nella poesia di Galluccio,²⁶ la proliferazione onomastica tradisce l'insufficienza della strategia adottata anche da Anedda, la strategia dell'ineffabile. Nel tentativo di rappresentare le profondità cosmologiche e geologiche in rapporto all'esperienza umana

²¹ PARIKKA, *A Geology of Media*, cit., p. x.

²² ESIODO, *Theog.* 116-117, trad. it. di Graziano Arrighetti.

²³ HERINGMAN, *Deep Time ...*, cit., p. 79.

²⁴ JULIE GEMUEND, *Book Review: Posthuman Knowledge*, «Brock Education Journal», II (2021), 30, p. 139: «Braidotti embraces the proliferation of new terms that help to encapsulate the posthuman condition. The term “Anthropocene,” for example, has inspired a torrent of spin-offs including Chthulucene, Capitalocene, Plantationocene. This collection of terms [...] reflects the exuberant speed of our times [...]. Posthuman critical thinking demands creativity, as demonstrated by the flurry of new expressions emerging from the field. Braidotti considers this inventiveness as a positive sign».

²⁵ JASMINE BROOK ULMER, *The Anthropocene Is a Question, Not a Strategic Plan*, «Philosophy and Theory in Higher Education», I (2019), 1, p. 74: «The Anthropocene perhaps has become its own industry. [...] The sudden explosion of scholarship alongside the proliferation of namings can be curious. There are times when some labels seem to emerge as start-ups and spin-offs from the Anthropocene: it is in such instances that phrases such as the “Anthropocene et al.,” the “Anthropocene & Co.,” and the “Anthropocene Inc.” can come to mind».

²⁶ GALLUCCIO, *Camera sul vuoto*, cit., p. 29.

ci sarebbe, semmai, troppo da identificare e denominare, non troppo poco.

Enrico Testa è stato fra i primi poeti a raccogliere la sfida e proporre un nome per figurare in poesia l'impatto dell'azione umana su scala planetaria. Nei versi di *Cairn*, Testa propone di visualizzare il rapporto fra le aspirazioni umane e l'atmosfera terrestre in forma «gassosa». Ipotizza quindi che «aliti suppliche fiati/ respiri affanni preghiere» si depositino fra la troposfera e la stratosfera, interagendo con gli altri gas tutt'attorno al pianeta Terra.

se si potesse dar forma, sia pur gassosa,
 al cumulo di aliti suppliche fiati
 respiri affanni preghiere
 che ormai in più secoli
 hanno percorso – giorno dopo giorno –
 lo spazio tra le candele e la tua statua
 col pastore Pareto in ginocchio
 accanto alla sua pecora,
 si dovrebbe dipingere
 una nube di vapori umidi e spessi
 all'occhio attento, impenetrabile
 all'occhio distratto, invisibile.
 Minuta particella aerea di uno strato
 – che circonda in realtà il pianeta intero –
 folto delle tante suppliche emanate:
 ora mute e timide
 ora dette a bassa o ad alta voce
 in migliaia di lingue diverse.

La terra è avvolta non solo dall'atmosfera.
 Ci vorrebbe una parola nuova:
 ichetisfera,
 aura della preghiera
 che si scorge solo
 (unico privilegio dei miti)
 tra i raggi morti nei bassi lidi²⁷

L'immaginario metaforico e le soluzioni retoriche di Enrico Testa sono gli stessi che ho già riscontrato in Anedda e Galluccio: il «respiro», il cortocircuito temporale («secoli» *vs* «giorno») e il cortocircuito spaziale («lo spazio tra le candele» *vs* «il pianeta intero»). La novità di Testa consiste invece nel dotare di un nome specifico gli spazi atmosferici dove si depositano i «respiri» umani che Anedda e Galluccio esiliano nell'innominabile. Testa propone il neologismo «ichetisfera», il «cielo delle suppliche», che

²⁷ ENRICO TESTA, *Cairn*, Torino, Einaudi 2018, p. 57.

ricorda soprattutto l'«etmisfero» di Amelia Rosselli, fusione di atmosfera ed emisfero,²⁸ ma sulla scia di una «poesia [che] cerca risorse anche nel moderno linguaggio scientifico come in Bruno Galluccio o Filippo Strumia».²⁹

Giusto un anno prima del *Cairn* di Testa, usciva anche un'altra silloge Einaudi, *Dall'interno della specie* di Andrea De Alberti, stampata nella stessa collana delle *Historiae* di Anedda e della *Camera sul vuoto* di Galluccio. De Alberti raffigura l'attrito fra il tempo biografico e il Tempo profondo dell'evoluzione della specie, optando, ancora una volta, per gli stessi effetti di simultaneità («una coincidenza») e di reticenza («scheletro incompleto», «materiale troppo scarso») che ho già analizzato nel paragrafo precedente. A distinguere il componimento di De Alberti è l'enfasi onomastica. Lucy è il nome con il quale è stato confidenzialmente appellato uno scheletro di australopiteco rinvenuto in Etiopia nel 1974 e ribattezzato sulla scia del successo del celebre brano *Lucy in the Sky with Diamonds*.³⁰ Assurto a titolo di una poesia di De Alberti, viene ribadito nel verso d'apertura e infine sottolineato dalla figura etimologica al secondo verso (*Lucy: luce*).

Lucy

Questo scheletro incompleto divenne Lucy nel '74
e luce per alcuni antropologi americani,
ma è un materiale troppo scarso per poterci offrire
un quadro delle prime fasi dell'evoluzione umana.
Una coincidenza l'anno in cui a maggio
nacqui un mese prima del dovuto,
tre milioni di anni contro un trentasette sulla Terra
testimoniano ragnatele d'infinito
tra un fossile e una scimmia che mi segue
negli angoli più bui di una storia già confusa.³¹

²⁸ AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, a c. di S. Giovannuzzi, Milano, Mondadori 2012, p. 40; cfr.: EAD., *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a c. di F. Caputo, Novara, Interlinea 2004, p. 70.

²⁹ VITTORIO COLETTI, *Ma conta ancora l'italiano letterario?*, «accademiadellacrusca.it», 21 novembre 2022, all'indirizzo: accademiadellacrusca.it/it/contenuti/ma-counta-ancora-l-italiano-letterario/31039.

³⁰ DONALD JOHANSON, BLAKE EDGAR, *From Lucy to Language*, New York City, Simon and Shuster 1996, p. 124.

³¹ ANDREA DE ALBERTI, *Dall'interno della specie*, Torino, Einaudi 2017, p. 14. Per un inquadramento dell'opera da parte dell'autore, rimando all'intervista di PAOLO MELISSI, *Dall'interno della specie, intervista ad Andrea De Alberti*, «Satisfaction», 21 dicembre 2017, all'indirizzo: satisfaction.eu/dallinterno-della-specie-intervista-ad-andrea-de-alberti/ («l'espressione chiave di questa poesia è "scandalo innaturale" più che "dall'interno della specie". La vita è lo scandalo innaturale "che ci trattiene", che ci lega alla nostra specie. Noi siamo gli eroi preistorici che cerchiamo di affrontarla

Le scelte compiute in redazione Einaudi da Mauro Bersani, direttore della Collezione di Poesia, sembrano quindi privilegiare un modello ripetitivo, riconoscibile in De Alberti come in Anedda, Galluccio e Testa, un modello strutturato anche per *Lucy* attorno ad allitterazioni (*tre : contro : trentasette : Terra : testimoniano : ragnatele : tra*), contrazioni del macroscopico nel microscopico («ragnatele d'infinito») e differenze di scala («tre milioni di anni contro [...] trentasette»). Ma in *Lucy* i due nomi propri in punta di verso, Lucy e Terra, aprono finalmente alla possibilità di identificare e quindi chiamare in causa fenomeni che, tuttavia, restano opachi. Il nome (Lucy) non è coestensivo al fenomeno che cerca di rappresentare (lo scheletro di australopiteco), non lo coglie del tutto, non lo contiene. Lucy si chiama Lucy da cinquant'anni appena («divenne Lucy nel '74»). Il Tempo profondo dal quale affiora lo scheletro di australopiteco rimane comunque inaccessibile non solo a una forma di nominazione esaustiva ma anche alla ricostruzione di informazioni attendibili («scheletro incompleto», «storia già confusa»). Se il nome di Lucy non soccorre il poeta nella resa letteraria del Tempo profondo, gli permette almeno di familiarizzare con il senso di insufficienza, con la frizione tra il *Deep time* – che resta imponderabile – e i parametri pur sempre inadeguati dell'esperienza individuale. Insomma, la poesia non dà un nome proprio a fenomeni sterminati, ma alla tensione con cui si prova a identificarli, alla re-

con i pochi mezzi che ci hanno dato a disposizione. [...] La poesia forza questo blocco creando immagini. È il sasso lanciato nello specchio d'acqua che crea uno e poi due tre cerchi che si allargano via via fino di nuovo a scomparire. Sta al lettore coglierne in fretta il significato prima che il sasso affondi definitivamente. Il tono narrativo serve a temporeggiare e ad aiutare il lettore a focalizzare meglio l'immagine». Per una prima riflessione sul rapporto fra umanità, animalità ed evoluzione nella raccolta, si legga GIANNI MONTIERI, *Una frase lunga un libro* #93: *Andrea De Alberti*, Dall'interno della specie, «Poetarum silva», 8 marzo 2017, all'indirizzo: poetarumsilva.com/2017/03/08/de-alberti-dall-interno-della-specie/ («Ci sono i gorilla e gli elefanti, che sono gli animali da zoo, da documentario, da fiaba; e sono anche gli animali che più ci somigliano. La scimmia sta lì e ci ricorda ciò che non siamo, ciò che avremmo potuto essere, ciò che non siamo riusciti a diventare. [...] Una sorta di specchio dentro il quale rifletterci e nel quale trovare il lato oscuro, il tempo sprecato, la nostra origine. È un libro sul vuoto, su quello che poteva essere e non è stato, e su quello che per fortuna è stato. Poesie che raccontano un equilibrio precario, sul quale in ogni modo e in ogni caso ci si regge»). Per una riflessione più approfondita, rimando invece a FEDERICO FRANCUCCI, *Andrea De Alberti*, Dall'interno della specie, «Semicerchio. Rivista di poesia comparata», XXXII (2017), 1-2, pp. 134-136 («il personaggio della grande scimmia serve a costruire un ritratto di chi dice *io* nella poesia. [...] Un titolo come *Manhattan* [rimanda quindi alla] zona di New York dove sorgevano le Twin Towers, sostegno dell'arrampicata di King Kong nel film di John Guillermin. [...] Strada facendo, la poesia ci porta con sé in una forte traslazione di senso: la somiglianza tra l'io e King Kong è inscenata come inconsistente, ed è invece al *cocktail* chiamato Manhattan che, più seriamente, l'io arriva a paragonarsi, con tanto di testa-ciliegina in immersione (come, altra diversione analogica, la foto del viso nel box di un profilo Facebook). È proprio in virtù di questi poco appariscenti scarti orizzontali, di questi depistaggi, che la catena della raccolta si inanella via via: potremmo dire che la connessione si realizza tramite anelli mancanti»).

lazione che instaurano con l'infraordinario dell'esperienza biografica umana.

Naturalmente il modello che ho enucleato dal catalogo Einaudi non è circoscritto alla sola collana «bianca» dalla quale ho citato sinora. È infatti possibile rintracciarne l'eco anche in altri editori. Penso, in particolare, alla prima sezione della raccolta di Leonardo Vilei, *Discorso ai batteri*, recentemente uscita nella «gialla» di Samuele Editore per il Festival PordenoneLegge. Vilei mette in versi la teoria paleobiologica relativa a un ipotetico organismo monocellulare progenitore di tutti gli attuali viventi, siano essi batteri, archeobatteri o eucarioti. L'acronimo in lingua inglese che identifica il *last universal common ancestor*, vissuto fra i 3 e i 4 milioni di anni fa, è L.U.C.A., al quale è intitolata la prima sezione del *Discorso ai batteri*, cioè *My name is Luca*.

L'adattamento è esserci nel mondo
che altri anticamente e dopo
hanno provato a caso, attraverso
salti genetici, divine meiosi
e innumeri carpiatici rammendi.

Ed era solo ieri.
E solo non eri, Luca,
nostro comune antenato universale.³²

Come De Alberti quattro anni prima, anche Vilei sfrutta la possibilità di un *pun* con il nome proprio: il gioco di parole fra il nome Luca e l'acronimo L.U.C.A. svolge una funzione simpatizzante ed enfatica, non dissimile dal bisticcio etimologico fra l'australopiteco Lucy e il sostantivo 'luce'. Il fine di Vilei consiste ovviamente in un tentativo di familiarizzazione: il *Deep time* alluso mediante avverbi e aggettivi («anticamente», «innumeri») viene subito ridimensionato («era solo ieri») e approssimato per via empatica («solo non eri»). Il *Deep time* dell'evoluzione diviene quindi accessibile sotto mentite spoglie, mediante approssimazioni e giochi di parole: l'imposizione di un nome (Lucy, Luca) a reperti archeologici e ipotesi biologiche consente ai poeti di convocare in versi l'innominabile e l'incommensurabile *sub specie* antropomorfa. Com'è evidente, si istituisce un paradosso: l'unico modo per parlare dell'inumano sembra essere un appiattimento sull'umano, almeno secondo il modello Einaudi.

³² LEONARDO VILEI, *Discorso ai batteri*, Pordenone, Samuele Editore 2021, p. 11.

4. Un «nome che sintetizza due estremi»

L'oscillazione fra la strategia dell'ineffabile (Anedda e Galluccio) e la «proliferation of namings» (Testa, De Alberti, Vilei) non riguarda solo la poesia in versi. Anche autori afferenti alla poesia concreta e alla prosa in prosa³³ possono essere ricondotti alla divaricazione fra un *Deep time* alluso per sottrazione e un *Deep space* iper-rappresentato per via onomastica. Il *Nuovo stellario* di Antonio Francesco Perozzi è un testo di poesia concreta, costituito da dodici sassi comuni su cui sono stati tracciati in pennarello nero punti e segmenti simili a costellazioni.³⁴ Le costellazioni restano anonime benché, sul rovescio di ciascun sasso, Perozzi abbia indicato una serie di sostantivi fra cui «drone», «Google», «cloud», «satellite» ma anche «benzina», «aspirapolvere», «T.A.V.». Torna quindi il cortocircuito fra scala planetaria e scala regionale, fra spazio atmosferico ed esperienza umana, fra il Tempo profondo della geologia (il sasso) e lo Spazio profondo delle distanze interstellari (la costellazione).

Per identificare processi *Deep space-time*, Perozzi sceglie una tattica associativa arbitraria: un cumulo di nomi comuni su un cumulo di sassi comuni. Già il titolo della raccolta di Enrico Testa, *Cairn*, si riferiva ai cumuli di sassi eretti in varie parti d'Europa fin dall'Età della Pietra, i *cairn* appunto, che assumono di volta in volta funzioni e toponimi diversi. Tuttavia nella poesia di Testa si trattava di sassi anonimi, mentre la nominazione di Perozzi si impone su ciascuno dei dodici ciottoli, presi singolarmente e variamente ricombinati in linee e cerchi affinché sia l'atto stesso della nominazione e della disposizione a rendere sensibile l'attrito fra il Tempo profondo della geologia e la scala dell'esperienza umana. Il sasso ri-nominato è quindi soggetto a un doppio sguardo: la lettura del testo (cioè l'infraordinario catalogato per via onomastica, nome dopo nome) e la visione del ciottolo (cioè un prodotto geologico concreto posizionato al suolo).

In una recente raccolta di prose significativamente intitolate *I sassi*, anche il poeta fiorentino Giulio Marzaioli giunge alle stesse conclusioni, giocando sull'oscillazione fra la visione del ciottolo e la lettura del testo per approcciare il *Deep time* («migliaia e migliaia di anni») fingendo che sia coestensivo all'esperienza biografica («un sasso prende vita»).

³³ Faccio ovviamente riferimento agli autori orbitanti attorno a «Gamm» (gamm.org) e al volume collettivo ANDREA INGLESE, GHERARDO BORTOLOTTI, ALESSANDRO BROGGI, MARCO GIOVENALE, MICHELE ZAFFARANO, ANDREA RAOS, *Prosa in prosa*, Firenze, Le Lettere 2009 recentemente riedito a Roma da Tic (2020) con lo stesso titolo.

³⁴ ANTONIO FRANCESCO PEROZZI, *Nuovo stellario*, «utsanga», 10 ottobre 2021, all'indirizzo: utsanga.it/perozzi-nuovo-stellario/.

Un sasso prende vita nel magma che ribolle e, a seguito di un'eruzione, pian piano si solidifica e leviga la propria superficie grazie all'azione del vento, del ghiaccio e delle precipitazioni. Oppure si genera per sedimentazione di elementi organici e inorganici, sali minerali e altri componenti che in migliaia e migliaia di anni si aggregano e disgregano fino a manifestarsi al nostro sguardo.³⁵

La soluzione più efficace mi sembra comunque un'altra. Anziché proiettare la forma delle costellazioni o l'osservazione dei processi geologici sulla superficie levigata di un ciottolo comune, Luigi Severi propone al lettore di proiettarsi in sogno sulla superficie riflettente di un pianeta nano, Eris, oltre la cintura esterna di Nettuno. Mobilita quindi il lettore invece che mobilitare i fenomeni cosmologici.

i calcoli finiscono di notte
frantuma l'atomo con gli occhi e vai oltre,
si tratta dell'oggetto di ghiaccio, in solitudine,
al limite di tutto viaggia Eris, da questo stesso mare di bitume
aggrappati al suo strascico
fino a che:
chi può intercedere, domandi nel sonno: chi c'è dietro quel vetro / e intanto
il vento ha un osso fermo, a rodere la musica, e ritorno³⁶

Il titolo dell'intera silloge, *eris*, senza iniziale maiuscola, coincide con il nome di un corpo celeste ricorrente nelle poesie della raccolta e illustrato in nota, con l'obiettivo di rendere manifeste la simultaneità del *Deep time* e la nostalgia del *Deep space* per mezzo di ambiguità onomastiche, inaspettatamente risolte a fine volume.

³⁵ GIULIO MARZAIOLI, *I sassi*, Roma, Tic 2021, p. 9.

³⁶ LUIGI SEVERI, *eris*, Torino, Aragno 2020, p. 14. Segnalandola tempestivamente, Menicocci ha recensito «*eris*», l'ultima opera poetica di Luigi Severi, è attraversata da un pensiero anti-identitario che oscilla tra anabasi e catabasi. Eris è il nome della dea greca della discordia ma anche di un pianeta nano alla periferia del sistema solare scoperto nel 2005, per la precisione il secondo dopo Plutone, completamente ghiacciato. Il titolo agglomera perciò in se stesso le due polarità che attraversano i testi dai versi lunghi e sfilacciati: umano e non umano, furore e orrore della storia umana, freddo distacco e indifferenza delle cose naturali. Intese in senso materialista si intersecano nei loro punti comuni: entrambe fatte di materia, di corpi, quindi passibili di disfacimento e distruzione; in entrambe vige violenza. [...] Severi ha sempre fessurato la sua voce e il suo sguardo con quelli degli altri da sé, con particolare attenzione agli esclusi (l'eretico Tartaglia in *Specchio di imperfezione*, la mistica Angela da Foligno in *Corona*, il folle Pontormo in *Sinopia*), così la sua poesia è sempre stata densamente popolata di personaggi reali, storici o mitologici. Anche in *eris* troviamo numerose figure femminili tratte dal mito (Circe, Ifigenia, Penelope, Dafne, Filomena, Aracne, Nausicaa), che però vengono scollate dal tempo del destino – il più tragico e reazionario che esista – per essere aperte al possibile, impastate con materiali disparati e fatte risuonare con l'eco, data per schegge, dei drammi della storia presente, tra naufragi, lutti ed estinzioni, in una sorta di allucinazione da iperrealismo», SIMONA MENICOCCHI, *La poesia del Natale. Cinque consigli*, cit.

Eris è la dea della discordia, sanguinario demone preolimpico. Eris è anche un pianeta nano, oltre Nettuno, nella periferia estrema del Sistema Solare, e ricoperto da uno strato di ghiaccio, che lo rende riflettente. Quindi *eris* è nome (fabuloso) che sintetizza questi due estremi: caos della storia umana; regola e distacco (contemplativo) del non umano.

La strategia onomastica di Severi investe, dunque, non solo i testi ma soprattutto i paratesti della raccolta.³⁷ Anche Franco Buffoni adotta lo stesso principio, proiettando il lessico dell'esperienza biografica più ordinaria («madre», «figli», «rincasati», «morire») in ambito cosmologico («stella rossa», «costellazione») per poi renderne conto in chiusura di volume nelle note conclusive.

Come una madre senza più ritegno
a soli seicento anni luce da noi
continua a morire Betelgeuse, la stella rossa
della costellazione d'Orione.
Va sempre più ingrandendosi
e perdendo intensità
fagocita i suoi figli.
Sappiamo bene che anche per *die Sonne*
sarà così
ma non c'importa
perché lo farà tardi
dopo che saremo rincasati.³⁸

³⁷ La grafia stessa del titolo, con l'iniziale minuscola, suggerisce inoltre una pista interpretativa che vedrebbe in *eris* anche la seconda persona singolare del futuro semplice del verbo essere in latino. Si tratterebbe dunque di un'allusione in chiave ecocritica a un futuro allarmante (*eris* = ci sarai?) o forse un'apostrofe al lettore (sarai parte di tutto questo?), anziché un *memento mori*, una sorta di *memento in quō mundō vivis*.

³⁸ FRANCO BUFFONI, *Betelgeuse e altre poesie scientifiche*, Milano, Mondadori 2021, p. 22. ANDREA INGLESE (*Da Betelgeuse e altre poesie scientifiche*, «Nazione indiana», 21 maggio 2021, all'indirizzo: <https://www.nazioneindiana.com/2021/05/21/betelgeuse/>) ha subito riscontrato un'«arietta leopardiana, ironica e frizzante, a tratti glaciale, nell'ultimo libro di Franco Buffoni», riscontrata anche da CLAUDIA VALSANIA, *Betelgeuse e altre poesie scientifiche, la nuova raccolta poetica di Franco Buffoni. La punta della lingua*, «Argo», 12 luglio 2021, all'indirizzo: argonline.it/betelgeuse-e-altre-poesie-scientifiche-franco-buffoni-%E2%A5%80-la-punta-della-lingua-2021/ («In *Betelgeuse*, le recenti scoperte scientifiche sono quindi chiamate innanzitutto a smascherare l'antropocentrismo come inganno. La stessa Betelgeuse, la stella rossa della costellazione di Orione che dà il nome alla raccolta e che per un certo tempo si è pensato fosse in procinto di spegnersi, diventa l'emblema leopardiano di una natura-matrigna crudele, distruttrice»). Per un inquadramento generale, rimando alla nota d'autore di FRANCO BUFFONI, *Betelgeuse e altre poesie scientifiche*, «Le parole e le cose². Letteratura e realtà», 2 aprile 2021, all'indirizzo: leparoleelecoese.it/?p=41222 («il desiderio di coniugare istanze provenienti dal mondo dell'astrofisica con istanze provenienti dal

Benché stampata da Mondadori, anche nella poesia di Buffoni non è difficile riscontrare le stesse marche retorico-prosodiche del modello Einaudi: le allitterazioni (*stella : rossa : costellazione*), la contrazione del macroscopico nel microscopico («soli seicento anni luce») e la differenza di scala fra tempo cosmologico e tempo umano («lo farà tardi»). Eppure le strategie onomastiche sono radicalmente diverse. La traduzione tedesca del Sole all'ottavo verso risponde all'esigenza di femminilizzare l'astro in linea con la metafora materna dell'*incipit* («una madre senza più ritengo»). In tal modo si rende manifesto che il nome proprio non serve a identificare il corpo celeste in sé ma la relazione che istituisce con l'osservatore umano. Il nome, insomma, varia al variare delle relazioni, e la relazione su cui si focalizza Buffoni è una relazione metaforica di tipo materno. Il rigoglio onomastico (Betelgeuse, Orione, *die Sonne*) trova sfogo anche nei paratesti della raccolta, dal titolo della silloge (*Betelgeuse e altre poesie scientifiche*) alle note conclusive, dove si spiega che Betelgeuse è «il nome di una stella supergigante rossa, ormai pallida e sempre più esangue, entità ineluttabilmente femminile nelle lingue occidentali», che però «significa “la mano del gigante” in arabo». Il carattere eminentemente onomastico della nota motiva la scelta: all'orecchio «occidentale» del poeta, Betelgeuse *suona* femminile benché in effetti *significhi* tutt'altro;³⁹ oggetto della poesia è quindi la divaricazione fra corpo celeste e percezione del corpo celeste. Il nome Betelgeuse è indicativo della strategia che ho descritto sinora: il tentativo di dare un nome alla relazione contraddittoria che si instaura fra l'esperienza umana e i fenomeni incommensurabili che si osservano nel *Deep space*. In tal senso, Betelgeuse non è solo il nome di una supergigante rossa ma un *cosmonimo*, cioè un tentativo di denominare l'insieme dei processi cosmologici per via metaforica («come una madre») e per via metonimica (un astro solo per l'intero cosmo).

mondo della microbiologia mi accompagna dall'adolescenza, quando ebbi modo di seguire gli studi di mia sorella, laureata in fisica nucleare, e di mio cognato biologo. [...] In questa silloge numerosi sono i passi afferenti all'uno e all'altro ambito, permeati tutti dall'ansia di comprendere metodi di studio lontani dai miei di specializzazione. [...] Ponendoci – nei confronti della nostra quotidianità – nell'ottica microbiologica dell'infinitamente piccolo e astrofisica dell'infinitamente grande, riusciamo a rendere maggiormente meditativo e degno il nostro vivere, all'interno di quella che Paolo Virno in tempi recenti ha definito la consistenza al contempo ontologica e impersonale della natura umana, l'intersezione di logica e antropologia, ovvero delle abilità, degli affetti, dei requisiti biologici e delle situazioni storiche che ci definiscono come animali loquaci».

³⁹ Tutt'altro è l'uso fantascientifico che fa dello stesso nome il poeta lombardo Gherardo Bortolotti in *Low. Una trilogia*, Roma, Tic 2016, p. 151, dove la vertigine provocata dalla congerie di dati astronomici, nomi e toponimi risponde piuttosto alla già citata strategia della «proliferation of namings».

Biodata: Samuele Fioravanti è Assistant Professor in Italian Studies presso l'Università Hankuk di Studi Esteri a Seul, in Corea del Sud. Precedentemente è stato Profesor Visitante all'Università di Granada, in Spagna, e Visiting Scholar all'Università di Varsavia, in Polonia. Tiene un corso di introduzione alla poesia contemporanea nell'ambito del master nei mestieri dell'editoria MasterBook alla Libera Università IULM di Milano e svolge il ruolo di redattore per lo storico editore di poesia San Marco dei Giustiniani di Genova. Ha curato l'edizione genetica e l'edizione commentata dell'*Ippopotamo* di Luciano Erba, l'edizione dei *Trucioli* 1941 e di un carteggio di Camillo Sbarbaro.

samuelefioravanti@gmail.com

VOLKER KOHLHEIM

I NOMI DELLE STRADE NELLA LETTERATURA TEDESCA: GLI INIZI*

Abstract: While street names have been present in major German cities since the High Middle Ages, they did not find their way into German narrative literature until the late 17th century. In Christian Reuter's picaresque novel *Schelmuffsky* (1696) familiar Hamburg street names are utilized to authenticate the protagonist's extraordinary adventures. Similarly, E.T.A. Hoffmann initiates his fantastical tales against the backdrop of real streets in Berlin, Dresden, or Frankfurt, establishing a template for much of fantastical literature. However, he also pioneers a novel usage of real street names to denote socio-economic status among his characters. The introduction of invented street names into literary discourse occurred relatively late. These names, imbued with semantic or phonosymbolic significance, offer nuanced insights into the inhabitants' socio-economic backgrounds.

Keywords: real and invented street names, credibility, socio-economical classification, Christian Reuter, E.T.A. Hoffmann, Wilhelm Raabe, fantastic literature, romanticism, realism.

1. I nomi delle strade hanno cominciato a diffondersi nelle città più grandi della Germania già a partire dal XII secolo;¹ ciò nonostante lì si cercherà invano nella letteratura medievale. I nomi dei luoghi invece ricorrono molto spesso nei coevi testi epici. Si tratta in ogni caso di nomi di città e regioni in parte fantastici, come quelli dei romanzi arturiani, in parte reali, come quelli che ricorrono nel *Nibelungenlied* (1203; *Canto dei Nibelunghi*). L'autore del poema viveva a Passavia alla corte del vescovo Wolfger. Per tale ragione conosceva perfettamente il percorso che i Burgundi avrebbero dovuto seguire lungo il corso del Danubio per arrivare all'attuale città di Gran (l'ungherese Esztergom), dove si suppone si sia trovato il castello di Attila, e cita i nomi di numerose località realmente esistite che essi avrebbero attraversato. In tal modo ancorò «saldamente all'area geografica tedesca» la storia leggendaria di Sigfrido e dei Nibelunghi facendola apparire «al suo pubblico reale,

* Traduzione dal tedesco di Donatella Bremer.

¹ PETER GLASNER, *Die Lesbarkeit der Stadt. Kulturgeschichte der mittelalterlichen Straßennamen Kölns*, Köln, DuMont Literatur und Kunst Verlag 2002, pp. 159-160.

storica e vera».² Prima che l'occhio di uno scrittore si posi su un centro cittadino, sui suoi quartieri e sui nomi delle sue strade dovranno passare invece ancora alcune centinaia di anni. Solo alla fine del XVII secolo compaiono infatti nella letteratura tedesca i primi odonimi. Se prendiamo ad es. in considerazione il più importante romanzo tedesco del Barocco, l'ampia descrizione della Guerra dei Trent'anni fatta da Johann Jakob Christoffel von Grimmelshausen nel suo romanzo di stile picaresco *Der Abenteuerrliche Simplicissimus Teutsch* (1669; *L'avventuroso Simplicissimus*), non vi troviamo nomi di strade, sebbene vi compaiano numerosi toponimi. Nominate vengono sempre soltanto le città, più o meno grandi, che costituiscono lo spazio nel quale si svolgono gli avvenimenti.³ Solo circa trent'anni più tardi, nel romanzo di avventure e di viaggi *Schelmuffskeys wahrhaftige, curiose und sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und zu Lande* (*La descrizione del viaggio davvero curioso e molto pericoloso di Schelmuffsky per mare e per terra*), comparso nel 1696, avviene il cambiamento. Lo scrive lo studente di Lipsia Christian Reuter (1665- dopo il 1712) dopo che era stato espulso dall'università per aver insultato la sua padrona di casa. Il romanzo è redatto in prima persona in un tedesco molto popolare. Schelmuffsky – il nome del protagonista contiene il termine tedesco *Schelm* 'briccone' – viene al mondo con quattro mesi di anticipo, e tuttavia può già camminare e parlare. Di andare a scuola non ha voglia, così sua madre lo lascia libero di girare il mondo. Passando per Amburgo arriva in Svezia, in Olanda, in Inghilterra e perfino in India, dove viene accolto dal Gran Mogol ad Agra. Ovunque vive incredibili avventure, da lui descritte in uno stile magniloquente. Tutte le fanciulle vogliono sposarlo, il Gran Mogol vuol farlo diventare suo ministro delle finanze, ma lui rifiuta le offerte più prestigiose per vedere il mondo e «grazie ai suoi viaggi salire sempre più in alto».⁴ In realtà perde via via tutte le ricchezze che aveva acquisito attraverso fortunate coincidenze a causa di naufragi, assalti di pirati o altri masnadieri e alla fine arriva da sua madre in maniche di camicia. – La prima tappa del viaggio avventuroso di Schelmuffsky è Amburgo, dove il protagonista vive ogni tipo di avventure galanti. Ed è qui che, a quanto mi risulta, compaiono per la prima volta nella letteratura tedesca nomi di strade: la Porta Altoniana (*Altonaisches Thor*),⁵ il Mercato

² HELLMUT ROSENFELD, *Orts- und Ländernamen in der mittelalterlichen Dichtung*, «Blätter für oberdeutsche Namenforschung», XVII (1980), pp. 9-23, p. 14.

³ Cfr. VOLKER KOHLHEIM, *I toponimi nella letteratura: Funzione e status*, «il Nome nel testo», XV (2013), pp. 64-71.

⁴ CHRISTIAN REUTER, *Schelmuffskeys wahrhaftige und sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und zu Lande*, a c. di I.-M. Barth, Stuttgart, Reclam 1964, p. 112.

⁵ Ivi, p. 51.

dei Cavalli (*Pferdemarckt*)⁶ e la Passeggiata delle Fanciulle (*Jungfern-Stieg*).⁷

A questo punto vale la pena di fermarci un attimo. Nel 1968 Roland Barthes ha pubblicato un saggio in cui parlava dell'*effet de réel* ('effetto di realtà') in letteratura. Illustrava questo effetto, tra le altre cose, attraverso il barometro sotto il quale si trovava il pianoforte di Madame Aubain nel racconto di Flaubert *Un cœur simple*. Questo barometro, un «dettaglio né inappropriato né significativo»,⁸ che non riveste alcun tipo di importanza ai fini del racconto, è tuttavia essenziale nel racconto di Flaubert per creare poeticamente l'impressione della realtà; il barometro – come tutta una serie di «dettagli superflui»⁹ – produce l'*effet de réel* proprio in quanto è privo di significato. E cosa fa Christian Reuter nel momento in cui introduce nella letteratura tedesca i nomi delle strade? Prendiamo in esame un passo significativo del suo romanzo: Schelmuffsky ha trascorso una piacevole serata in seno alla buona società insieme alla sua amante, *Charmante*, che a tarda notte riaccompagna a casa con la carrozza:

Ma quando [...] arrivammo allo *Pferdemarckt*, la mia Charmante mi chiese di accompagnarla per un'altra mezz'ora allo Jungfern-Stieg; voleva solo vedere che tipo di persone vi si potesse trovare. Ho acconsentito e ordinato al cocchiere di condurci là. Mentre dovemmo passare attraverso una stradina non lontano dallo Jungfern-Stieg, alcuni uomini stavano iniziando ad affilare le spade sul selciato¹⁰ di quello stesso vicolo.¹¹

Aver menzionato lo *Pferdemarckt* come pure lo *Jungfernstieg* significa fare riferimento a qualcosa di superfluo, proprio come nel caso del barometro; sarebbe bastato dire che Charmante voleva fare una passeggiata in una strada molto frequentata. Ma che altro effetto ottiene il narratore citando il nome di una piazza, lo *Pferdemarckt*, o quello di una strada, lo *Jungfernstieg*! Qui non viene solamente menzionato un dettaglio superfluo, bensì citato un nome che si riferisce a una strada reale. E che nome! Fu solo nel 1665, appena 31 anni prima che Reuter scrivesse il suo romanzo, che l'argine dell'Alster, grazie alla piantumazione di alberi, fu trasformato in un'attraente *promenade*. Da quel momento in poi le famiglie di Amburgo cominciarono a portarvi a passeggio le loro figlie non sposate, le 'Jungfern', nella speranza di trovare per loro un candidato adatto al matrimonio. Il nome popolare

⁶ Ivi, p. 49.

⁷ Ivi, pp. 47-48.

⁸ ROLAND BARTHES, *Der Wirklichkeitseffekt*, in ID., *Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV)*, trad. dal francese di D. Horning, Frankfurt am Main, Suhrkamp 2006, pp. 164-172, pp. 164-165.

⁹ Ivi, p. 164.

¹⁰ *Wetzen*, e cioè affilare la spada sul selciato, era una diffusa forma di sfida fra gli studenti.

¹¹ REUTER, *Schelmuffsky* ..., cit., pp. 49-50.

di questa passeggiata deve essersi affermato rapidamente, per poi diventare denominazione ufficiale solo a partire dal 1931.¹² Citare un nome del genere significa molto di più che creare un effetto di realtà. Tale menzione garantisce la conoscenza che chi scrive ha dei luoghi e quindi la sua credibilità. E questo era molto più significativo nel XVII secolo che non oggi, un'epoca in cui qualsiasi romanziere può scaricare la mappa di qualsivoglia città da Internet e scegliere i nomi delle strade in base alle indicazioni che gli vengono fornite. Sino a che non furono introdotti i cartelli stradali¹³ si doveva essere stati in quella località e aver appreso come gli abitanti erano soliti chiamare le strade della loro città per poterli usare in modo corretto. L'autore medievale era in grado di citare i nomi delle città e delle regioni, dato che ognuno aveva sentito parlare di Roma, Gerusalemme o Santiago de Compostela – mentre per quel che concerne le denominazioni delle strade, per lungo tempo tramandate solo oralmente, doveva al contrario averle udite solo *in situ*. Menzionandole inoltre si poteva ottenere non solo un *effet de réel*, bensì anche un 'effetto di credibilità' – perfino quando i fatti raccontati sembrassero del tutto incredibili, come nel caso del nostro *Schelmuffskey* (il quale, dopo che lo avevano sfidato, aveva affrontato trenta studenti con la sua sciabola: «15 di loro erano caduti sul posto, molti di coloro che aveva gravemente ferito si erano arresi e altri erano scappati»¹⁴).

Sicuramente senza esserne stato consapevole lo studente fallito Christian Reuter, menzionando i nomi di alcune strade di Amburgo, aveva creato un modello destinato a essere seguito ancora oggi dai narratori di storie fantastiche. Nella letteratura di lingua tedesca però, almeno per quel che mi risulta, si dovrà aspettare ancora più di un secolo prima che uno scrittore segua l'esempio di *Schelmuffskey*. Dopo la sua pubblicazione il romanzo picaresco di Reuter fu ben presto dimenticato, tanto quanto il suo autore; fu solo il Romanticismo ed in particolare Clemens Brentano a riscoprire quest'opera, che «risorse [...] come una fenice dalle ceneri e raggiunse in pochissimo tempo una risonanza che nessuno si sarebbe aspettato».¹⁵

2. Siamo nell'anno 1809. Il luogo in cui si svolgono i fatti è Berlino. Il narratore del primo racconto di E.T.A. Hoffmann *Ritter Gluck* (1809; *Il*

¹² <https://www.hamburg.de/passagen-strassen/jungfernstieg/> (ultima consultazione 6 novembre 2023).

¹³ A Parigi, la città che fungeva da modello per l'Europa intera, nel 1728 fu introdotto il primo regolamento relativo all'istallazione della segnaletica con i nomi delle strade; vd. JEAN-CLAUDE BOUVIER, *Les noms de rues disent la ville*, Paris, Ch. Bonneton 2007, p. 199.

¹⁴ REUTER, *Schelmuffskey* ..., cit., p. 51.

¹⁵ ILSE-MARIE BARTH, *Nachwort*, in REUTER, *Schelmuffskey* ..., cit., pp. 195-206, p. 196.

cavaliere Gluck) incontra nel giardino di un ristorante un tipo dall'aspetto impressionante che si lamenta della pessima musica da osteria che vi viene suonata. I due iniziano a parlare di musica, soprattutto delle opere di Christoph Willibald Gluck (1714-1787), che, secondo il parere dello sconosciuto, a Berlino sono eseguite molto male. Qualche tempo dopo i due si incontrano nuovamente e riprendono la loro conversazione. Infine lo sconosciuto invita il narratore a casa sua, e là gli annuncia che gli suonerà al pianoforte l'opera di Gluck, *Armida*, così come dovrebbe essere eseguita; il narratore viene invitato a voltare le pagine dello spartito, «e al momento giusto!». ¹⁶ Il narratore acconsente, ma con sua grande sorpresa lo 'spartito' contiene solo pagine bianche. Ciò nonostante lo sconosciuto comincia a suonare, però in un modo niente affatto fedele all'originale: «l'Allegro si riallacciava soltanto alle arie principali di Gluck», lo sconosciuto introduceva nel pezzo «fraseggi così geniali» che lo stupore dell'ascoltatore cresceva sempre di più. ¹⁷ Quando lo sconosciuto termina la sua appassionata esecuzione, che accompagna cantando in un modo del tutto impressionante, il narratore si getta tra le sue braccia e grida «con voce strozzata: "Cosa significa tutto ciò? Chi è Lei?"». ¹⁸ Lo sconosciuto non risponde subito, ma si ritira nella sua stanza – solo dopo un quarto d'ora ne riemerge «con un abito di gala ricamato, un ricco panciotto, una spada al fianco». Si avvicina solennemente al narratore e gli dice «con uno strano sorriso: "Io sono il cavaliere Gluck!"» ¹⁹ – tutto ciò ventidue anni dopo la morte del grande compositore. Il lettore di questo breve racconto rimane perplesso. Si tratta solo di un pazzo che si è totalmente immerso nell'opera di Gluck? Ma questa interpretazione è troppo semplicistica, perché, come ha spiegato Hans Mayer in un'acuta interpretazione di questa vicenda, «In nessun caso [...] l'adattamento e l'identificazione possono portare a far sì che l'opera originale venga, per così dire, ricomposta attraverso variazioni di uguale natura». ²⁰ Ovviamente, come spiega H. Mayer, «qui si annidano due realtà: l'una esclude la presenza del compositore defunto, l'altra la deve contemplare». ²¹ Nel far questo Hoffmann descrive con grande

¹⁶ E.T.A. HOFFMANN, *Ritter Gluck. Eine Erinnerung aus dem Jahr 1809*, 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. 14-24, p. 23.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ivi*, p. 24.

¹⁹ *Ibid.* Corsivo nell'originale.

²⁰ HANS MAYER, *Die Wirklichkeit E.T.A. Hoffmanns*, in *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*, a c. di R. Brinkmann, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969, pp. 259-300, p. 261.

²¹ *Ivi*, p. 262.

cura la «realità del qui e ora»²² collocando l'evento nell'autunno inoltrato di una Berlino del 1809. Come nel caso di Ch. Reuter, sono soprattutto i nomi delle strade a garantire la concretezza e quindi l'ipotizzata credibilità di questa storia fantastica: sin dall'inizio si descrive come la variegata popolazione di Berlino sciami «camminando lungo il Viale dei Tigli (*Unter den Linden*) fino al Tiergarten».²³ Il secondo incontro con lo sconosciuto ha luogo «nelle vicinanze della Porta di Brandeburgo»,²⁴ mentre la sua abitazione si trova nei pressi della «Friedrichsstraße».²⁵

Questa «scissione della realtà come dualità di rappresentazioni opposte di spazio e di tempo»,²⁶ questo «misterioso intreccio tra l'osservazione della realtà e la fantasia»²⁷ rappresentano un elemento costitutivo dei racconti più importanti di E.T.A. Hoffmann. E sono sempre i nomi delle strade, nelle quali all'improvviso erompe l'impensabile, a garantire la veridicità di ciò che viene detto. Il racconto fantastico probabilmente più bello di Hoffmann, *Der goldne Topf* (1814; *Il vaso d'oro*), inizia precisamente «il giorno dell'Ascensione, alle tre del pomeriggio», quando uno studente corre «a Dresda attraverso la Porta Nera» e fa cadere il cestino di una vecchia colmo di mele e di dolci.²⁸ Sempre a Berlino si svolge la storia *Die Brautwahl* (1819; *Il sorteggio della sposa*), nella quale compaiono due inquietanti *revenants* di personaggi storici, e ancora una volta sono i nomi delle strade a rendere visibile il piano della realtà. Il racconto ha inizio quando il segretario di cancelleria Tusmann si prepara a «svoltare dalla Königsstraße nella Spandauerstraße»,²⁹ più tardi si passa «alla nuova piccola osteria che si trova sull'Alexanderplatz».³⁰ Vengono menzionati anche una «bottega nella Friedrichsstraße»³¹ e il «negozio di Stobwasser *unter den Linden*».³² In ultimo, al termine di questo racconto, quando come di consueto nella raccolta *Die Serapions-Brüder* (*I fratelli di*

²² *Ibid.*

²³ HOFFMANN, *Ritter Gluck*, cit., p. 14.

²⁴ *Ivi*, p. 19.

²⁵ *Ivi*, p. 22.

²⁶ MAYER, *Die Wirklichkeit E.T.A. Hoffmanns*, cit., p. 263.

²⁷ GERHARD NEUMANN, *Nachwort*, in HOFFMANN, *Fantasie- und Nachtstücke*, cit., pp. 999-1021, p. 1002.

²⁸ HOFFMANN, *Der Goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit*, in *Id.*, *Fantasie- und Nachtstücke*, cit., pp. 179-255, p. 179.

²⁹ *Id.*, *Die Brautwahl. Eine Geschichte, in der mehrere ganz unwahrscheinliche Abenteuer vorkommen*, 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, rivista e completata da E. Matala de Mazza, 5ª ed., München, Winkler 1995, pp. 532-600, p. 532.

³⁰ *Ivi*, p. 534.

³¹ *Ivi*, p. 550.

³² *Ivi*, p. 552.

Serapione) la storia viene commentata dagli amici, Hoffmann stesso dà una definizione precisa del principio narrativo da lui adottato: «Fra l'altro potete vedere che ancora una volta ho assecondato fedelmente la mia inclinazione a trasportare la materia delle mie favole nel presente, nella vita reale».³³ Con questa affermazione Hoffmann ha mostrato il percorso che gli autori di letteratura fantastica avrebbero seguito fino ai giorni nostri. Anche Jorge Luis Borges fa iniziare le sue incredibili storie in strade ben individuabili, di cui menziona i nomi: il racconto fantastico *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* ha inizio in una casa di campagna che si trova in *Calle Gaona* nella località Ramos Mejía, *L'Aleph* si svolge in *Calle Garay* a Buenos Aires.

3. Anche nel racconto tardo di Hoffmann, *Meister Flob* (1822; *Mastro Pulce*), accadono eventi incompatibili con il buonsenso quotidiano: due figure morte da tempo, i naturalisti olandesi Antony van Leeuwenhoek (1632-1723) e Jan Swammerdam (1637-1680), riappaiono, e oltre a loro la principessa Gamaheh, che è tuttavia allo stesso tempo anche la ragazza olandese Dörtje Elverdink, e inoltre una pulce antropomorfa e altri personaggi immaginari. Gli avvenimenti fantastici si svolgono a Francoforte sul Meno, e anche in questo caso sono gli odonimi a garantire la presunta verità del racconto. Ma non è tutto: per la prima volta nella letteratura tedesca i nomi delle strade vengono usati per classificare socialmente ed economicamente le figure del racconto. Il ricco protagonista di questo *Märchen in sieben Abenteuern zweier Freunde* (*Fiaba in sette avventure di due amici*), Peregrinus Tyß, possiede «una bellissima casa che si affaccia sul pittoresco Roßmarkt».³⁴ Infatti questa piazza, abbellita dall'*Englischer Hof* (*Corte inglese*) costruito nel 1797, dal *Palais de Neuville* realizzato nel 1799, dal *Palazzo Belli* del 1755 e dalla contigua *Haus zum Goldenen Brunnen* (*Casa del pozzo d'oro*),³⁵ costituiva ai tempi di E.T.A. Hoffmann una delle zone residenziali più eleganti di Francoforte. Ma quando Peregrinus vuole far visita al povero rilegatore Lämmerhirt deve recarsi «all'ultimo piano di una casa stretta e lunga nella Kalbächer Gasse».³⁶ Il vicolo si trova nel quartiere che ai tempi di Hoffmann si chiamava *Neustadt* (*Città nuova*) ed era abitato prevalentemente da artigiani e da gente della piccola borghesia; le loro case erano molto più piccole e modeste di quelle del centro storico di Francoforte. Citando questi urbanonimi, l'elegante *Roßmarkt* e la modesta

³³ Ivi, p. 599.

³⁴ HOFFMANN, *Meister Flob. Ein Märchen in sieben Abenteuern zweier Freunde*, a c. di W. Segebrecht, Stuttgart, Reclam 1970, p. 10.

³⁵ [http://de.wikipedia.org/wiki/Roßmarkt_\(Frankfurt\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Roßmarkt_(Frankfurt)) (ultima consultazione 6 novembre 2023).

³⁶ HOFFMANN, *Meister Flob*, cit., p. 21.

Kalbächer Gasse, Hoffmann classifica chiaramente le figure che vi abitano come socialmente ed economicamente più o meno abbienti. Nel far ciò lo scrittore romantico ha introdotto un espediente stilistico poetonomastico che avrebbe trovato piena fioritura solo nel realismo poetico, e soprattutto in Theodor Fontane.³⁷

4. Con *Schelmuffskey* di Christian Reuter e i racconti fantastici di E.T.A. Hoffmann è stata posta la base per l'impiego dei nomi delle strade nella letteratura tedesca. Ma c'è ancora un'importante innovazione che l'uso degli odonimi potrà introdurre: Reuter e Hoffmann hanno utilizzato odonimi reali e il più possibile noti per dare credibilità alle loro storie. Wilhelm Raabe, che qui può servire da esempio, rinuncia a questo effetto nel suo primo romanzo del 1857 *Die Chronik der Sperlingsgasse* (*La cronaca della Via del passero*) e inventa invece un nome che caratterizza la strada e con essa i suoi abitanti attraverso le associazioni legate all'appellativo *Sperling*, 'passero', che serve metaforicamente «a descrivere qualcosa di umile, debole, patetico, misero».³⁸ Esso caratterizza abbastanza bene le persone che popolano quel vicolo immaginario. Raabe inventerà ancora altri odonimi 'parlanti'; ad es. nel romanzo *Ein Frühling* (1857; *Una primavera*), in cui la *Dunkelgasse* ('vicolo oscuro') simboleggia un mondo angusto, limitato, proletario-piccoloborghese.

5. Con l'introduzione di strade reali per conferire una patina di autenticità a quanto raccontato, ma anche per alludere alla situazione socio-economica dei personaggi che in quelle strade vivono, da un lato, e con l'uso, dall'altro, di nomi di strade inventati, di cui l'autore si serve sul piano della semantica, ma anche su quello del simbolismo sonoro, al fine di evocare nei propri lettori ben precise rappresentazioni mentali, si apre la strada che porterà a ulteriori utilizzi degli odonimi in letteratura. Scrittori come Theodor Fontane, Alfred Döblin, Heimito von Doderer, ma anche al giorno d'oggi autori di serie televisive come *Wiesenstraße Nr. 10* (1959) o *Lindenstraße* (a partire dal 1985) useranno questo espediente odonomastico nei modi più vari.

Biodata: Volker Kohlheim ha conseguito il dottorato con una tesi sui nomi di persona a Regensburg. Ha avuto incarichi presso le Università di Madrid e di Bayreuth ed è stato inoltre insegnante presso il Liceo a Bayreuth. Ha pubblicato numerosissimi saggi, soprattutto sugli antroponimi, sugli odonimi, sui nomi letterari e su aspetti

³⁷ Vd. KOHLHEIM, *Der Name in der Literatur*. Unter Mitarbeit von R. Kohlheim, Heidelberg, Universitätsverlag Winter 2018, pp. 209-212: *Straßennamen als soziale Marker*.

³⁸ JACOB GRIMM, WILHELM GRIMM, *Deutsches Wörterbuch*, ristampa fotomeccanica della prima stampa 1854-1971, Bd. 16, München, Deutscher Taschenbuch Verlag 1999, Sp. 2166.

teorici dell'onomastica. Insieme alla moglie Rosa ha pubblicato il *Großes Vornamenlexikon* (Dizionario dei nomi tedeschi), pubblicato presso la 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*, Heidelberg, C. Winter («Germanistische Bibliothek» 53) 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

ANDREA RIGA

NOMI E SOPRANNOMI LETTERARI FONOSIMBOLICI. UNA PROPOSTA DI CLASSIFICAZIONE*

Abstract: This paper aims to delve into a relatively uncharted territory within scholarly inquiry: the realm of sound-symbolic literary onomastics. It meticulously scrutinizes 100 names and nicknames spanning from the 18th to the 21st century across diverse textual genres, with a specific focus on those found in children's language or texts, as well as dialect varieties. The objective is to establish a classification system for the names and nicknames of literary characters, facilitating the identification of their motivational factors, formation mechanisms, and predominant linguistic structures employed.

Keyword: sound symbolism, onomatopoeia, ideophone, onomastics.

1. Introduzione

Il presente contributo intende collocarsi in un settore di studio ancora poco esplorato, quello dell'onomastica letteraria fonosimbolica:¹ saranno, nello specifico, presi in esame i prosoponimi² (nomi o soprannomi di persone e nomi di animali) a carattere fonico-imitativo e onomatopoeico.³ Si tratta, in un certo senso, del passaggio opposto rispetto a quello, studiato da

* Desidero ringraziare il Prof. Paolo D'Achille per i consigli e i suggerimenti da lui ricevuti.

¹ Sui fenomeni fonosimbolici, cfr., oltre al fondamentale *Sound Symbolism*, a c. di L. Hinton, J. Nichols, J.J. Ohala, Cambridge, Cambridge University Press 1994, i contributi italiani di LUCA NOBILE, EDOARDO LOMBARDI VALLAURI, *Onomatopoeia e fonosimbolismo*, Roma, Carocci 2016; RAFFAELE SIMONE, *La grammatica presa sul serio. Come è nata, come funziona e come cambia*, Roma-Bari, Laterza 2022, pp. 217-225. È opportuno fin da subito precisare che questo lavoro prende in esame dati onomastici limitatamente all'area italo-romanza (con qualche proiezione verso il francese).

² Questo termine si deve a SERGIO RAFFAELLI, *Adattamenti onomastici italiani per The Great Dictator di Charlie Chaplin*, «Rivista Italiana di Onomastica», XI (2015), 1, pp. 96-99.

³ Tale categoria è stata spesso confusa con l'interiezione, con funzione eminentemente fatica, e con l'ideofono, elemento descrittivo che non riproduce soltanto rumori, ma anche movimenti, emozioni, stati cognitivi, ecc.: cfr. ALBERTO M. MIONI, «Fece splab e, gluglu, affondò». *L'ideofono come parte del discorso*, in *Parallela 4. Morfologia*. Atti del V incontro italo-austriaco della Società di Linguistica Italiana, Bergamo, 2-4 ottobre 1989, a c. di M. Berretta, P. Molinelli, A. Valentini, Tübingen, Narr 1990, pp. 255-267; Id., *Uao! Clap, clap! Ideofoni e interiezioni nel mondo dei fumetti*, in *Il linguaggio giovanile degli anni Novanta. Regole, invenzioni, gioco*, a c. di E. Banfi, A. A. Sobrero, Roma-Bari, Laterza 1992, pp. 85-96.

Yorick Gomez Gane,⁴ del nome proprio *Geronimo* che, pronunciato prima di compiere un salto, diventa una vera e propria interiezione.

Lo spunto per questo lavoro è stato fornito da un aneddoto che mi è stato raccontato, nell'autunno del 2022, dal Prof. Francesco Sabatini.⁵ Si basa su un fatto realmente accaduto durante la Seconda Guerra Mondiale: un giovane di Sulmona, probabilmente spia fascista, era stato soprannominato *Tacmatràc* per il rumore che produceva la sua motocicletta nella fase di accensione.

Com'è noto, il soprannome trae, in genere, origine dall'evidenziazione di peculiarità e tratti distintivi che interessano per lo più il carattere, il comportamento o l'atteggiamento di un individuo. L'atto della soprannominazione, come sottolinea Giovanni Ruffino,⁶ presenta essenzialmente una 'funzione evocatrice', che può essere correlata al carattere ludico del nomignolo stesso; uno dei motori di questo processo è, senza dubbio, la creatività (individuale o collettiva). Tali aspetti caratteristici del soprannome sembrano ancor più evidenti quando si ha a che fare con le onomatopee (e le altre categorie imitative): in questi casi, ci si muove su un terreno di confine tra la motivazione e il puro gioco fonico (e/o la combinazione imitativa di suoni) e, quindi, tra la semantica e l'asemantica.⁷ Esemplificativo in questo senso è il soprannome *Tuttomio*, che descrive un uomo particolarmente avaro, ma che ripropone anche una delle parole ideofoniche usate per riprodurre il verso della civetta:

Il Frisoni era uomo avaro, vendeva l'uva a prezzi cari, non allungava un grappolo oltre il peso, voleva essere pagato alla consegna. [...] Di qui, il soprannome Tuttomio, richiamo onomatopeico al verso della civetta, che gli avevano appioppato in paese.⁸

⁴ YORICK GOMEZ GANE, *Un "salto" dal nome proprio all'interiezione*, in *Lessicografia e onomastica* 2, Atti delle Giornate Internazionali di Studio, Università degli Studi Roma Tre, 14-16 febbraio 2008, a c. di P. D'Achille, E. Caffarelli, Roma, SER 2008, pp. 295-302.

⁵ Ringrazio il Professore per questo racconto e segnalo un suo recente contributo, in cui pone il problema dell'autonomia degli elementi linguistici dal carattere fonosimbolico all'interno delle parti del discorso (FRANCESCO SABATINI, *Grammatica (perché, quando e come) e pratica testuale*, «Italiano LinguaDue», XI (2019), 2, pp. 249-254; rist. in Id., *Italia: lingue e territori. Saggi scelti dal 2011 al 2021*, a c. di V. Coletti, R. Coluccia, D'Achille, N. De Blasi, D. Proietti, Firenze, Accademia della Crusca 2023, pp. 154-162).

⁶ GIOVANNI RUFFINO, *La Sicilia nei soprannomi*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani 2020.

⁷ *Ibid.*

⁸ MARIO MARINO, *Racconti raccolti per via*, Romagnano al Monte (SA), BookSprint Edizioni 2020 (e-book). L'onomatopea *tuttomio* è registrata in dizionari di dialetti perimediani: cfr. ENZO MATTESINI, NICOLETTA UGUCCIONI, *Vocabolario del dialetto del territorio orvietano*, Orvieto, Opera del vocabolario dialettale umbro 1992; FRANCESCO PETROSELLI, *Il lessico dialettale viterbese nelle testimonianze di Emilio Maggini*, Viterbo, Quatrini 2009.

È opportuno considerare che gli studi onomastici affrontano più da vicino la tematica fonosimbolica in riferimento alla soprannominazione metalinguistica e ai delocutivi e sottolineano come a fare uso di soprannomi del genere siano soprattutto le varietà dialettali:⁹ ciò è essenzialmente dovuto sia al forte contatto da parte dei dialetti con la dimensione orale, sia all'impronta particolarmente espressiva di tali sistemi linguistici. Enzo Caffarelli propone una sintetica rassegna di esempi tratti da alcuni repertori antroponimici siciliani, che può essere arricchita dal recente volume di Ruffino, il quale ne menziona, come lui stesso dichiara nell'Introduzione, «alcune centinaia, da *Alicalapà* a *Zumpatamà*».¹⁰ Tra gli esempi, si ricordano quelli derivati da una radice onomatopeica, come *Cipinnè* (da *cipiniari*, *cipinniari* 'piagnucolare', a sua volta da **cipi-*), da formazioni fonosimboliche, come *Titiriti*, o, ancora, da onomatopee, come *Cip*, *Cipciap*, *Cipiciò* e altri simili, che richiamano il parlare fitto e incessante di una persona.

2. Il corpus e alcuni dati preliminari

Questa ricerca prende in esame 100 nomi e soprannomi di origine onomatopeica, documentati tra il XVIII e il XXI secolo¹¹ in testi in lingua e in dialetto, rintracciati attraverso spogli manuali di opere letterarie (che sono comprese nel corpus di base della mia tesi di Dottorato, in corso di svolgimento),¹² ricerche in *Google Libri* e altri riferimenti reperiti in studi specifici su singoli autori o voci onomatopeiche. Si adotta una concezione 'larga' di onomastica letteraria,¹³ nel senso che si considerano anche antroponimi impiegati in opere musicali (soprattutto nella canzone popolare novecentesca)¹⁴ e cinematografiche. Questi costituiscono un gruppo a sé

⁹ Cfr. ENZO CAFFARELLI, *L'antroponimia*, in *I dialetti italiani. Storia, struttura, uso*, a c. di M. Cortelazzo, C. Marcato, N. De Blasi, G. P. Clivio, Torino, UTET 2002, pp. 119-136; Id., *Che cos'è un soprannome*, Roma, Carocci 2019; CARLA MARCATO, *Nomi di persona, nomi di luogo. Introduzione all'onomastica italiana*, Bologna, il Mulino 2009, pp. 99-103.

¹⁰ Cfr. CAFFARELLI, *Che cos'è un soprannome*, cit., p. 42; RUFFINO, *La Sicilia nei soprannomi*, cit., p. 84. Gli esempi successivamente riportati sono tratti dalle pp. 413 e 929.

¹¹ Gli antroponimi risultano così distribuiti nei secoli: 10 nel XVIII; 18 nel XIX; 47 nel XX; 25 nel XXI.

¹² Il progetto si intitola *Le onomatopee e gli ideofoni nella storia dell'italiano* (Tutor: Prof. D'Achille).

¹³ Cfr. MARINA CASTIGLIONE, *Onomastica letteraria*, in *Lingue e culture di Sicilia*, a c. di G. Ruffino, Palermo Centro di studi filologici e linguistici siciliani 2013, pp. 393-407.

¹⁴ Sul concetto di canzone popolare, cfr. FABIO ROSSI, *Canzone popolare e lingua*, in *Enciclopedia dell'italiano*, a c. di R. Simone, vol. I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani 2010, pp. 172-176.

stante (MUS-CIN: 17), che si affianca a quelli tratti da testi narrativi (NAR: 48), poetici (POE: 13), teatrali (TEA: 8), espositivi (ESP: 14).¹⁵ All'interno del corpus sono 18 i nomi e soprannomi attestati, per la quasi totalità in NAR, ESP e MUS-CIN, nei testi per l'infanzia o nel linguaggio bambinesco; sono, invece, 25 quelli recuperati attraverso la letteratura dialettale, specificamente nelle tipologie POE ed ESP, che interessano in questa sede, in quantità numericamente diverse, solo alcune varietà: il romanesco (10), il siciliano (9), il napoletano (4), l'abruzzese (1) e il milanese (1).

Se consideriamo la natura semantica degli antroponimi raccolti, possiamo suddividerli in relazione alla base imitativa da cui derivano, che può essere costituita da un elemento di carattere espressivo e/o fonosimbolico, la cui motivazione non è (sempre) individuabile, oppure da una onomatopea e un ideofono che riproduce un verso, un suono, un rumore o un movimento.

Natura semantica	Tot.	Esempi
Suono/rumore di natura espressiva/fonosimbolica con motivazione non chiaramente individuabile	31	Pif-paf; Babà, Bebè, Bubù; Sfrrrt
Suono o rumore naturali	30	Bau bau; Pissi pissi; Fru-fru
Suono o rumore artificiali	35	Brum brum; Drin drin; Ticche tacche
Movimento	4	Bing-Bong; Zic-zac; Zigghe-zagghe

Tab. 1 – Suddivisione su base semantica dei prosoponimi raccolti

3. *Classificazione dei nomi e soprannomi fonosimbolici*¹⁶

Ripartiremo i prosoponimi in tre classi: quelli a carattere espressivo/fonosimbolico, che costituiscono il primo raggruppamento della Tab. 1; i derivati da onomatopee pure; e, infine, i nomi e i soprannomi che hanno subito un processo di lessicalizzazione parziale o totale.

¹⁵ Con ESP si intendono brevi racconti e componimenti poetici riportati in quotidiani e periodici otto-novecenteschi come «Rugantino in dialetto romanesco» o il «Corriere dei Piccoli».

¹⁶ Indico i dizionari citati in questo paragrafo e le relative sigle adottate: GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, a c. di S. Battaglia (poi di G. Barberi Squarotti), Torino, Utet 1961-2009; GRADIT = *Grande dizionario italiano dell'uso*, a c. di T. De Mauro, Torino, Utet 2007 (chiavetta USB); TLFi = *Trésor de la Langue Française informatisé*, in rete all'indirizzo <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.

3.1. Prosoponimi di carattere espressivo/fonosimbolico

In questo primo gruppo rientrano tutti quegli antroponimi, basati su particolari accorgimenti fonico-imitativi, dalla struttura, espressiva e *nonsense* (o con oscuramento del valore semantico originario), semplice o composta. Si vedano, a titolo esemplificativo, per la prima tipologia *Biribì*,¹⁷ *Ki ki bu* (con duplicazione del primo elemento)¹⁸ e *Perepepè*,¹⁹ che, nella canzone di Rodolfo De Angelis, gioca sul piano sonoro, attraverso la sostituzione delle vocali (*e* > *a*), con il toponimo esotico inventato *Parapapà* (e con tutte le altre micro-sequenze acustiche collocate sullo sfondo musicale), e per la seconda *Di-dli-dò*²⁰ e *Flic-flic-chiap-chiap*, nome di una donna, peraltro riconducibile, sul piano etimologico, al rumore delle scarpe.²¹ Questa classe è molto impiegata nella letteratura per l'infanzia, anche in quella più recente, come ha mostrato Daniele Baglioni²² in un saggio dedicato alla lingua inventata *Piripù* dei libri di Emanuela Bussolati, nei quali figurano nomi come *Piripù Mà* (o *Pà* o *Sò* o *Bibi* ecc.) e solo un antroponimo con seconda componente corrispondente a una vera e propria onomatopea, *Piripù Dondon*.

Molti di questi prosoponimi, come si è già potuto vedere, si servono di alcune caratteristiche strutturali e morfo-fonetiche, che richiameremo ancora più oltre, tipiche delle voci onomatopeiche e ideofoniche, ovvero la reduplicazione e l'antifonia vocalica, su cui, da ultima, è tornata, per quanto riguarda

¹⁷ LUIGI MARENCO, *La dote di mia sorella*, Milano, Barbini 1887, p. 32. La variante *bi ri bi* è nella «Rivista musicale italiana» (1942, p. 19) per riprodurre il suono del biabò.

¹⁸ Canzone di Renzo Mori e Riccardo Billi (ante 1950): cfr. D'ACHILLE, *Canzoni per lui. Gli antroponimi maschili nei titoli delle canzoni italiane*, «Rivista Italiana di Onomastica», XIX (2013), 1, p. 207.

¹⁹ Va notato che *perepè* e *perepepè* (o *pereppepè*) 'suono della tromba o di altri strumenti musicali' sono documentati nella seconda metà dell'Ottocento: «Faceangli inchini/ Piripì – perepè – parapapà» (ANTONIO GHISLANZONI, *Il duca di Tapigliano*, con musica di A. Cagnoni, Milano, Lucca 1875, p. 15); «D. ANZETMO. (*trasenno*) Ve pereppepè... pereppepè... pereppepè.../ ANNARELLA. Che sta sonnanno la chiamata de la guardia nazionale?...» («Lu trovatore», II [1867], 9, p. 2). Il nome *Perepepè* si legge in FABIO ROSSI, *Poesia per musica*, in *Storia dell'italiano scritto*, a c. di G. ANTONELLI, M. MOTOLESE, L. TOMASIN, vol. I (*Poesia*), Roma, Carocci 2014, p. 320.

²⁰ *Canzoniere della radio*, XI, Foligno, Campi 1941, p. 6.

²¹ In francese *flic*, unito a *flac*, può, infatti, imitare il rumore rapido di passi (cfr. TLFi s.v. *flic*(-) *flac*), mentre, per *chiap*, cfr. GDLI (s.v. *chiapino*, che rimanda allo sp. *chapin*, di base onomatopeica). Per l'antroponimo, cfr. ANNA D'ELIA, *L'universo futurista. Una mappa: dal quadro alla cravatta*, Bari, Dedalo 1988, p. 65.

²² DANIELE BAGLIONI, «Narrare oltre le parole». *Attribuzione del senso e coesione in un recente esperimento di letteratura per l'infanzia*, in *Forme, strutture e didattica dell'italiano. Studi per i 60 anni di Massimo Palermo*, a c. di D. Mastrantonio, E. Salvatore, Siena, Edizioni Università per Stranieri di Siena 2023, pp. 321-344.

l'italiano, Anna M. Thornton.²³ Nomi e soprannomi come *Blublù*,²⁴ *Cocò*, *Cucù*, *Rerè*²⁵ e *Zazà*,²⁶ a cui si può affiancare *Bum Bum Fattanza*,²⁷ presentano la ripetizione di una stessa sillaba, strategia che determina un'accentuazione della carica espressiva. Un cospicuo numero di antroponimi si avvale, poi, di meccanismi di alternanza vocalica, che rispondono a quella che Vermondo Brugnattelli definisce la "regola del *ciff* e *ciaff*", sulla base della "Aleph-Beth-Regel" di Hans Alexander Winkler (1935).²⁸ Si tratta di nomi e soprannomi di singoli personaggi, che, come del resto indicano gli studi menzionati sull'argomento, fanno largo uso di strutture organizzate sulla successione di *i-a* (*Pif-Paf* e *Mpricchipracchi*)²⁹ e di *i-o* (*Picche-Pocche*),³⁰ oppure di coppie o terzetti, legati fra loro da un rapporto di parentela, amicizia o lavoro. Questi ultimi si possono definire 'duali' in quanto «non possono esistere individualmente, perché ciascuno denota e connota l'altro oltre che sé stesso in seno alla coppia». ³¹ Un celebre esempio è rappresentato dai soprannomi del duo comico Stanlio e Ollio, *Crick* e *Crock*, che si fondano sulle associazioni fonosimboliche dei suoni /i/ e /o/.³² Il meccanismo è particolarmente utilizzato nei personaggi della letteratura e dei prodotti destinati ai bambini:

²³ ANNA M. THORNTON, *Repetition and reduplication in Italian*, in *Expressivity in European Languages*, a c. di J. P. Williams, Cambridge, Cambridge University Press 2023, pp. 231-268.

²⁴ «Corriere dei Piccoli», VI (1914), 46, p. 14. L'onomatopea *blu* è presente in un sonetto beliano (*Er chiacchierone*, 1831; cfr. ANDREA RIGA, *Gli ideofoni tra romanesco e italiano. Un repertorio delle voci imitative dialettali*, «Lingua e stile», LVIII (2023), 2, pp. 255-285, in part. p. 266), col significato 'rumore del parlottio'. Non sarebbe, dunque, da escludere che tale nome possa riprodurre il fitto pigolio dei volatili.

²⁵ I tre prosoponimi sono menzionati in AGNESE DEI, *L'ambiguità della nostalgia. Sull'onomastica di Aldo Palazzeschi*, «il Nome nel testo», VII (2005), pp. 15-29. Tra tutti, *Cucù* è quello che sembra avere un legame più forte con l'onomatopea che riproduce il verso di un pappagallo: «Chi vuol Cucù?/ Cucù non c'è più!/ Cucurucucù» (ALDO PALAZZESCHI, *Lanterna* (1907), in *Tutte le novelle*, a c. L. De Maria, Milano, Mondadori 1975, p. 52).

²⁶ Il nome *Zazà* riprende quello di un'eroina eponima di un'opera di Ruggiero Leoncavallo, a cui probabilmente si rifà quello della canzone napoletana *Dove sta Zazà* di Raffaele Cutolo e Giuseppe Cioffi del 1944 (cfr. D'ACHILLE, I "Cari nomi" dell'opera lirica. Note in margine a sei studi, «Rivista Italiana di Onomastica», XXI (2015), 1, pp. 172-185).

²⁷ STEFANO BENNI, *Pane e tempesta*, Milano, Feltrinelli 2009 (e-book).

²⁸ VERMONDO BRUGNATELLI, *La "regola del ciff e ciaff". Universali onomatopeici nell'inventività linguistica*, «Atti del Sodalizio Glottologico Milanese», XXXVII-XXXVIII (1996-1997), pp. 180-194. Cfr., in prospettiva comparatistica, FRANCESCA STRIK LIEVERS, *Le alternanze vocaliche nelle reduplicazioni con apofonia. Una prospettiva comparativa*, in *Tilelli. Scritti in onore di Vermondo Brugnattelli*, a c. di G. F. Arcodia, F. Da Milano, G. Iannàccaro, P. Zublena, Roma, Caissa 2013, pp. 181-192.

²⁹ Cito, nell'ordine in cui gli antroponimi appaiono nel testo, le fonti: «Pasquino», VI (1861), 302, p. 6; NINO DE VITA, *Cutusiu*, cit. in RUFFINO, *La Sicilia nei soprannomi* cit., p. 152.

³⁰ «Corriere dei Piccoli», VI (1914), 45, p. 11.

³¹ CAFFARELLI, *Che cos'è un soprannome*, cit., p. 43.

³² Cfr. ROBERTO RANDACCIO, *Nomina ante res: Crick e Crock, ovvero il nome d'arte in Laurel & Hardy*, «Rivista Italiana di Onomastica», XII (2006), 2, pp. 479-488. Rimando allo stesso studio per tutti gli altri riferimenti letterari a *Crick* e *Crock*. Sulla possibilità di ricondurre il fonosimbolismo a

vi ricorrono spesso i cartoni animati e i fumetti della *Disney* (ricordiamo i nipoti di Paperino *Qui*, *Quo*, *Qua* e quelli, gemelli, di Topolino *Tip* e *Tap*; e, ancora, i due scoiattolini *Cip* e *Ciop*); altri si rintracciano nelle canzoni come i gatti, amici per la pelle, *Sgniff* e *Sgnaff*, protagonisti di uno dei brani in gara nell'8° Zecchino d'Oro (1966).³³ Sono prevalentemente organizzate sulla sostituzione delle vocali *a*, *i*, *o* le terne di antroponomi come i nomi dei ministri imperiali *Pang*, *Ping* e *Pong* della *Turandot* di Giacomo Puccini su libretto di Giuseppe Adami e Renato Simoni (andata in scena nel 1926) o nei soprannomi *Zacchete*, *Zicchete* e *Zocchete* di una commedia napoletana di Pasquale Altavilla.³⁴ Diversi per struttura e per alternanze vocaliche sono i nomi delle tre sorelle di una canzone di Rodolfo De Angelis (*Babà*, *Bebè* e *Bubù*) e dei tre bambini di un raccontino del «Corriere dei Piccoli» (*Tatà*, *Titi* e *Tutù*).³⁵

Rientrano, infine, in questo raggruppamento alcuni antroponomi che possiamo definire a 'effetto *grammelot*',³⁶ ossia nomi, poco o per nulla trasparenti dal punto di vista semantico,³⁷ che arieggiano lingue straniere o che comunque sono incompatibili con l'italiano, utili ai fini della narrazione o dello sviluppo drammaturgico e in grado di garantire il ribaltamento comico-ludico e la protezione dell'identità di un personaggio. Possiamo prendere alcuni esempi da una commedia del romano Gherardo De Rossi, che descrive le vicende di un calzolaio inglese di nome *Psctth*,³⁸ e da uno dei racconti di Antonio Ghislanzoni,³⁹ in cui il personaggio principale, un pianista, partecipa a un'audizione per un posto al Conservatorio, al termine della quale il direttore-maestro gli confessa che non potrà avere successo a causa del suo nome italiano, *Scannagatta*, e cita quello di un altro artista, che, sebbene inferiore in termini di qualità, ha un nome alla moda, *Sfrrrt*:

» Oramai a tale siamo giunti, proseguì il direttore-maestro, con un accento che rivelava l'angoscia, che i nomi di desinenza italiana non hanno più credito sulla piazza. [...] La si figuri che l'altra settimana in questa medesima sala dov'ella ha trovato degli uditori così indifferenti od avversi, ha destato fanatismo un pianista

una forma di sinestesia, cfr., inoltre, FEDERICO ALBANO LEONI, *Voce. Il corpo del linguaggio*, Roma, Carocci 2022, pp. 42-48.

³³ <https://zecchinodoro.org/canzone/sgniffesgnaff>.

³⁴ PASQUALE ALTAVILLA, *Nu scagno de n'appartamento e na festa de ballo*, Napoli, Tipografia de' Gemelli 1850, p. 40.

³⁵ Cfr. rispettivamente <https://www.youtube.com/watch?v=KApdKUIV6cw>; «Corriere dei Piccoli», V (1913), 40, p. 10.

³⁶ Sul *grammelot* cfr. PIETRO TRIFONE, *L'etimologia di grammelot*, in *Ripensare Dario Fo. Teatro, Lingua, Politica*, a c. di L. D'Onghia, E. Marinai, Milano-Udine, Mimesis 2020, pp. 115-120.

³⁷ Non sono, infatti, riconducibili a basi onomatopoeiche storicamente documentate.

³⁸ GHERARDO DE ROSSI, *Il calzolaio inglese in Roma*, in Id., *Commedie*, Bassano, s.n. 1790, p. 140.

³⁹ GHISLANZONI, *Daniel Nabaäm De-Schudmoëken*, in Id., *Racconti e novelle*, Milano, Sonzogno 1874, p. 66-67.

compositore piovuto dal nord, a lei incomparabilmente inferiore sotto ogni aspetto. Ma egli aveva la fortuna di chiamarsi Sfrrrt...

» A quel punto, due gatti che stavano giocolando sul tappeto, fuggirono a salti per la scaletta che conduce al palco scenico. [...] Se più dura la voga di questi nomi senza vocali e gonfi di aspirazioni, non si potrà parlare di musica e di concerti senza sputare ogni volta mezza dozzina di denti.

Un aspetto che differenzia questi nomi da tutti gli altri – che anche il direttore-maestro nel passo sopra citato evidenzia – è la struttura sillabica con nucleo consonantico, possibile, in italiano, solo in interiezioni, ideofoni e onomatopee.

3.2. *Prosoponimi da onomatopee pure*

Le tipologie di prosoponimi derivati da onomatopee pure (in totale 61) proposte nella Tab. 1 possono presentare ulteriori sottoclassi.

Tra quelli derivati da suoni o rumori naturali, molto diffusi nei testi per bambini,⁴⁰ una porzione numericamente importante (18) è costituita da quelli che si riferiscono ad animali (e che sono, nella maggior parte dei casi, i nomi o i soprannomi degli animali stessi), come *Coccodè* dal verso della gallina o *Maramao* da quello del gatto e, in forma reduplicata, *Bau bau* (nomignolo fra l'altro di uno dei personaggi del *Turno* pirandelliano) e anche *Babau*, con parziale reduplicazione nel primo elemento, da quello del cane, o *Ciok-ciok* dal rumore prodotto dal becco di un uccellino su un albero.⁴¹ Vi sono, inoltre, soprannomi di incerta ricostruzione attribuiti a persone o animali, sempre (o, meglio, presumibilmente) legati ai suoni emessi dagli animali stessi: segnalo il caso, citato da Kevin De Vecchis,⁴² di *Cippe*, uno dei personaggi del primo dei romanzi romani di Pasolini, che potrebbe effettivamente essere basato sul *cip* degli uccelli per indicare metaforicamente un chiacchierone e, nel gergo della malavita, una spia; e di *Fru-fru*, nome

⁴⁰ Mi limito a segnalare, dal «Corriere dei Piccoli» (IV [1912], 10, p. 8), il Capital Cocò-Ricò, che richiama l'onomatopea francese *cocorico* 'canto del gallo' (cfr. TLFi s.v. *cocorico*), della serie a fumetti *Bibi e Bobò*, trad. it. di *The Katzenjammer Kids*, ideata da Rudolph Dirks nel 1897, in cui il personaggio non ha un nome proprio.

⁴¹ Per i nomi citati, cfr. «Frugolino», VI (1889), 30, p. 1; la canzone *Maramao perché sei morto* del Trio Lescano e Maria Jottini (1939); LUIGI PIRANDELLO, *Romanzi 1*, ed. critica a c. di A. Sichera, A. Di Silvestro, Edizione Nazionale dell'Opera Omnia, Milano, Mondadori 2021 (e-book); MARIO ALESSIO, *La noja ed altro. Racconti brevi*, Raileigh, Lulu.com 2010, p. 123; BEATRICE PIRAZZINI, *Racconti africani e non*, Roma, Albatros 2022 (e-book).

⁴² KEVIN DE VECCHIS, «Eravamo io, er Mancino, er Moretto, er Chiollo-Chiollo, er Candeletta...». *Un'analisi linguistica dei soprannomi dialettali in due commenti di Pier Paolo Pasolini*, «Moderna Språk», LXVII (2023), 2, pp. 63-81.

di un gatto, rintracciato in un testo in romanesco, che potrebbe riprendere l'onomatopea *fru fru*, che 'riproduce il rumore delle fusa di un gatto'⁴³ (ma che non è da escludere possa derivare dall'imitazione del rumore di un cicaleccio, fruscio o borbottio, attestato, come s.m.inv., quasi un secolo e mezzo prima nei sonetti belliani).⁴⁴ È, invece, più sicura, anche alla luce degli elementi contestuali (la storia in cui è citato l'antropónimo riguarda il mondo degli uccelli), la derivazione di *Pissi pissi*⁴⁵ dall'accezione primaria ('verso degli uccelli') dell'onomatopea, che è documentata sin dal XIV secolo (nel *Pataffio*; GRADIT). Vi sono, poi, quelli legati al linguaggio e, più in generale, alle caratteristiche articolatorie umane (7). Alcuni derivano da basi che riproducono il rumore di un parlare fitto e incomprensibile: *Ciosciò* e *Ciucciù*,⁴⁶ entrambi attestati nella letteratura dialettale, tratti rispettivamente dalle voci onomatopeiche *ciosciò* (spesso unita a *ciascià* e *cisci*) e *ciu ciù*, quest'ultima recentemente studiata da Vincenzo Faraoni.⁴⁷ Unico delocutivo del corpus è *Tattarattà*,⁴⁸ nomignolo di un balbuziente che riprende una voce onomatopeica in genere usata per imitare il suono di un tamburo (o di una trombetta) o come espletivo di canzone.⁴⁹ Presentano motivazioni diverse rispetto a quelle sopra ricordate i soprannomi *Liru* e *Rutu rutu*, che imitano rispettivamente il suono di un fischio⁵⁰ e di un «gorgoglio molto simile a quello dei fagioli cucinati a fuoco lento dentro una pignatta di terracotta».⁵¹ Non sembra rientrare nelle due categorie sopra menzionate *Froufrou*, nome di un cavallo, con molta probabilità tratto dall'ideofono francese *froufrou*, che 'riproduce il rumore di alcuni attriti' (forse viene riferito al fruscio della criniera).⁵²

⁴³ «Corriere dei Piccoli», II (1910), 9, p. 2: «e continuò beatamente a far le fusa, fru, fru, fru».

⁴⁴ Cfr. RIGA, *Gli ideofoni tra romanesco e italiano*, cit., p. 269.

⁴⁵ «Corriere dei Piccoli», II (1910), 42, p. 11.

⁴⁶ Cfr., per il primo, RIGA, *Gli ideofoni tra romanesco e italiano*, cit., p. 267; e, per il secondo, NICOLA DE BLASI, PATRICIA BIANCHI, *Eduardo. Dizionario dei personaggi*, Venosa, Osanna 2014 (e-book).

⁴⁷ VINCENZO FARAONI, *Etimologia, fonetica storica e fonosimbolismo: rom. ciufolà(re) (e it. zufo-lare)*, in «E parole de Roma». *Studi di etimologia e lessicologia romanesche*, a c. di V. Faraoni, M. Loporcaro, Berlin-Boston, De Gruyter 2020, pp. 48-66.

⁴⁸ GIACOMO TOMA, *I razza strana*, Firenze, GoWare 2015 (e-book).

⁴⁹ La variante *taratata* è in VINCENZO DE GAETANI, *Trina comunicazione od illustrazione storica*, Palermo, Boccone del povero 1895, p. 88: «al suono di vari tamburi che continuamente battono questa non melodica musica: tirra, tatara, tataratà».

⁵⁰ GIAMPIERO BESSONE, *L'umana risorsa. Racconti brevi*, Romagnone al Monte, BookSprint 2023 (e-book). L'onomatopea *lirùm*, attestata in Michelangelo Buonarroti il Giovane (1618; GDLI), è usata per imitare un suono aspro e acuto, che certamente ricorda quello di un fischio.

⁵¹ GUIDO GIAMPIETRO, *In viaggio con Cecilia*, Tricase, Youcanprint 2013 (e-book).

⁵² Il prosopónimo è in EDMON GUIRAUD, *Anna Karénina. Dramma lirico in tre atti e cinque quadri*, ed. it. e musica di Iginio Robbiani, Milano, Sonzogno 1924, p. 23. Per l'ideofono francese, cfr. TLFi (s.v. *frou*).

Passiamo, ora, agli antroponimi con basi che riproducono suoni o rumori artificiali. Sono soprattutto utilizzate onomatopee che imitano il rumore secco di crolli, cadute, rotture o scricchiolii (12). A parte *Prof* – che è uno di quei soprannomi ‘ambivalenti’, ovvero con statuto semantico oscillante tra il significato proprio del vocabolo (nel caso specifico l’abbreviazione di *professore*) e quello onomatopeico, che imita il suono di un peto⁵³ – e *Pata-puff*, formato col ‘prefisso’ *pata-*, spesso usato nelle formazioni ideofoniche per intensificare il rumore di una caduta,⁵⁴ è la natura semantica di tali parole a determinare, nella quasi totalità dei nomi rintracciati, l’utilizzo della reduplicazione della base o di meccanismi di alternanza vocalica, già visti in § 3.1, come *Bum bum* e *Tric-trac*.⁵⁵ A proposito di quest’ultimo, si segnalano anche le attestazioni di *Tricchetracche* e *Tricchete* e *Tracchete*⁵⁶ (impiegati per descrivere una coppia di protagonisti), ai quali si può aggiungere un altro ‘suffissato’ in *-ete*, o almeno considerato tale da Gomez Gane,⁵⁷ che è *Cracchete*.⁵⁸ Sfruttano meccanismi di formazione simili a quelli mostrati anche *Trac-trac-puf* e *Pim-poum-pà*,⁵⁹ i quali, a differenza degli altri, offrono l’opportunità di mettere in rilievo la composizione di onomatopee diverse in costruzioni (quasi o completamente) cristallizzate e l’adattamento alla fonetica toscana di voci estranee alla struttura sillabica dell’italiano, come la sequenza *pim pum pam* (con grafia francese della *u*), costruita, peraltro, su un *climax* vocalico (*i > u > a*). A questa prima famiglia semantica di nomi e soprannomi si affianca quella che si basa su parole onomatopeiche che riproducono suoni o rumori regolari e ritmici (9), prevalentemente caratterizzati da fenomeni di apofonia vocalica, come si osserva in *Clic clac* (imitante il suono prodotto dalle pale dei mulini).⁶⁰ Si tratta di una categoria che si sovrappone, almeno in parte, a quella dei derivati da ideofoni di movimento: si vedano *Tic tac*, che riproduce il rumore e il movimento dei *tic* facciali del protagonista, e *Cola Ticche tacche*, personaggio così soprannominato per la

⁵³ LUIGI GARLANDO, *Ora sei una stella. Il romanzo dell'Inter*, Milano, Mondadori 2014 (e-book).

⁵⁴ GAETANO ROSSI, FERDINANDO MILLER, *Romilda. Melodramma in due atti*, Milano, Truffi 1838-39.

⁵⁵ Cfr. «Il Dramma», VII (1931), p. 17; UGO TEGANI, *Le imprese di Tric-trac*, Milano, Sonzogno 1920.

⁵⁶ Cfr. rispettivamente FABIO DELLA SETA, *Er corpo gobbo* (2001), cit. in STEFANO CRISTELLI, *Apunti sul Misogallo romano (n. 405)*, in «E parole de Roma»..., cit., p. 150; MAURO LONGO, *Le Cronache di Catusia. Il Consiglio dei Topi*, Loreto, Tombolini Editore 2021 (e-book).

⁵⁷ GOMEZ GANE, *E paffete, un altro suffisso*, «Lingua e stile», L (2015), pp. 287-298. Per analogia ho considerato in *Patapuff pata-* come un ‘prefisso’.

⁵⁸ MARIA GRAZIA BUCCERI, *Favola nel futuro, ovvero Il lungo viaggio di Cracchete*, Firenze, Giunti Marzocco 1978.

⁵⁹ Per i nomi citati, cfr. ACHILLE CAMPANILE, *Trac-trac-puf. Fiaba per adulti e per piccini*, Milano, Rizzoli 1956; LUIGI RATTI, TITA GILURI, ALFREDO GRAFFIGNY, *Sta-le-amò*, Cremona, Tipografia Cooperativa 1904, p. 25.

⁶⁰ «Teatri Arti e Letteratura», XI (1833), 520, p. 1.

sua zoppia.⁶¹ Numerosi sono, inoltre, i prosoponimi che si basano sul suono di uno strumento musicale (8), soprattutto su quello del tamburo: *Ta pù*, *Tarapatà*, *Tuppitù*.⁶² Vanno anche menzionati quelli che riproducono i suoni di campanelli e campane come *Tintin* e *Dindon*, desunti da onomatopee da secoli attestate in italiano.⁶³ Sono, infine, tre i nomi che riprendono rumori meccanici, come quelli del motore di un'automobile o della locomotiva di un treno: *Brum brum* e *Ciuf ciuf*, modellati su voci tipiche del *baby talk*, che dall'imitazione del rumore sono passate a indicare il veicolo stesso;⁶⁴ *Fufù*, nomignolo che cela la vera identità della protagonista del racconto *Tutta la vita* di Alberto Savinio, altra onomatopea ferroviaria.⁶⁵

La riproduzione di un movimento, stando alla gerarchia implicazionale descritta da Mark Dingemanse,⁶⁶ determina il passaggio dall'onomatopea all'ideofono. Teniamo, per questa ragione, distinti dalle altre categorie individuate antroponimi del tipo *Zic-zac* o la variante dialettale *Zigghe-zagghe*,⁶⁷ che, partendo da onomatopee che riproducono un movimento tortuoso e irregolare, sono attribuiti a soggetti dall'andamento claudicante e non proprio sicuro.

3.3. Prosoponimi onomatopeici lessicalizzati

Il processo di lessicalizzazione del prosoponimo può portare a esiti diversi, che si caratterizzano per una maggiore o minore trasparenza rispetto all'originario sostrato onomatopeico e, quindi, per una parziale o completa lessicalizzazione.

I primi sono, in genere, formati da un'onomatopea pura, spesso reduplicata, a cui viene aggiunta la marca morfologica di genere, come nei nomi

⁶¹ Per i soprannomi menzionati, cfr. BENNI, *Pantera*, Milano, Mondadori 2015 (e-book); ANDREA CAMILLERI, *La concessione del telefono*, Roma, Sellerio 2020 (e-book).

⁶² Riporto, nell'ordine in cui i nomi appaiono nel testo, le fonti: MODESTO DELLA PORTA, *Ta-pù. Lu trombone d'accompagnamento*, Lanciano, Carabba 1933; AGOSTINO BOSCO DI POIRINO, *La polenta. Stanze giucose*, Carmagnola, Barbiè 1801, p. 58; EDUARDO DE FILIPPO, *Tommaso d'Amalfi*, in *Cantata dei giorni pari*, a c. di N. De Blasi, P. Quarenghi, Milano, Mondadori 2000, p. 960.

⁶³ Cfr. FRANCESCO BELLATI (av. 1819), *Poesie milanesi*, a c. di P. De Marchi, Milano, All'insegna del pesce d'oro 1996, p. 381; SEBASTIANO VASSALLI, *Le due chiese*, Milano, BUR 2015 (e-book; 1ª ed., Torino, Einaudi 2010). *Tin tin* si trova nella *Commedia* dantesca (*Paradiso*, X, 143); *don* e *din* sono rispettivamente documentati nei secoli XIV e XV (cfr. TLIO; IVANO PACCAGNELLA, *Vocabolario del pavano*, Padova, Esedra 2012, s.v.).

⁶⁴ CHIARA CESETTI, *Il sapore dei giorni*, Montefranco, Tektime 2017 (e-book); *Favole per Bambini. Una grande raccolta di favole e fiabe fantastiche*, Tricase, Youcanprint 2023 (e-book).

⁶⁵ ALBERTO SAVINIO, *La pianessa*, in ID., *Tutta la vita*, Milano, Bompiani 1953, p. 49.

⁶⁶ MARK DINGEMANSE, *Advances in the cross-linguistic study of ideophones*, «Language and Linguistics Compass», VI (2012), 10, pp. 654-672.

⁶⁷ Cfr. rispettivamente «Le cronache scolastiche», XXXVIII (1943), p. 11; «Rugantino in dialetto romanesco», III (1889), 115, p. 1.

femminili *Patapuffa*,⁶⁸ che, stando a quanto detto in precedenza (cfr. § 3.2), potrebbe essere considerato un prefissato, e *Tintinna*,⁶⁹ traduzione primonovecentesca della nota *Trilly Campanellino* di *Peter Pan*, rifatto probabilmente su *tin tin* (ma non è da escludere possa, in realtà, essere un deverbale da *tintinnare*, anch'esso, peraltro, onomatopeico), e in quello maschile *Chicchicchio*,⁷⁰ frutto dell'iterazione di *chi* 'verso di un uccello'.

Gli altri, invece, si possono presentare in una veste ancora formalmente legata alla base imitativa (un esempio è il nome del protagonista di una delle più conosciute novelle pirandelliane, *Ciàula*, che, in siciliano, significa 'civetta' e deriva da *ciàu* 'richiamo della civetta'),⁷¹ oppure caratterizzata dalla presenza di suffissi alterativi. Dall'opera buffa di inizio Settecento riprendiamo gli eponimi *Pimpinone*, intermezzo eseguito per la prima volta nel 1708 e musicato da Tommaso Albinoni su libretto di Pietro Pariati, e *La Dirindina*, farsetta con musica di Domenico Scarlatti su libretto di Girolamo Gigli, che sarebbe dovuta andare in scena a Roma durante il Carnevale del 1715 (ma che fu bloccata dalla censura ecclesiastica). Una particolarità degna di nota in quest'ultima operetta è la menzione di *Dirindona*,⁷² madre della protagonista, che fa, dunque, configurare i due antroponimi come «(sopran)nomi specchio»,⁷³ incardinati sull'opposizione dei suffissi *-ina* e *-ona*, diminutivo e accrescitivo per indicare rispettivamente la figlia e la genitrice. Un'altra coppia simile, ma al maschile, è quella costituita da *Chicchiribbiuccio* e *Chicchiribbione*,⁷⁴ al centro di uno dei racconti del «Corriere dei Piccoli» con un diverso elemento suffissale diminutivo.

4. Conclusioni

La proposta di suddivisione in classi dei prosoponimi fonosimbolici e onomatopeici ha consentito di mettere a fuoco il ruolo della motivazione (e, quindi, delle relazioni con le basi imitative e del legame con particolari caratteristiche articolatorie, fisiche e comportamentali dei personaggi), i meccanismi di formazione e le principali configurazioni strutturali. Rispetto

⁶⁸ FILIPPO PANANTI, *Il poeta di teatro*, Milano, Silvestri 1817, vol. I, p. 44.

⁶⁹ «Corriere dei Piccoli», IV (1912), 29, p. 12.

⁷⁰ Ivi, VI (1914), 41, p. 3.

⁷¹ Cfr. *Vocabolario siciliano*, vol. I, a c. di Giorgio Piccitto, Catania-Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani 1977, s.v.

⁷² GIROLAMO GIGLI, DOMENICO SCARLATTI, *La Dirindina. Farsetta per musica*, Lucca, Venturini 1715, p. 8.

⁷³ Cfr. CAFFARELLI, *Che cos'è un soprannome*, cit., pp. 42-43.

⁷⁴ «Corriere dei Piccoli», VI (1914), 32, p. 5.

a quanto già detto, va ribadito il (possibile) diverso trattamento di alcuni nomi e soprannomi infantili, probabilmente derivati da voci fonosimboliche già lessicalizzate tipiche del linguaggio bambinesco (cfr. § 3.2). Uno stesso meccanismo potrebbe, in realtà, essere esteso a tutti quei prosoponimi onomatopeici le cui basi 'primarie' o non sono documentate o sono ormai quasi del tutto scalzate nell'uso da voci 'secondarie': il romanesco *Gnegnè* potrebbe essere trattato dalla voce lessicalizzata *gnegnè* 'persona che parla adagio', attestata nel dialetto meno di un secolo prima del nomignolo (G.G. BELLÌ, *La Gatta-morta*, 1843).⁷⁵ A questo differente processo di creazione corrisponde necessariamente una diversificata serie di funzioni del nome nel testo letterario, non solo riconducibili alla protezione dell'identità del personaggio, ma volte anche a definire un rapporto di immedesimazione ancora più forte con la 'cosa' o con l'azione a cui si riferiscono (e non è un caso che tali nomi figurino, non di rado, nei titoli).

Non va, infine, trascurato il rapporto col genere testuale. Si rileva complessivamente una tendenza a ricorrere al prosoponimo fonosimbolico in testi che o sono 'compromessi' con l'oralità (si vedano, soprattutto, la prosa e la poesia in dialetto, la musica e la cinematografia) o tendono, comunque, a privilegiare la dimensione fonica-espressiva per creare un effetto comico e straniante o per utilizzare un codice comune e condiviso con i destinatari dell'opera: mi riferisco, soprattutto, alla commedia e all'opera buffa, alla narrativa stravagante e mistilingue e alla letteratura per i bambini.

Biodata: Andrea Riga è attualmente iscritto al corso di Dottorato in «Civiltà e Culture Linguistico-letterarie dall'Antichità al Moderno» dell'Università Roma Tre e sta svolgendo una tesi sulle onomatopee nella storia linguistica italiana. Collabora con l'Accademia della Crusca per il Servizio di consulenza linguistica e per il progetto *ArchiDATA*. Si occupa anche di aspetti e problemi di lessicologia e lessicografia italiana e dialettale. Ha partecipato a diversi convegni su queste tematiche. Vari suoi saggi sono stati pubblicati o sono in corso di pubblicazione sulle riviste «Archivio per il Vocabolario Storico Italiano», «il 996», «Lingua e Stile», «Rivista Italiana di Onomastica», «Rivista Italiana di Dialettologia», «Letteratura e dialetti» e «Studi di lessicografia italiana».

andrea.riga@uniroma3.it

⁷⁵ Cfr. CRISTIANO DEL MONTE, *I nomi d'aa gente* (1914), cit. in RIGA, *Gli ideofoni tra romanesco e italiano*, cit., p. 269. Come onomatopea pura risulta essere attestata nel melodramma giocoso *La contessa di colle ombroso* di Giuseppe Foppa (Milano, Tamburini 1816, p. 46) in un'accezione semantica parzialmente sovrapponibile a quella qui individuata; è, infatti, usata per imitare il parlare dei fantasmi (in una sequenza ideofonica): «Gnà gnè gnè gnè gnì/ gnò gnò gnò gnò gnà/ *Gia*. Ah... vi sono degli spiriti.../ Il linguaggio è da demonio...».

LEONARDO TERRUSI

TITOLI IN CERCA DI UN TESTO.
ACCOSTAMENTO ALLA TITOLOGIA DEGLI PSEUDOBIBLIA

Abstract: The essay delves into the mechanisms and functions of a specific category of titles, those assigned to non-existent works (*pseudobiblia*) or to texts that were only planned but never actualized. These titles exhibit a markedly different and more intricate functionality beyond mere reference. The examples under scrutiny span various eras and contexts, ranging from Doni to Leonardo Sciascia, from an Italian translation of a novel by Philip Dick to Calvino's *If on a Winter's Night a Traveler*, all against the backdrop of Borges's model.

Keywords: titologie, *pseudobiblia*, Doni, Sciascia, Dick, Calvino, Borges.

1. I titoli sono ormai annessi stabilmente tra gli elementi fondamentali per l'interpretazione letteraria grazie alla *titrologie*, disciplina fiorita a partire dagli anni Settanta, e in particolare agli studi di Genette, che li ha integrati nella più ampia prospettiva del 'paratesto' (e specificamente del 'peritesto', inteso come insieme di tutti gli elementi grafici e testuali che corredano un testo).¹ Ad affermarsi, per sua influenza precipua, è stata l'idea di una 'funzione di rimando' del titolo, come dell'intero paratesto, rispetto al 'testo' (che si intenda con questo la materialità empirica del libro o in termini più ampi l' 'opera' come creazione autoriale),² di cui esso è soglia e con il quale, per dirla con Hoek,³ costruisce il co-testo, allo scopo di identificarlo, indicarne il contenuto o attirare il lettore con seducente promessa. Tutti aspetti largamente studiati in questi ultimi decenni, e inseriti anche in un'ottica onomastico-letteraria in virtù della condizione dei titoli come nomi propri.⁴

Tuttavia, vi è una categoria di titoli che di fatto sono privi di un 'referente/oggetto': a) perché assegnati provvisoriamente a opere *in fieri* o solo proget-

¹ Cfr. GÉRARD GENETTE, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil 1987 (trad. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi 1989, p. 55).

² Cfr. TONI MARINO, *Il testo provvisorio. La paratestualità come pratica di comunicazione autonoma*, «Symbolon», XI (2017) pp. 221-237, p. 224.

³ LEO H. HOEK, *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye-Paris-New York, Mouton 1981.

⁴ 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.

tate, ma poi mai varate; b) perché riferiti a opere immaginarie. In tali casi si potrebbe dire che è il titolo a *fare* il testo, totalmente o parzialmente inesistente (in base all'eventuale presenza di una simulazione descrittiva dei contenuti o almeno di un 'soggetto' o sinossi), il che richiede di adottare un'ottica diversa, capace di valorizzare una sua 'testualizzazione' e significatività autonoma. Ciò che Genette percepiva come rischio, definendolo, dal nome di un personaggio della *Recherche*, «effetto Jupien», individuato appunto quando il paratesto tendesse «a travalicare la sua funzione e a diventare uno schermo, e dunque a giocare la sua partita a scapito di quella del suo testo».⁵ Per la tipologia che qui si discute ciò non costituirebbe tuttavia un rischio, ma una risorsa interpretativa: del resto, questa prospettiva risulterebbe coerente con un'impostazione teorica alternativa nello studio del paratesto, quella che ne contesta la tradizionale sudditanza e accessorietà, riconoscendogli invece «un ruolo di autonomia comunicativa nei contesti culturali, molto spesso coincidente con la costruzione di un'idea di sistema della letteratura all'interno del quale collocare esperienze di lettura specifiche».⁶

2. Come si accennava, un titolo può rimanere privo di testo perché questo è stato solo progettato ma mai realizzato. È il caso dei frammenti che testimoniano l'ambizione leopardiana di scrivere un romanzo autobiografico, di cui rimangono appunto i titoli, variamente elaborati nel corso degli anni, dalla *Vita di Lorenzo Sarno* (1819) alla *Vita di Giulio Rivalta* (1825), passando per altre varianti (che mutano il nome del protagonista eponimo prima in *Silvio Sarno*, poi in *Poggio*). Paola Italia ha dimostrato lo spessore di significazioni assunte dalla prima forma, che comporterebbe allusioni da una parte alla figura del tirannicida per antonomasia, Lorenzino de' Medici, la cui *Apologia* Leopardi aveva letto in quegli anni su sollecitazione di Pietro Giordani, dall'altra al conte di Sarno, Francesco Coppola, protagonista di un tirannicidio fallito (nella congiura dei Baroni contro Ferdinando I d'Aragona nel 1485-87). Ancora più interessante è l'ipotesi che i riferimenti valgano a trasfigurare la vicenda centrale della biografia leopardiana di quegli anni: la rivolta al ruolo 'tirannico' di Monaldo e il fallito tentativo di fuga dalla casa paterna.⁷ Il titolo compendia dunque ciò che il testo potenziale non aveva ancora potuto esprimere: e quasi nasce l'impressione che la densità di risonanze riversata su di esso avesse perfettamente espresso,

⁵ GENETTE, *Soglie* ..., cit., p. 403 (ma cfr. anche ivi, p. 289).

⁶ Cfr. MARINO, *Il paratesto e il sistema della letteratura. Il caso di Lalla Romano*, «Misure critiche», XVI (2017), 1-2, pp. 175-194, p. 194.

⁷ PAOLA ITALIA, *Ancora su Leopardi autobiografo: appunti sulla Vita abbozzata di Lorenzo Sarno*, «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», III (2008), pp. 111-128, p. 119.

ma con ciò anche esaurito e bruciato, la necessità di una proiezione in un'opera compiuta.

Ma accanto ai titoli di libri solo 'immaginati' come quello leopardiano si stagliano quelli di libri 'immaginari', etichettabili come *pseudobiblia*.⁸ Si tratta talora di articolate bibliografie, che trovano un archetipo nella biblioteca dell'abbazia di San Vittore descritta nel *Pantagruel* di François Rabelais (1532), in cui compaiono titoli (che parodizzano la trattatistica scolastica medievale) come il *Tartaretus, de modo cacandi*, il *Bricot, de differentiis soup-parum* o il *Majoris, de modo faciendi budinos*; con epigoni come il *Catalogus catalogorum* del Mentzer (1590), e in Italia i cataloghi di alcune lettere di Vincenzo Belando e di Andrea Calmo, le 'librerie' di Giulio Cesare Croce, sino a quella di Gastrimandi nel *Cane di Diogene* di Francesco Fulvio Frugoni. A parte *La seconda Libreria* di Anton Francesco Doni (1551), sedicente repertorio bibliografico di «autori veduti a penna, i quali non sono ancora stampati», al cui interno si alternano titoli veri accanto ad altri inesistenti. Talora attribuiti ad autori reali, e costruiti secondo una verosimiglianza in linea con la loro produzione (così ad Antonio Filareno, autore del *Riso di Democrito*, è attribuito *Il transito di due filosofi*), o con loro tratti biografici (a Ortensio Lando, attivo nel mondo diplomatico, è ascritto *L'imbasciadore*), e talora per irriderne la ripetitività (così a Francesco Priscianese, autore del *Governo d'una corte*, sono assegnati *L'altezza dello stato delle corti*, *Il precipizio de' cortigiani* e *Il premio de' fedeli cortigiani*, e ad Antonio Cornazzano, di cui la *Prima libreria* citava 'cento sonetti in onore degli occhi', nella *Seconda* sono attribuiti *Nobiltà dell'occhio*, *Rime degli occhi*, *Virtù degli occhi*). In altri casi, è l'implausibile onomastica 'parlante' a segnalare al lettore che si tratta di autori altrettanto immaginari, come l'Amanio Lettieria (con allusione alle 'lettieri', cioè 'lettighe'), autore di *Memoria del cavallo*, *Natura delle razze*, *De' balzani, del pelo*, *Trattato dei freni*, o l'Arinulfo Balletti autore di un *Del modo de' balli antichi*.⁹

Usi parodici, quelli passati in rassegna, che possono essere interpretati come forme reattive alla recente stabilizzazione, dovuta alla stampa e alle sue esigenze commerciali, del paratesto rispetto ai testi di età antica e medievale, in cui esso era ancora «esposto a continui adattamenti secondo le

⁸ Sul tema, cfr. PAOLO ORVIETO, *Pseudobiblia, riscritture e palinsesti*, in *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a c. di A. Dolfi, Firenze, Firenze University Press 2015, pp. 623-648.

⁹ Per tutto, cfr. PATRIZIA PELLIZZARI, *Anton Francesco Doni et les bibliothèques imaginaires en Italie*, in *Early Modern Catalogues of Imaginary Books. A Scholarly Anthology*, a c. di A.-P. Pouey-Mounou and P. J. Smith, Leiden, Brill 2020, pp. 78-111, segnatamente pp. 85-87 per gli esempi doniani.

epoche, le culture, i contesti di produzione di ogni singolo manoscritto».¹⁰ Ma anche come segno di un'inquietudine nei confronti dell'irrigidimento del canone rinascimentale, che viene dunque 'manieristicamente' forzato e iscritto in un universo chiuso, non più capace di raffigurare direttamente la natura delle cose, e semmai fondato sulla riscrittura e ripetizione.¹¹

3. Non sfuggiranno le analogie tra il quadro appena descritto e quello che si delinea quattro secoli più tardi, nel contesto del cosiddetto 'post-moderno', al quale, non a caso, appartengono altre significative titolazioni riferite a *pseudobibbia*, come, per citare una vera e propria pseudobibliografia, *La letteratura nazi en América* di Roberto Bolaño (1986), sorta di rassegna biografica di immaginari scrittori neonazisti americani, corredata di titoli altrettanto fittizi.

In questa sede ci si soffermerà su alcuni esempi paradigmatici, in cui il titolo appare centrale per la trama e gli stessi significati dell'opera, selezionati tra quelli che riguardano, anche sotto forma di traduzione, la lingua e la letteratura italiana. Per primo si esaminerà un caso, sulle prime insospettabile sotto questo profilo, di un titolo posto in epigrafe al racconto intitolato *Il Quarantotto*, compreso nella raccolta *Gli zii di Sicilia* (1958) di Leonardo Sciascia. In esergo del quale era citato un *Dizionario siculo-italiano* di Gaetano Peruzzo, pubblicato a Castro nel 1881, per i tipi della Tipografia Amato, contenente il lemma *quarantotto* in accezione deonimica e lessicalizzata, cioè nel senso di 'disordine, confusione',¹² dal valore cruciale per l'interpretazione di tutto il racconto, a suggerire l'ambiguità ideologica del titolo e degli eventi narrati.¹³ In realtà, all'altezza del 1881, indicata come data di pubblicazione del *Dizionario* peruzziano, tale accezione era ancora ignota alla lessicografia (sarà Alfredo Panzini nel 1905 a registrarla per primo), e lo stesso uso ancora lontano dallo stabilizzarsi e anzi dal comparire per la

¹⁰ Cfr. PAOLO FIORETTI, *Sul paratesto nel libro manoscritto (con qualche riflessione sui 'titoli' in età antica)*, in *Nel segno del testo. Edizioni, materiali e studi per Oronzo Pecere*, a c. di L. Del Corso et alii, Firenze, Gonnelli 2015, pp. 179-202, p. 181.

¹¹ Per la declinazione di tali temi nella *Libreria doniana*, cfr. AMEDEO QUONDAM, *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, II, *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi 1983, pp. 555-686, e PAOLO CHERCHI, *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma, Bulzoni 1998, pp. 143-165.

¹² «QUARANTOTTU, s.m. disordine, confusione. 1. Dagli avvenimenti del 1848 in Sicilia. Fari lu quarantottu, finiri a quarantottu, apprufiggiri di lu quarantottu, fig. vale: fare confusione, finire in confusione, profittare della confusione. GAETANO PERUZZO, *Dizionario siculo-italiano*, Tip. Amato, Castro 1881».

¹³ Ho avanzato questa ipotesi nel saggio *Il quarantotto di Leonardo Sciascia. Un 'emeronimo' tra storia e antistoria*, «il Nome nel testo», XXIII (2021), pp. 38-46.

prima volta in attestazioni scritte.¹⁴ Dunque, il *Dizionario* di Gaetano Peruzzo, come a ben vedere suggeriva la natura fittizia della Castro indicata come luogo di stampa, costituisce a tutti gli effetti uno *pseudobiblion*, come anche l'*Istoria della città di Castro* attribuita allo stesso autore, in veste di storico locale, citata all'interno del racconto sciasciano. Potrà apparire curioso che la critica non abbia intuito prontamente, e sufficientemente valorizzato, il carattere finzionale della citazione: una trappola favorita dalla perfezionistica mimesi con cui Sciascia modella l'intero apparato paratestuale della nota-zione bibliografica, rendendola credibile come tipica pubblicazione erudita tardo-ottocentesca (e infatti come tale spesso creduta).

Si noterà come lo stesso destino tocchi al neanche troppo nascosto archetipo dell'invenzione titologica di Sciascia, Jorge Luis Borges, le cui *Finzioni* lo scrittore siciliano aveva recensito pochi anni prima, evidenziando in esse il «gusto della citazione, vera o *apocrifa*».¹⁵ Il riferimento è diretto segnatamente allo pseudosaggio *El acercamiento a Almotásim* (*Accostamento ad Almotasim*), incentrato su un presunto romanzo in inglese, *The approach to Al-Mu'tasim*, «del quale», come Borges spiegherà in seguito, «attribuivo un'immaginaria seconda edizione a un vero editore, Victor Gollancz, e la prefazione a una scrittrice realmente esistente, Dorothy L. Sayers».¹⁶ Non stupisce dunque, per citare sempre le sue parole, che «quelli che lessero il pezzo lo presero sul serio» (come insomma avverrà per i lettori di Sciascia); «e uno dei miei amici», continua Borges, «ordinò perfino un esemplare del libro a Londra». A congiurare verso tale 'effetto di reale' era anche in questo caso la strutturazione linguistica del titolo, nell'adozione di *acercamiento*, 'ricerca, accostamento', lessema tipico della saggistica ispanofona (basta compulsare qualunque bibliografia per assicurarsene) e di quell'*Almotásim*, la cui plausibilità come nome arabo è assicurata, solo per fare un esempio, dalla coincidenza con quello di un re della *Taifa* di Almeria dell'XI sec. (al-Mu'tasim bi-llāh).¹⁷

A prescindere dall'*understatement* borgesiano, che definiva l'operazione al tempo stesso «una burla» e «uno pseudosaggio», siamo di fronte, nuovamente, a un'idea di letteratura come riscrittura, che, stante l'impossibilità di attingere a una verità noumenicamente intesa, sceglie di muoversi nell'universo dell'artificio e delle *ficciones*, replicando il già detto e il già

¹⁴ Indicate dai dizionari (DELI, GDLI) in *Arabella* di De Marchi (1892), ma retrodatabili di un decennio (cfr. il mio *Per una storia del deonimo quarantotto*, in «Studi Linguistici Italiani», XLIX (2023), 11, pp. 143-160).

¹⁵ LEONARDO SCIASCIA, *Le 'invenzioni' di Borges*, «Gazzetta di Parma», 22 dicembre 1955.

¹⁶ Così Borges nelle sue *Autobiographical Notes* (1970), in italiano in *Due note. La ricerca di Almotasim*, in JORGE LUIS BORGES, *Storia dell'eternità*, Milano, Adelphi 1997, p. 115.

¹⁷ JANINE SOURDEL, DOMINIQUE SOURDEL, *Dictionnaire historique de l'Islam*, Paris, PUF 1996, p. 690.

scritto, «per cui ogni altro prodotto non potrà che essere rimanipolazione di uno precedente che, perciò, decostruito all'infinito, perde la cognizione dell'autore originario», per dirla con le parole, dedicate proprio al racconto borgesiano, di uno dei padri del post-moderno, John Barth.¹⁸ Che ciò implichi una morte dell'Autore o al contrario il suo trionfo definitivo come onnipotente demiurgo di un universo chiuso, è discorso che esorbita da queste note.¹⁹ Non differenti, nonostante la fama di autore *engagé*, le motivazioni alla base della creazione delle epigrafi sciasciane, che Vincenzo Consolo ascriveva proprio al venir meno della «speranza di una possibile sopravvivenza e incidenza del racconto» come strumento di conoscenza e di azione sul reale; proprio questo lo avrebbe spinto «a spostare il testo nel paratesto, mutare il racconto in parodia, in saggismo, spingerlo verso le soglie, verso la citazione, la rimemorazione della letteratura».²⁰

4. Uno *pseudobiblion* che assurge al ruolo di specchio rovesciato del romanzo che lo contiene è quello raffigurato all'interno di *The Man in the High Castle*, romanzo di Philip Dick tradotto varie volte in italiano,²¹ prima con il titolo *La svastica sul sole*, poi (dal 2001) come *L'uomo nell'alto castello*. Uscito nel 1962, il romanzo si muove in un presente in cui s'immagina che sia stato l'Asse Germania-Giappone a vincere la seconda guerra mondiale e a dividersi il pianeta in aree di influenza. Due libri sono al centro della vicenda: da una parte quello profetico dell'*I Ching*, cui tutti gli esseri umani si affidano per trarre auspici nelle loro decisioni, dall'altra un romanzo, che calamita l'attenzione di molti personaggi, che descrive l'esito opposto a quello ipotizzato nella storia portante, ovvero la vittoria degli Alleati: *The Grasshopper Lies Heavy*, scritto da Hawthorne Abendsen (l'uomo nell'alto castello cui allude il titolo). Si tratta insomma di un'ucronia dentro un'altra ucronia (intendendo con questo termine una versione alternativa del passato, che incide sul presente, come del resto il romanzo provvede a chiarire in una sorta di *mise en abyme*, segnandone il confine ma al tempo stesso la contiguità rispetto alla *science fiction*),²² che sembrerebbe corri-

¹⁸ JOHN BARTH, *La letteratura dell'esaurimento* [1967], in *Postmoderno e letteratura*, a c. di P. Carravetta e P. Spedicato, Milano, Bompiani 1984, p. 58.

¹⁹ Su questo cfr. ORVIETO, *Pseudobibbia* ..., cit., pp. 630-631.

²⁰ VINCENZO CONSOLO, *Le epigrafi*, in Id., *Di qua dal faro*, Milano, Mondadori 1999, pp. 199-200.

²¹ Da Romolo Minelli (1965), Roberta Rambelli (1977), Riccardo Valla e Luca Signorelli (1993), Maurizio Nati (1997), Marinella Magri (2022).

²² «“Oh no”, Betty disagreed. “No science in it. Nor set in future. Science fiction deals with future, in particular future where science has advanced over how. Book fits neither premise”. “But”, Paul said, “it deals with alternate present. Many well-known science fiction novels of that sort”» (PHILIP K. DICK, *The Man in the High Castle*, Boston-New York, Mariner Books 2011 [1 ed. 1962], p. 114).

spondere alla realtà di chi legge, ma si rivela progressivamente caratterizzato da scarti più o meno accentuati nel romanzo di Abendsen Roosevelt cede il passo nel 1940 a un nuovo presidente, Hitler sopravvive alla fine del conflitto ed è sottoposto a un processo che si tiene a Monaco, l'Inghilterra e gli USA si contrappongono in una sorta di guerra fredda, ecc.) con il risultato di configurare nella vicenda almeno tre livelli storiografici (quello reale e i due ucronici) e di trasformare *The Grasshopper* in «una sorta di parodico rispecchiamento metanarrativo» del romanzo principale.²³ Si aggiunga la rivelazione finale che anche *The Grasshopper* è stato steso da Abdensen compulsando gli esagrammi dell'*I Ching* (secondo un meccanismo degno dei principi dell'*Ouvroir de Littérature Potentielle*, l'*OuLiPo*, fondato nel 1960), e si avrà un congegno metaromanzesco tipicamente 'post-moderno'.

Che il titolo dell'enigmatico *pseudobiblion* contenga un riferimento alla Bibbia è rivelato da un personaggio del romanzo, che lo precisa a un perplesso interlocutore: «*The Grasshopper Lies Heavy*. That's a quote from the Bible» (ed. cit., p. 70). In effetti, esso sembra richiamare un passo del libro dell'*Ecclesiaste* o *Qohelet*, 12, 5, che la *King James Version*, la più diffusa nei Paesi anglosassoni, nella revisione americana della *American Standard Version* del 1901, reca così: «the grasshopper shall be a burden» ('la cavalletta sarà un peso'); mentre la *Revised Standard Version* del 1952 riporta: «the grasshopper drags itself along» ('la cavalletta si trascina'). Si tratta di un passo improntato allo spirito del *Vanitas Vanitatum*, sintagma scandito poco oltre (12, 8), con l'invito a godere delle età della vita, accogliendo anche la vecchiaia e la morte (la frase comporterebbe del resto uno specifico riferimento al declino della sessualità). Non sembra tuttavia di potervi scorgere un rimando diretto ai contenuti dello *pseudobiblion*, e si opinerà semmai che il titolo serva a evocarne l'alone apocalittico e profetico.²⁴ Ma si attirerà l'attenzione sul fatto che il titolo/citazione non coincide in modo puntuale con alcuna versione del passo biblico in inglese. Ora, se si confrontano le due principali versioni italiane oggi circolanti, ci si trova dinanzi a una diffrazione tra *La cavalletta non si alzerà più* (versione di Maurizio Nati, 1997) e *La locusta si trascinerà a stento* (Marinella Magri, 2022). Si noterà come quest'ultima, secondo una raccomandazione largamente diffusa nella prassi traduttiva moderna (consistente nell'adeguare la traduzione di una citazione del testo originale tratta da un classico alla sua edizione più au-

²³ Per tutti questi aspetti, cfr. CARLO PAGETTI, già nell'*Introduzione* all'ed. 1977, poi nel suo *Il mondo secondo Philip K. Dick*, Milano, Mondadori 2022, e VALERIO M. DE ANGELIS, *Storiografie multiple in L'uomo nell'alto castello*, in *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K. Dick*, a c. di V. M. De Angelis e U. Rossi, Firenze, Le Monnier 2006, pp. 168-177.

²⁴ Su questo, cfr. DE ANGELIS, *Storiografie multiple*, cit., p. 174.

torevole nella lingua di arrivo), coincida alla lettera con la versione italiana del passo nella Bibbia CEI.²⁵ Nonostante la liceità dell'operazione, viene a obliterarsi in tal modo quel sottile scarto che separava nell'originale il titolo dello *pseudobiblion* dal passo biblico in inglese. Uno scarto probabilmente non casuale, ma mirato a rispecchiare la non completa sovrapponibilità del libro di Abendsen rispetto alla realtà del lettore, per cui il mondo possibile che *The Grasshopper* prospetta un'ondivaga dialettica di adesione e distanza rispetto a quello reale in cui vive il lettore, con conseguenze interpretative dalla portata 'abissale' (per semplificare, la negazione di qualunque forma di verità attingibile da parte di ogni libro e dell'intera letteratura).

5. Un caso di particolare complessità (e per molti versi affine a quello appena descritto) è rappresentato da *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino, un testo che si presenta come un romanzo, o meglio iper-romanzo, all'interno del quale sono inseriti dieci *incipit* di altrettanti sotto-romanzi. A connetterli interviene l'espedito di una cornice: il Lettore protagonista a cui la voce narrante si rivolge alla seconda persona (ben presto affiancato in questa operazione dalla Lettrice Ludmilla) inizia infatti a leggere ogni volta ciascuna di queste opere, ma non riesce mai a proseguire la lettura oltre poche pagine per varie interruzioni. Ognuno di questi sotto-romanzi o romanzi intercalari, sviluppati per alcune pagine ma inevitabilmente interrotti, risulta attribuito a un autore ed è caratterizzato da uno specifico titolo, frutto dell'invenzione di Calvino.²⁶ I dieci titoli, letti in sequenza, forniscono infine (con l'aggiunta della frase finale: «chiede, ansioso d'ascoltare il racconto») un nuovo, estremo *super-incipit* di senso compiuto, l'inizio dell'ultimo romanzo evocato nel testo, teso a proiettarlo oltre la sua conclusione.

Per ammissione dello stesso autore, le dieci storie rappresentano, ricalcando dichiaratamente gli *Exercices de styles* di Raymond Queneau (1947), un medesimo nucleo o «situazione romanzesca tipica»,²⁷ declinati secondo stili, ambientazioni e, più che generi, 'atmosfera' peculiari. Si tratta insomma di un romanzo incentrato sul motivo dell'*incipit* (considerato

²⁵ *La Sacra Bibbia. Testo Ufficiale CEI 2008*, Roma, Conferenza Episcopale Italiana 2008, p. 1735 (identica versione nell'edizione del 1974).

²⁶ *Se una notte d'inverno un viaggiatore* / Fuori dell'abitato di Malbork / Sporgendosi dalla costa scoscesa / Senza temere il vento e la vertigine / Guarda in basso dove l'ombra s'addensa / In una rete di linee che s'allacciano / In una rete di linee che s'intersecano / Sul tappeto di foglie illuminato dalla luna / Intorno a una fossa vuota / Quale storia laggiù attende la fine?.

²⁷ Così descritta dall'autore: «un personaggio maschile che narra in prima persona si trova a assumere un ruolo che non è il suo, in una situazione in cui l'attrazione esercitata da un personaggio femminile e l'incombere dell'oscura minaccia di una collettività di nemici lo coinvolgono senza scampo» (Risposta a rec. di A. Guglielmi, 1980, in ITALO CALVINO, *Romanzi e racconti*, II, a c. di M. Barengi e B. Falcetto, Milano, Mondadori 2004, p. 1392).

quale «quintessenza delle potenzialità della letteratura»),²⁸ in cui «l'oggetto del racconto non è la realtà – in conoscibile ed imprevedibile – ma il racconto stesso», del quale si mettono in discussione le opzioni formali e la stessa ragion d'essere.²⁹ L'opera traduce così in chiave narrativa alcuni dei principali temi del dibattito teorico contemporaneo: dalla morte dell'autore all'estetica della ricezione (con la centralità del Lettore, e anzi nello specifico della Lettrice, che è colei che enuncia anticipatamente «il tipo di romanzo che seguirà»), sino all'ipertestualità e intertestualità, e, più stringentemente, al concetto di letteratura potenziale e di *contraintes* (regole o restrizioni formali cui i meccanismi strutturali del testo obbediscono) teorizzate dall'*Ou-LiPo* di cui Calvino faceva parte, e che, riguardo a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, egli illustrerà in una seduta dell'organizzazione nel 1981.³⁰ Tutti aspetti ampiamente sviscerati dalla critica; ma a esser stato forse trascurato è proprio il tema che qui più interessa, quello del paratesto e segnatamente del titolo, già in quegli anni al centro di un intenso dibattito.³¹

Che cosa ci dice dunque Calvino su questo? Illustrando i principi ordinatori dell'opera nella risposta a una recensione di Angelo Guglielmi, egli afferma apertamente che il titolo dei sotto-romanzi è «sempre letteralmente pertinente al tema della narrazione», motivo per il quale «ogni 'romanzo' risulterà dall'incontro del titolo con l'attesa della Lettrice, quale è stata formulata da lei nel corso del capitolo precedente».³² Proposizioni che sulle prime parrebbero dirigere verso la canonica 'funzione di rimando' dei titoli rispetto al contenuto dei testi di riferimento, sebbene la pertinenza si traduca in una più tenue (e al tempo stesso più profonda) corrispondenza con un motivo apparentemente marginale, un dato ambientale, un dettaglio. Così, per fare solo un esempio, il desiderio della Lettrice (cap. III) di un romanzo in cui «si senta intorno la presenza di qualcos'altro [*scil.*: rispetto alla 'cor-

²⁸ Lo spunto era già in un testo del 1975, *La squadratura* (cfr. BRUNO FALCETTO, *Nota a Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ivi, pp. 1381-1382, da cui si cita), poi sviluppato nel cap. VIII (*Dal diario di Silas Flannery*), vero «nucleo generatore» di tutta l'opera, che non a caso ne contiene la *mise en abyme* (CESARE SEGRE, *Se una notte d'inverno un narratore sognasse un aleph di cento colori* [1979], in ID., *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi 1984, pp. 135-173, p. 157).

²⁹ Cfr. MARINA POLACCO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore: il testo e i suoi modelli*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», S. III, XXI (1991), 3-4, pp. 995-1029, p. 995, da cui si cita.

³⁰ Poi pubblicate in CALVINO, *Comment j'ai écrit un des mes livres*, «La Bibliothèque Oulipienne», XX (1982), pp. 25-44; poi, con alcune difformità, in «Actes sémiotiques - Documents», VI (1984), 51, pp. 1-23.

³¹ Esso si era aperto già nel 1973 con l'uscita di CLAUDE DUCHET, *La fille abandonnée et la Bête humaine, éléments de titologie romanesque*, «Littérature», XII (1973), pp. 49-73, in contemporanea con interventi di Hoek, Grivel e poi di altri studiosi.

³² CALVINO, *Risposta*, cit., p. 1392.

posità degli oggetti' del precedente], che ancora non si sa cos'è, il segno di non so cosa» (ovvero di un 'approccio introspettivo'), si traduce nel cap. IV nel romanzo *Sporgendosi dalla costa scoscesa*, il cui titolo si addice ai luoghi in cui si svolge il racconto, ma metaforicamente anche allo 'sporgersi' verso i contenuti oscuri che le cose sembrano evocare al protagonista.

Ma a rendere ancor più complessa l'interpretazione della posizione espressa da Calvino sono vari elementi. Anzitutto la *contrainte*, enunciata nella stessa sede, per la quale, come si è già detto, «tutti i titoli letti di seguito costituiranno anche loro un *incipit*», ciò che già in sé li rende funzionali a un'istanza che va al di là del mero rimando al rispettivo testo. Ma c'è di più: a una più attenta rilettura, l'affermazione dell'autore (che «ogni 'romanzo' risulterà dall'incontro del titolo con l'attesa della Lettrice») sembra, se non ribaltare il verso del rapporto referenziale tra titolo e contenuto, per lo meno caricare il primo di una responsabilità più ampia nel meccanismo generativo del racconto, che trova l'altro polo fondamentale nella ricezione e cooperazione interpretativa del Lettore. Più che adattarsi a una servile funzione 'descrittiva', il titolo riacquista così il valore di 'soglia' che interagisce attivamente con la percezione e con la generazione dei significati del testo.

Rimarrebbe tuttavia ancora in sospeso l'individuazione, se esiste, del criterio a cui il conio dei titoli obbedisce da un punto di vista onomaturgico. Si potrebbe ipotizzare che ognuno di essi corrisponda alla volontà di alludere alla 'maniera' dell'autore o del 'genere' simulato, o per lo meno alla 'tipologia' di libro auspicata dalla Lettrice. La critica ha tuttavia stentato a trovare irreversibili correlazioni di questo tipo, fatta eccezione per più vaghe somiglianze, come quella del titolo complessivo dell'iper-romanzo con l'*incipit* montaliano *Forse un mattino andando*, entrambi caratterizzati da «un senso di sospensione che porta a precipitare nel vuoto»,³³ o il quasi ovvio richiamo al borgesiano *Giardino dei sentieri che si biforcano*, che si sprigiona dalla coppia *In una rete di linee che s'allacciano* e *In una rete di linee che s'intersecano*, con riferimento alla logica combinatoria che governa il gioco letterario. Per aggiungere qualche più impressionistica analogia riguardo alla struttura morfosintattica dei titoli e la loro lunghezza inusitata rispetto agli *standard* del romanzo contemporaneo (in genere limitata a parole isolate o combinazioni sintagmatiche meno estese, il più delle volte in frasi senza verbo)³⁴ si potrebbero ricordare i titoli di uno scrittore come il ceco Bohumil Hrabal (si pensi a *Inserzione per una casa in cui non voglio più abitare*,

³³ LAURA DE NICOLA, *Italo Calvino: il titolo e i testi possibili*, Roma, Università «La Sapienza» 2001, p. 87.

³⁴ Cfr. RAINIER GRUTMAN, *Titre*, in *Le Dictionnaire du littéraire*, dir. par P. Aron, D. Saint-Jacques & A. Viala, Paris, PUF 2002, p. 599, e HOEK, *Pour une sémiotique du titre*, Urbino, Centro Inter-

1966, tradotto con questo titolo in italiano nel 1968, o a *Vuoi vedere Praga d'oro?* tradotto nel 1973), il cui suffisso cognominale coincide del resto con quello dell'autore di uno degli intercalari, anch'egli dell'Est Europa, il polacco Tazio Bazakbal. Anche nei nomi degli altri autori si possono del resto rintracciare tracce di marcature diatopiche, per così dire, che evocano, se non individualità distinte, provenienze geograficamente connotate: lo stesso Tazio richiamerebbe la pronuncia dell'ipocoristico dell'efebo della *Morte a Venezia* manniana (Tazio); i due autori di mitiche nazioni nordiche, il 'cimmerio' Ukko Athi e il 'cimbri' Vorts Viljandi, presentano tratti onomastici rispettivamente finlandesi e neerlandesi; il belga Bertrand Vandervelde ha il cognome del celebre connazionale Émile, fondatore del Partito Operaio; e plausibile è l'onomastica dell'irlandese Silas Flannery, che già Segre opinava fosse calco di Flanny O'Brien,³⁵ per tacere del giapponese Takakumi Ikoka, del messicano Calixto Bandera e del dissidente russo Anatoly Anatolin, le cui connotazioni geolinguistiche sono particolarmente evidenti.³⁶

Tuttavia, è lo stesso Calvino a ridimensionare la possibilità di individuare riscontri diretti per titoli e autori della versione definitiva (come del resto per lo sviluppo tematico e stilistico dei sotto-romanzi), sottolineando come, più che mirare a imitare precisi modelli, egli vi avesse condensato «un'impostazione stilistica e di rapporto col mondo (attorno alla quale poi lascio che naturalmente s'addensino echi di memoria di tanti libri letti)».³⁷ Più che ispirarsi a modelli preesistenti, l'onomaturgia titologica, per così dire, di Calvino ha in realtà a sua volta creato modelli nuovi, assai produttivi nel discorso mediatico, come notava egli stesso in un'intervista, citando il calco giornalistico *Se un giorno d'estate un deputato*,³⁸ e come sarebbe agevole confermare con una semplice ricerca in rete di titoli fondato su variazioni di quel tipo di sintagma.

Indizi interessanti si ricavano tuttavia dall'avantesto e dall'epistolario che accompagna la gestazione dell'opera. Da questi apprendiamo anzitutto che il titolo originariamente prescelto per l'intero metaromanzo era un altro, esplicitamente didascalico ('tematico', nella terminologia genettiana) rispet-

nazionale di Semiotica e di Linguistica, Università di Urbino 1973, p. 21, per il quale «le titre est la Structure a-verbale par Excellence!».

³⁵ SEGRE, *Se una notte d'inverno un narratore*, cit., pp. 156-157.

³⁶ Si ricorderà come uno schema stilato da Calvino in fase di elaborazione dell'opera riportasse un elenco di generi romanzeschi, definiti in base alla nazionalità (accompagnati talora da nomi di scrittori reali): «1) polacco [Gombrovicz]; 2) giapponese; 3) sudamericano (argentino [Onetti]; 4) nabokoviano; 6) russo del dissenso; 8) austriaco [Roth, Schnitzler, Bernhard!]; 11) inglese [G. Green]; 12) italiano [Landolfi?]]» (*Romanzi e racconti*, cit., p. 1387).

³⁷ Ivi, p. 1389. Per altre sue simili proteste, POLACCO, *Se una notte*, cit., pp. 997-998, nota 7.

³⁸ CALVINO, *Un catalogo di possibilità narrative*, in Id., *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, a c. di L. Baranelli, Milano, Mondadori 2022.

to al motivo capitale per la struttura e i significati del libro: *Incipit*.³⁹ Soprattutto, l'autore, commentando le sue scelte *in fieri* in una lettera del 3 luglio 1978 a Daniele Ponchiroli (al quale poi sarà dedicata l'opera), ci consegna una dichiarazione di metodo che non sarà improprio valutare quale paradigma utile per l'interpretazione anche dei titoli intercalari: «invece di *Incipit* potrei dare come titolo al libro *una frase da incipit di romanzo tradizionale ottocentesco*, per esempio: *Se un viaggiatore al calar della notte*». ⁴⁰ Si tratta della prima comparsa del nucleo che evolverà nel titolo definitivo; ma ciò che qui importa rilevare è che esso venga descritto non quale '*titolo da romanzo*', come pure talora si è inteso, ma, più precisamente, quale '*frase da incipit di romanzo*'.

La testimonianza trova una spiegazione più compiuta se incrociata con un altro elemento rintracciato tra gli appunti calviniani, ovvero l'elenco di quelli che sono parsi vari titoli alternativi per il libro nel suo complesso, che enfatizzano, ancora una volta, il tema incipitario: «Esordio, Preludio, Qui comincia l'avventura, Chi ben comincia, L'ingresso, Alfa, Tutto sta cominciare (cassato), Chi apre chiuda, L'Avvio, Levar l'ancora, Dar vela ai venti, Il bel giorno si vede dal mattino, Ouverture, L'iniziazione, Primordi». ⁴¹ In realtà, nel dattiloscritto originario dell'opera è rilevabile un indizio che getta una luce diversa su questo documento; il titolo *Esordio*, infatti, il primo della lista, in tale versione provvisoria era assegnato non al 'super-romanzo', ma semmai a uno degli intercalari, quello che nella redazione definitiva prenderà il nome di *Fuori dell'abitato di Malbork*. ⁴² L'elenco era dunque probabilmente destinato non al libro complessivo, ma ai suoi 'sotto-romanzi', la titolazione dei quali avrebbe dovuto anch'essa correlarsi, nelle intenzioni originarie, al tema dell'*incipit*, evocandolo ed enunciandolo direttamente. Ma nel corso della stesura era giunta un'intuizione, registrata dalla lettera a Ponchiroli: rinunciare ai titoli 'sintetici' in favore di soluzioni perifrastiche ('le frasi da *incipit* di romanzo tradizionale ottocentesco'), che tale tema riuscissero a realizzare concretamente, più che semplicemente descriverlo.

Una scelta che gli consente di tematizzare nella concreta materialità lin-

³⁹ Calvino lo aveva segnato in un appunto del 1977 (*Romanzi e racconti*, cit., p. 1383), e poi confermato nel 1978 in una lettera all'amico Guido Neri (CALVINO, *Lettere 1945-1985*, a c. di L. Baranelli, Milano, Mondadori 2000, p. 1359). Esso compare ancora nei primi capitoli della stesura dattiloscritta, pur se corretta manualmente nel titolo definitivo (ADA D'AGOSTINO, «*Scrivo, correggo e riscrivo*». *Su alcuni aspetti del dattiloscritto di* *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, «*Enthymema*», XXVI [2020], pp. 84-94, p. 90).

⁴⁰ CALVINO, *Lettere* ..., cit., p. 1374.

⁴¹ Id., *Romanzi e racconti*, cit., p. 1386.

⁴² D'AGOSTINO, «*Scrivo, correggo e riscrivo*» ..., cit., p. 90.

guistica dei titoli il concetto centrale dell'opera, piuttosto che limitarsi ad enunciarne astrattamente la sostanza;⁴³ secondo il medesimo meccanismo, come si è detto, che informa la realizzazione metanarrativa di altri temi teorici intorno a cui ruota *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Un paradigma particolarmente significativo rispetto alle potenzialità dei 'titoli in cerca di un testo'.

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), «*Secondo 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

⁴³ Lo intuiva VITTORIO COLETTI, *Italiano d'autore. Saggi di lingua e letteratura del Novecento*, Genova, Marietti 1989, p. 31, che definiva *Se una notte d'inverno* «romanzo di inizi, di "segnali" d'esordio tipici, riconoscibili [...] elevati al rango, addirittura, di titolo (da quello stesso eponimo, a *Fuori dell'abitato di Malbork*)».

IV

Nominare e proteggere

SILVIA CORINO ROVANO

NASCONDERE E IRONIZZARE ALL'OMBRA DELLA MOLE:
FRUTTERO E LUCENTINI IN *A CHE PUNTO È LA NOTTE**

Abstract: In the Turin of the late Seventies, Fruttero and Lucentini depicted a city shrouded in darkness, a winter metropolis where snow seemed to blur the lines between the old, conservative, and esteemed Savoy capital and the burgeoning industrial hub of the economic boom. Through the critical and disillusioned lens of these two inherently Turin authors (one by birth, the other by adoption), a rich tapestry of names and places emerged, blending reality with invention to either obscure or highlight, with an unexpected touch of irony, the cityscape and its inhabitants. The murder of a priest in a church is juxtaposed with elements of genuine comedy, particularly in their clever manipulation of proper names.

Keywords: anthroponymy, toponymy, ironic onomastics.

Carlo Fruttero e Franco Lucentini nel 1979 pubblicano per Mondadori il loro secondo romanzo giallo, *A che punto è la notte*, una sorta di rappresentazione teatrale dai toni ironici e a tratti comici nella quale personaggi e luoghi reali o immaginari si muovono in una realtà intrisa di contraddizioni, ipocrisie e violenza in quella Torino che era stata la prima capitale d'Italia e che fin dagli inizi del Novecento era divenuta la capitale italiana dell'auto.

1. *La toponomastica. Tra odonimi fitonimici e chiese rinominate:
Torino tra realismo, invenzione e allusione*

Come a voler suggerire da subito che non si tratta della Torino tipica dei viali alberati e delle vie squadrate a pianta romana, il primo nucleo della narrazione trova il suo fulcro in una periferia di nuova costruzione, un fantomatico quartiere cui viene dato il nome di Brussone, caratterizzato da strade ondulate che danno vita a «un discorde gioco di parentesi aperte e chiuse, di viali indecisi, di problematici sentieri e passaggi, di piazze e piazzette variamente e ingannevolmente incatenate».¹ Questa dialettica dell'inganno urbanistico è resa attraverso la bizzarra odonimia fitonimica adottata dai costruttori: «ma nel

* Si ringrazia Domenico Scarpa per la squisita disponibilità e per i preziosi consigli. Si ringrazia altresì la Fondazione Mondadori per la consueta collaborazione offerta dai suoi archivisti.

¹ CARLO FRUTTERO, FRANCO LUCENTINI, *A che punto è la notte*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore 1979, p. 8.

viale degli Ontani non c'era nessun ontano, come non c'era nessun ranuncolo il via dei Ranuncoli, [...] l'ampia mezzaluna di via delle Fuchsie, dove non c'era nessuna fuchsia».² In effetti, in quegli anni erano stati edificati in città i quartieri periferici della Falchera e delle Vallette attraversati da viali ondulati che portavano nomi di piante e fiori (viale dei Mughetti, via delle Magnolie, via delle Primule, ecc.), realizzando una stravagante sagra della primavera destinata a costituire non solo una parte della periferia cittadina costruita per gli immigrati dal Meridione, ma anche l'*habitat* della mafia emergente.

Se il Brussone non è mai esistito, altrettanto dicasi della chiesa di Santa Liberata, che viene collocata nel centro storico della città. I due autori presentano dunque una prospettiva nuova rispetto al romanzo precedente pubblicato da Mondadori, *La donna della domenica*,³ nel quale il paesaggio torinese si ispirava a luoghi reali.⁴

Naturalmente subito dopo la pubblicazione del giallo giornalisti ed ex colleghi dei due scrittori presso l'Einaudi fecero a gara per svelare ciò che si celava dietro il racconto e, in un'intervista televisiva, uno di loro, Guido Davico Bonino, accompagnò Carlo Fruttero in una passeggiata durante la quale le domande furono poste nei luoghi che si presupponeva potessero aver rappresentato l'autentica fonte di ispirazione del romanzo: la chiesa di Sant'Agostino, la Falchera e, infine, una villa del quartiere della Crocetta.⁵ Anche gli odonimi reali tuttavia svolgono in esso un ruolo, nello specifico di tipo connotativo più che denotativo, a cominciare da via Grattoni, in cui, per ironia involontaria,⁶ si trova effettivamente la Questura di Torino; altro indirizzo tratto dalla realtà è corso Marconi, sede all'epoca della dirigenza Fiat, così come i nomi dei luoghi del centro in cui passeggia Santamaria, il commissario protagonista incaricato delle indagini. Non mancano nemmeno passi dedicati alla descrizione delle vie del centro, come nel caso della piazza Carlo Emanuele, «che a Torino viene familiarmente chiamata Carlina»⁷ e che ospita, tra l'altro, l'arma dei Carabinieri.

In verità, secondo la testimonianza degli autori, era stato don Alfonso Pezza a costituire l'idea originaria del primo nucleo del romanzo. Si trattava della

² *Ibid.* Dal romanzo venne tratta nel 1994 una serie televisiva per la regia di Nanni Loy, la quale, non a caso, ha tra le prime inquadrature proprio una targa con Via delle Fuchsie, richiamo esplicito non solo alla struttura urbanistica, ma anche alla toponomastica del racconto.

³ FRUTTERO, LUCENTINI, *La donna della domenica*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore 1972.

⁴ Si veda, a questo proposito, MARIA GIOVANNA ARCAMONE, *La donna della domenica di Fruttero e Lucentini*, «il Nome nel testo», IX (2007), pp. 12-16.

⁵ Cfr. GUIDO DAVICO BONINO, *Viaggio in Italia*, 1979, <https://www.youtube.com/watch?v=KJNhXKawy4Q>. Nella serie televisiva di Nanni Loy la chiesa di Santa Liberata è invece rappresentata dalla chiesa di San Filippo Neri, ubicata anch'essa nel centro storico.

⁶ L'intitolazione della via si riferisce, infatti, a Severino Grattoni (1816-1876), uno dei tre ingegneri (con Sommelier e Grandis) che diressero i lavori del traforo del Frejus tra Italia e Francia.

⁷ FRUTTERO, LUCENTINI, *A che punto ...*, cit., p. 345.

figura di un prete assassino che, inizialmente, accoltellava un parrochiano saltando fuori dal confessionale.⁸ Nelle successive stesure⁹ il prete predicatore di Santa Liberata, un religioso in bilico tra eresia e apostasia, da assassino era diventato la prima vittima, ucciso nella sua chiesa da un ordigno esplosivo.

2. *L'antroponimia come via onomastica all'umorismo tra presenze, assenze, mascheramenti e riferimenti culturali*

Il cognome, soprattutto in una città che tra gli anni Sessanta e Settanta aveva vissuto una massiccia emigrazione dal Veneto e dal Sud Italia, finisce nel romanzo per rivestire la funzione di segnalatore di provenienza geografica. Come già osservato da Maria Giovanna Arcamone circa gli antroponimi presenti nella *Donna della domenica*, i cognomi dei rappresentanti delle forze dell'ordine rivelano un'origine meridionale, mentre «i personaggi torinesi portano cognomi torinesi o genericamente piemontesi».¹⁰ Lo stesso avviene in *A che punto è la notte*, a cominciare dal fatto che immutate restano le figure del commissario Santamaria¹¹ e del questore De Palma, mentre l'immane personaggio femminile della Torino-Bene, pur non portando un doppio nome come la Anna Carla della *Donna della domenica*, possiede comunque un primo nome, Costanza, connotato diastaticamente, così come decisamente snob è il nome della figlia di lei Thea; per altro le amiche della signora, ad es. Marialivia, hanno ricevuto dagli autori un doppio nome.

Rispetto alla *Donna della domenica* l'umorismo, che si rivela spesso anche attraverso l'impiego dei nomi propri – a tratti un sapiente gioco di disvelamento/infingimento –, costituisce una novità, quasi un *fil rouge* del ro-

⁸ «Trovammo il nome del prete. Alfonso Pezza, e spostammo la sua parrocchia dalla periferia al vecchio, oscuro centro di Torino» (FRUTTERO, LUCENTINI, *Mabel and John ovvero il trionfo di F. & L.*, «La Stampa», 23/10/1979, p. 3 (disponibile online: <http://www.archivio.lastampa.it/>)).

⁹ Purtroppo al momento non disponibili poiché l'archivio personale dei due autori, donato dagli eredi alla Mondadori, è in fase di riordino. Il materiale è molto ingente, una sorta di record di stesure, notes, appunti, ecc. a partire da un originario progetto «Romanzo 2», poi «Don Pezza» (cfr. DOMENICO SCARPA, *Notizie sui testi*, in FRUTTERO, LUCENTINI, *Opere di bottega*, vol. I, Milano, Mondadori 2019, pp. 1500-1501).

¹⁰ ARCAMONE, *La donna ...*, cit., p. 14.

¹¹ La meridionalità del personaggio viene svelata in un dialogo tra personaggi femminili nelle espressioni razziste tipiche della città subalpina di allora: «— Come si chiama? — Santamaria. — È un terrone?» (FRUTTERO, LUCENTINI, *La donna ...*, cit., pp. 142-143). Il significativo radicamento meridionale del cognome a base toponimica è confermato anche da testi scientifici, così come la sua diffusione nelle città del Nord (cfr. ENZO CAFFARELLI, CARLA MARCATO (a c. di), *I cognomi d'Italia. Dizionario storico ed etimologico*, Torino, UTET 2008, s.v. *Santamaria*). Oggi la maggior diffusione è localizzata tra Milano e Genova (cfr. <http://www.gens.info/italia/it/>).

manzo. Nell'intervista televisiva con Guido Davico Bonino, Carlo Fruttero arriva addirittura ad affermare scherzosamente di aver inventato Lucentini e di aver scritto il romanzo da solo.¹²

La rappresentazione coinvolge quattro gruppi principali di personaggi legati a quattro istituzioni: la Questura, la Curia, la Fiat e l'Einaudi (quest'ultima mai esplicitamente citata); il piano del racconto *noir* in una città oscura e crudele si sviluppa in parallelo a quello parodistico/umoristico che coinvolge anche gli antroponimi. «Ma i personaggi inventati (e fin dove sono anch'essi reali?) sbiadiscono al confronto di quelli veri, appena mascherati per salvare le forme ma – se non altro per i torinesi – irresistibilmente trasparenti», commenta Luigi Firpo.¹³ L'identità celata infatti, sostituita da una forma denotativa, si incentra su due 'innominati': il Vescovo di Torino e l'Editore. In verità, anche Ernesto Ferrero nelle sue memorie si riferisce generalmente a Giulio Einaudi chiamandolo l'Editore,¹⁴ laddove la maiuscola ha un evidente scopo reverenziale; si può quindi ipotizzare che un'abitudine condivisa sia diventata attraverso la penna dei due transfughi einaudiani un'occasione di ribaltamento ironico.

Inoltre, accanto all'espediente eufemistico ricavato attraverso appellativi legati alla funzione professionale e sociale, l'umorismo agisce in altre direzioni variamente combinate tra loro: ciò avviene attraverso giochi linguistici ottenuti manipolando l'ortografia dei nomi propri e svuotando di significato concetti filosofico-religiosi complessi ridotti a un mero antroponimo privo di riferimenti, in una sorta di effetto Carneade¹⁵ manzoniano sapientemente rivisitato. Il rapporto tra ortografia, semantica e contenuti culturali costituisce in sostanza la tessitura dell'umorismo onomastico dell'opera.

2.1 *L'Einaudi. Il principe nascosto e il ribaltamento ironico di un universo editoriale*

Domenico Scarpa, curatore dell'opera omnia dei due autori, ha defini-

¹² Cfr. DAVICO BONINO, *Viaggio ...*, cit.

¹³ LUIGI FIRPO, *Notti di mistero e delitti a Torino*, «La Stampa», 1/12/1979, p. 3 (disponibile online: <http://www.archivio.lastampa.it/>). Osserviamo a margine che la serie televisiva diretta da Nanni Loy conserva tutti questi ambienti fatta eccezione per l'Einaudi che non è presente.

¹⁴ ERNESTO FERRERO, *I migliori anni della nostra vita*, Milano, Feltrinelli 2005.

¹⁵ Il riferimento è, in verità, esplicito oltre che ironico: «— Basilide... Basilide... Non è tra i miei parrocchiani, che io sappia. — È un marsigliese? — s'informò il maresciallo. — No, — disse sorridendo Santamaria, — dev'essere un greco. E mentre salutava le due figurine che malgrado tutto tenevano duro nello stravolto eppure sempre uguale presepio, pensò con tenerezza: Basilide, chi era costui?» (FRUTTERO, LUCENTINI, *A che punto ...*, cit., p. 344).

to «travestimento in chiave grottesca»¹⁶ la rappresentazione che viene fatta dell'Einaudi. L'Editore raffinatissimo, circondato da cimeli artistici e politicamente connotati come icone russe o sigari cubani, trascina parte della sua piccola corte alla chiesa di Santa Liberata proprio la sera dell'omicidio:

– Un'architettura di prim'ordine, una chiesa da guardarsi bene, – disse l'editore, [...] che non la finiva di estasiarsi sul mediocre e tardo barocco della facciata.

Per forza, pensò con rabbia Rossignolo. Ora che lì aveva portati tutti qui per mero dispetto, insisteva secondo il solito ad ammantare di motivi superiori il suo capriccioso autoritarismo.¹⁷

La relazione tra i redattori veicola scene umoristiche ricche di sottintesi per chi conosceva il tipo di lavoro che veniva svolto presso la casa editrice; per chi aveva dimestichezza con le fughe nei rispettivi uffici all'avvicinarsi di un piantagrane, i viaggi e i leggendari pranzi in comune in vari luoghi e il piglio imperioso del direttore verso tutti i dipendenti, ma verso uno in particolare, la vittima sacrificale, Monguzzi¹⁸ detto Monga:

poiché era un suo vezzo imperiale accusare la prima persona di cui incontrasse lo sguardo, sibilo subito dopo:

Monguzzi!

Monguzzi aveva però avuto un maestro elementare con lo stesso vezzo, e non si scompone. [...]

Il ringhio basso, schifato, lo scoprimento dei denti, il passaggio dal "tu" benevolo e assembleare al gerarchico "lei", indicavano chiaramente che l'editore, interrotto nel corso dei suoi pensieri, cercava un pretesto qualsiasi per prendersela con qualcuno.¹⁹

Monguzzi, in anni di folle lavoro e di sopportazione delle bizzarrie del capo, si era trasformato in un nevrotico ansioso che inghiottiva senza controllo pillole di Tabrium. A margine osserviamo l'affezione dei due autori per tutti i nomi, marchi compresi; il Tabrium rappresenta un'evoluzione rispetto alla bozza editoriale che dava Librium,²⁰ con un gioco linguistico anche troppo trasparente, ricordando che sia il Tavor che il Valium sono presenti nelle farmacie ancora oggi.

Monga potrebbe raffigurare Ponchi, cioè Daniele Ponchiroli, colonna editoriale della casa editrice Einaudi. Capofila di questa interpretazione è

¹⁶ DOMENICO SCARPA, *In principio era il Verbo*, in Fruttero, Lucentini, *Opere ...*, cit., p. xviii.

¹⁷ FRUTTERO, LUCENTINI, *A che punto ...*, cit., p. 145.

¹⁸ Nella bozza editoriale è evidente la difficoltà di trovare per lui un primo nome, come dimostrano le oscillazioni nelle correzioni tra Antonio, Francesco e Gianfranco (Fondazione Arnoldo Mondadori, *Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria Editoriale Autori italiani, Manoscritti Narrativa italiana*, b. 10 (da qui in poi citato come AME, *Manoscritti*), pp. 584-585).

¹⁹ FRUTTERO, LUCENTINI, *A che punto ...*, cit., p. 124.

²⁰ Ivi, pp. 17, 247.

Domenico Scarpa, che afferma che i due autori «fecero rivivere il quid della sua persona nel personaggio del dottor Monguzzi: [...] nella sua bontà e nella sua nevrosi, nel genio che dimostra come decifratore di indizi».²¹

Monga altri non sarebbe dunque che l'amico dei tempi della vita einaudiana, già citato da Calvino come dottor Cavedagna, «un buon samaritano, un Cireneo»,²² curatore del *Parnaso italiano*, opera editoriale tantalica che l'aveva occupato per anni, fu protagonista di innumerevoli scoperte: «gli piacciono i cosiddetti minori». Perché, come rileva in proposito Ferrero, «c'è sempre negli scantinati della letteratura o della Storia qualche minore capace di un accento di verità, un'immagine, uno scatto rivelatore».²³ Nel romanzo, Monguzzi è costantemente afflitto dall'impossibilità di proseguire l'edizione del carteggio Crispi-Oderici, rappresentazione di un lavoro che da minuzioso diventa peregrino; osserviamo che nella bozza editoriale il carteggio era Crispi-Pelloux,²⁴ una versione meno municipale di quella definitiva.

Autentica curiosità e desiderio di esplorare ambiti nuovi e poco percorsi rappresentavano, in effetti, una costante della Casa editrice, conosciuta e apprezzata anche per questo: «la Polonia medioevale, le società inca, i Caraibi opportunamente maneggiati aprivano di colpo orizzonti impensati».²⁵ Nello sguardo ironico dei due romanzieri l'occasione era troppo ghiotta e non poteva mancare qualche riferimento spiritoso alle famose riunioni del mercoledì dove si proponevano autori qui parodiati con metafore coerenti con il contesto: «William Cabezon, il Kafka del Venezuela, le poesie-inchiesta di Abu Letiroir, il Milton del Ghana, uno studio sulla gallina nell'economia siciliana del Duecento».²⁶ I due coltissimi e raffinatissimi autori – Fruttero aveva tradotto Beckett per l'Einaudi²⁷ e ne aveva coordinato la Collezione Teatro – non esitano a inventare nelle riunioni nomi iperbolici per scrittori quasi verisimili: il «teatro monomultiplo di Hans Zekke. O non era invece la paleomimesi teorizzata da Ruiz Mayer?».²⁸ In realtà, dai verbali dei dibattiti che si svolgevano presso la Einaudi emerge chiaro il livello di approfondi-

²¹ SCARPA, *Il mite inesorabile "Ponchi"*, «Il Sole 24 ore», 25/6/2017, p. 25. Ringrazio l'autore per avermi inviato il suo articolo. Si insiste, per altro, sullo stesso concetto altrove: «modellandolo come un loro *alter ego*» (Scarpa, *In principio ...*, cit., p. xviii).

²² FERRERO, *I migliori ...*, cit., p. 77.

²³ Ivi, p. 78.

²⁴ Cfr. AME, *Manoscritti*, pp. 14, 16, 28, 59.

²⁵ FERRERO, *I migliori ...*, cit., p. 16.

²⁶ FRUTTERO, LUCENTINI, *A che punto ...*, cit., pp. 17-18.

²⁷ Curati da Fruttero furono SAMUEL BECKETT, *Aspettando Godot*, Torino, Einaudi 1956, Id., *Giorni felici*, Torino, Einaudi 1971 e Id., *Finale di partita*, Torino, Einaudi 1990.

²⁸ FRUTTERO, LUCENTINI, *A che punto ...*, cit., p. 167. Ruiz Meyer potrebbe alludere a Juan Ruiz Alarcón tradotto da Gadda. Quanto a un cognome come Zekke, l'ironia entomologica appare piuttosto trasparente.

mento di queste esplorazioni, cui in particolare Fruttero aveva fornito un contributo professionale non certo secondario.²⁹

L'elemento onomastico-umoristico in una ridda di riferimenti più o meno confusi si attua anche nel romanzo attraverso un ulteriore meccanismo, e cioè i tentativi di interpretazione degli antroponomi e dei toponimi da parte del commissario Santamaria, che sembra disorientato quando cerca di comprendere i meccanismi in atto nella casa editrice nel tentativo di decodificare gli autori, i titoli e i personaggi ai quali i nomi 'falsi' si riferiscono:

– Io conosco i nomi, – soffiò, – i nomi falsi. – Hanno dei nomi? – sussurrò il commissario chinandosi paziente verso il folle. Si aspettava qualcosa come Napoleone o Hitler, al massimo San Pietro e San Giovanni. Quando sentì i nomi di Rossignolo e Monguzzi, vennero anche a lui due occhi spiritati.³⁰

2.2 *La curia. L'ironia dei riferimenti equivocati*

«Questi monsignori, questi porporati, questi principi della Chiesa, non erano diventati tali in seguito a una vincita al totocalcio. La scuola, pensò Santamaria, si sentiva».³¹ In verità, si dimostra che non solo sentire la scuola non fosse sufficiente al commissario per meglio orientarsi, ma a tratti potesse provocare effetti esilaranti; la strategia di rimozione degli antroponomi, perdendo la funzione denotativa, oltre a impedire l'identificazione con un preciso Vescovo o Arcivescovo di Torino, consentiva di trasformare i dialoghi in momenti umoristici proprio grazie agli antroponomi parodiati: «Sua Eminenza cominciò con distaccata sollecitudine, in puro stile da visita all'orfanotrofio, l'interrogatorio di Fra De Palma e Suor Santamaria».³² Sua Eminenza in particolare costituisce un'occasione irrinunciabile di rappresentazione ironico-conventuale soprattutto attraverso i riferimenti culturali. Così come le correnti filosofiche, nei discorsi tanto degli studenti come degli specialisti, vengono di solito citate attraverso il nome dell'esponente più rappresentativo, allo stesso modo sono evocate dal monsignore false denominazioni allo scopo di offuscare e rendere opache le proprie opinioni e in tal

²⁹ Basti un esempio a proposito di Platonov di Čechov: «Fruttero informa che il Piccolo Teatro di Milano metterà in scena in febbraio questa commedia di Čechov [...] propone perciò di pubblicare la versione di Lo Gatto, riveduta da Strehler, nella collana "Teatro". Il Consiglio è d'accordo» (T. MUNARI (a c. di), *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953-1963*, Torino, Einaudi 2013, p. 300).

³⁰ FRUTTERO, LUCENTINI, *A che punto ...*, cit., p. 310.

³¹ Ivi, p. 223.

³² *Ibid.*

modo depistare il commissario allontanando dall'ambiente religioso elementi che possano gettare su di esso una luce indesiderata. Quei nomi, una volta decontestualizzati e interpretati dal commissario in chiave poliziesca, avulsi dalla concatenazione dei fatti, generano una sorta di straniamento comico:

– E dopo? – chiese il commissario, figurandosi gli ottimistici titoli dei giornali del sesto secolo, sgominata l'ultima banda gnostica, braccati i capi del clan siriano, Eusebio di Cesarea dichiara al nostro inviato... [...]. La voce delicata e un po' monotona del Cardinale Arcivescovo era riuscita ad operare un vero e proprio occultamento di cadavere. A colpi di millenni, di riti dimenticati, di civiltà scomparse, il Pezza s'era volatilizzato in Oriente.³³

Anche l'immensa cultura del prelato in merito all'eresia gnostica, eventuale movente dell'omicidio, nell'ascolto e nell'interpretazione del commissario Santamaria, che si basa sull'antropónimo decontestualizzato, assume tratti spiritosi: «– E quando è successo tutto questo? – s'informò il commissario, come avrebbe chiesto dove si trovava ieri sera l'infame Basilide tra le nove e le dieci».³⁴

I nomi inoltre incutono timore e soggezione, soprattutto quelli che evocano scenari incomprensibili che racchiudono un sapere mistico riservato a pochi – la cosiddetta 'arma della cultura':

non aveva concluso niente, fuitato niente salvo una indefinibile aria di reticenza (o pudore? o riserbo?), e un senso di sproporzione tra la bassa temperatura mistica di Santa Liberata e la fiammeggiante figura di eresiarca evocata in questa stessa stanza dal cardinale, a colpi di Basilide e Ireneo.³⁵

Il commissario tuttavia deve indagare e ritornare a muoversi fra le 'piccolezze' del suo lavoro; ma sembra gli siano rimasti in mente, malamente introiettati, questi monumenti del pensiero filosofico ad osservarlo minacciosi: «al punto in cui sono, si giustificò di fronte a Basilide, Carpocrate e Plotino, non posso trascurare niente».³⁶

2.4 *Ironia e ortografia. Antroponimi stenografati ma non solo*

L'ultima strategia umoristico-onomastica, sempre legata ad un difetto di comprensione, è di tipo ortografico. L'attenzione riservata a questo tratto ludico, non esclusivamente riguardante gli antroponimi, è testimoniata da

³³ Ivi, p. 279.

³⁴ Ivi, p. 278.

³⁵ Ivi, p. 304.

³⁶ Ivi, p. 223.

una traccia archivistica che si riferisce al nome di un mezzo di trasporto: «Il camioncino OM “Lupetto” – che Romilda, la cognata dei fratelli Bortolon, chiamava l’Upetto».³⁷ La trasformazione di Lupetto in l’Upetto, con discrezione dell’articolo, rappresenta il segnale delle difficoltà di interpretazione negli immigrati scarsamente alfabetizzati, in questo caso veneti, che trasformano per ipercorrezione un nome parlante in uno privo di significato. Gli autori non hanno voluto rinunciare a questo gioco semantico-ortografico tanto da proporre nel testo ultimo tale variante, corretta sulla bozza di stampa, rispetto alla precedente versione grosso modo analoga: «Il furgoncino Ape – che Romilda, la cognata dei fratelli Bortolon, chiamava Il Lape».³⁸

Questo tipo di stratagemma è stato applicato anche a contenuti filosofici più profondi con esiti inevitabilmente comici: «– Sì ma non leoni, – disse Santamaria, -eoni. Era un’altra di quelle parole del Pezza, come il pneuma e il logos. I trentasei eoni. [...] – il leone nero! – esclamò la Pietrobono alzando la testa dal quaderno – ma allora devo correggere i miei appunti, devo mettere l’apostrofo a leone!».³⁹ Evidentemente un apostrofo non costituiva solo un segno grafico.

La passione per l’ortografia ha trovato un ulteriore spazio negli appunti della Questura redatti dall’assistente di Santamaria, Luigina Pietrobono, per la quale gli autori hanno inventato una pseudo-stenografia, antroponimi compresi, che presenta una certa variabilità di esiti e possibilità di equivoco, dato che, ad esempio, Don Pezza e De Palma presentano le stesse iniziali: «S. maria et celebre dott. DP»,⁴⁰ «dichiara che DP (Don Pezza, non celebre DP)».⁴¹

Naturalmente la Pietrobono entra nel caleidoscopio interpretativo dei contenuti filosofico-teologici, ulteriormente semplificati, con la stessa dialettica, muovendosi tra i vari piani dell’ironia:

Arrivo busta bianca indirizzata Commiss. Santamaria, personale, ma chiusa [...]. – Dentro, volumetto intitolato *la Gnosi* di H. Leisegang. Sempre creduto gnosi far parte malattie veneree-pelle, ma risulta invece faccenda religiosa.⁴²

E anche Basilide compare nel gergo abbreviato in accordo con lo stile usato nei verbali della questura: «Ergo, mafia supera di scatto infame Basil. et estremismo sinistra in classifica sospetti».⁴³

³⁷ Ivi, p. 58. Il riferimento è stato mantenuto anche nella serie televisiva in cui il gioco di parole si realizza in una conversazione tra Santamaria e Romilda Bortolon.

³⁸ AME, *Manoscritti*, p. 70.

³⁹ FRUTTERO, LUCENTINI, *A che punto...*, cit., p. 232.

⁴⁰ Ivi, p. 205.

⁴¹ Ivi, p. 216.

⁴² Ivi, p. 291.

⁴³ Ivi, p. 345.

3. Diglossia e plurilinguismo

Quando si tratta del Piemonte e di Torino in particolare non possono mancare dei riferimenti al francese fondati sul pregiudizio che le persone di cultura in questa regione lo conoscano necessariamente. Fruttero e Lucentini non hanno respinto questo *cliché* e nella marca diastratica hanno riservato l'impiego della lingua francese ai pensieri e alle battute dell'Editore e della signora Guidi, senza perdere, tuttavia, l'occasione di ironizzare. Domenico Scarpa ha affermato che una frase franco-piemontese, «*Est-ce que je suis dans les curves?*»,⁴⁴ 'Sono nelle curve?' pensata dall'Editore, potrebbe rappresentare il «motto araldico»⁴⁵ del romanzo. In effetti, l'elemento della citazione in francese si stempera e arricchisce di ironia ibridandosi anche se soltanto in quanto frutto del pensiero:

Ecco, pensava l'editore, ora pensano che io penso quello che penso. [...]. E invece si sbagliano, alla cosiddetta "magra" io non ci pensavo neanche più, me la sono scordata totalmente. Anzi, non la considero per niente una magra. *Est-ce qu'il y a eu magrà?*, si domandò in francese, lingua più razionale, logica dell'italiano. *Mais pas du tout*. [...]. *Pas de magrà. Pas d'erreur*.⁴⁶

Tuttavia, né il francese né il piemontese entrano nell'onomaturgia antroponimica del romanzo.⁴⁷ Un unico caso di antroponimo francese è proposto dalla signora Guidi: «generazioni di esquimesi hanno già dimostrato che una pelliccia tiene più caldo di una camicetta di Saint-Laurent». ⁴⁸ Dovendo nominare uno stilista per antonomasia, si cita naturalmente un francese, almeno da parte delle signore torinesi rappresentate da Fruttero e Lucentini. Per altro, non sono state loro a donargli il soprannome di «Petit Prince» o di «le Maître». ⁴⁹ Nel diario della Pietrobono compare una camicetta YSL insieme a «bigiott. Cartier», naturalmente con riferimento a ciò che viene indossato dalla signora Guidi.

Per quanto riguarda il dialetto, anch'esso assente nella rappresentazione antroponimica del giallo, probabilmente risulta troppo legato alla realtà locale per un romanzo che ambisce ad un pubblico nazionale, ragion per cui i riferimenti sono sempre tradotti anche quando il significato sarebbe facil-

⁴⁴ SCARPA, *Notizie...*, cit., p. 1500.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ FRUTTERO, LUCENTINI, *A che punto...*, cit., p. 125. Gli esempi sono numerosi: «Era possibile una cosa simile? Era concepibile, pensabile? No, non era possibile. *Pas de cantonatà. Pas d'erreur*» (Ivi, p. 126).

⁴⁷ Osserviamo, a margine, che la serie televisiva insiste sulla francofilia piemontese anche negli antroponimi: la signora Guidi, infatti, non si chiama Costanza, ma Chantal.

⁴⁸ Ivi, p. 82.

⁴⁹ FABRIANO FABBRI, *La moda contemporanea*, Vol. II, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi 2021, p. 178.

mente desumibile «– *A l'è chiel!* – si sentì sussurrare tra i parrocchiani degli ultimi banchi. – È lui!»,⁵⁰ o quando risulti del tutto superfluo ‘tradurre’ per la prossimità tra le forme dialettali e quelle italiane: «– *Mument*, – l’interruppe Priotti alzando una mano. – Un momento».⁵¹

Un’unica eccezione è rappresentata dalla denominazione della professoressa Caldani, che più volte viene chiamata tota Caldani, e non solo nella mente di protagonisti piemontesi, ma anche in un dialogo, a segnalare un’abitudine linguistica.⁵² Questo approccio in cui la lingua locale si limita al lessico è comunque un tratto comune nel giallo italiano⁵³ e partecipa alla «caratterizzazione diatopica»,⁵⁴ un espediente che fa sì che la lingua locale renda la narrazione più verisimile.

Per quanto riguarda l’inglese, nella *Donna della domenica* ampio spazio è stato offerto alla corretta pronuncia della città di Boston⁵⁵ come indicatore dello snobismo provinciale dei residenti della collina torinese *upper-class* e come segno della consapevolezza della diffusione ormai capillare di tale lingua, tanto che espressioni inglesi vengono affiancate a quelle dialettali: «*Cheap!* – gridò Bona. – stavi per dire *cheap*. Ormai è diventata una parola del dialetto, come *rabadàn*». In *A che punto è la notte* tuttavia l’approccio è diverso; è presente infatti un’unica occorrenza non segnalata tipograficamente: «De Palma non rispose, sembrava groggy»,⁵⁷ espressione evidentemente sfuggita agli autori poliglotti.

⁵⁰ FRUTTERO, LUCENTINI, *A che punto...*, cit., p. 159.

⁵¹ Ivi, p. 214. Questo discorso vale solo in parte per la serie televisiva ispirata al romanzo, dove la prosodia locale di tutti i personaggi è fortemente insistita, siano essi piemontesi, veneti o sardi; anche la Signora Guidi non sfugge, mostrando una provenienza torinese molto ‘pronunciata’.

⁵² Cfr. ivi, pp. 42, 44, 61.

⁵³ Cfr., fra gli altri, UGO VIGNUZZI, MANUEL FAVARO, *Dialettalità e neodialettalità nel «giallo all’italiana» contemporaneo*, in *Dialetti reloaded, Scenari linguistici della nuova dialettalità in Italia*, a c. di S. Lubello e C. Stromboli, Firenze, Cesati 2020, pp. 95-96.

⁵⁴ PATRIZIA BERTINI MALGARINI, UGO VIGNUZZI, *Caratterizzazione diatopica e “giallo all’italiana”*, in *Semiotica generale – semiotica specifica*, a c. di A. Gałkowski, T. Roszak, Uniwersytet Łódzki, Łódź 2018, p. 196.

⁵⁵ FRUTTERO, LUCENTINI, *La donna...*, cit., pp. 54-55. A questo proposito si veda anche il riferimento in GIACOMO MICHELETTI, *Fruttero e Lucentini*, in *Il romanzo in Italia. IV. Il secondo Novecento*, a c. di G. Alfano, F. de Cristofaro, Roma, Carocci editore 2018, p. 288.

⁵⁶ Ivi, p. 77. Quanto a *rabadan*, espressione di uso quotidiano, vale per ‘rumore, frastuono, fracasso, strepito, romorio, chiassata (VITTORIO DI SANT’ALBINO, *Gran Dizionario Piemontese-Italiano*, Torino, L’Unione Tipografico-Editrice 1859, s.v. *rabadan*), dall’arabo *ramadan* ‘caldo torrido’; mese del digiuno, voce del lessico religioso giunta in Italia attraverso le città di Genova e Marsiglia che in piem., lig., lomb., occ. e frpr. ha assunto il sign. di ‘rumore’ per la gozzoviglia, i banchetti e i divertimenti che in questo periodo dell’anno sono consentiti dopo il tramonto e soprattutto al termine del periodo di digiuno; per la *-b-* presente nella var. si può supporre un influsso di *rabel* o una dissimil. M/N > b/n (REP. *Repertorio Etimologico Piemontese*, dir. A. Cornagliotti, Torino, Centro Studi Piemontesi 2015, s.v. *ramadan*).

⁵⁷ FRUTTERO, LUCENTINI, *A che punto...*, cit., p. 221.

Quanto agli antroponimi, l'inserimento dell'anglicismo si realizza nel contesto operistico attraverso il nome di una soprano, la Stock-Gibson,⁵⁸ cantante sconosciuta a Santamaria che va ad ascoltarla, ed in effetti inesistente, il cui nome viene sapientemente accostato a quello della Carteri⁵⁹ (ovviamente con riferimento al soprano Rosanna Carteri). Il trattamento dei richiami all'opera è analogo a quello delle parole del monsignore per l'orecchio di Santamaria: «– l'oppresso mio core più speme non ha... Dottore! dottore! soccorso! pietà!/ Praticamente una chiamata al 113, sorrise il commissario mentre incominciavano gli applausi».⁶⁰

In conclusione, la strategia dell'infingimento onomastico crea un sotto-testo che può guidare il lettore nell'interpretazione del romanzo; realtà e finzione coesistono in totale armonia, fatta eccezione per gli eventi delittuosi. Se il nome non salta fuori, vuol dire che ci troviamo effettivamente nel racconto. Ogni nome evoca, infatti, un ambiente, oltre che una ridda di dati impliciti, e la sua corretta interpretazione rivela il livello culturale – e il grado di ignoranza – dei personaggi, così come del lettore. Inoltre, nascondere un personaggio, fosse anche Dio, che nel romanzo viene chiamato «il Grande Boss», consente di dare spazio all'ironia che sapientemente non scade nel sarcasmo e alleggerisce la cupa atmosfera, quella che affligge le nostre vite così come quella che si respira nell'asfittica capitale sabauda.

Biodata: Silvia Corino Rovano, assegnista di ricerca per il Dipartimento di Lingue, Letterature Straniere e Culture moderne tra il 2023 e 2024, è docente incaricato di Grammatica 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. Dal 2000 è altresì dipendente dell'Archivio di Stato di Torino.

silviamargherita.corinorovano@unito.it

⁵⁸ Ivi, p. 186.

⁵⁹ Ivi, p. 595.

⁶⁰ Ivi, p. 177.

STEFANO GENETTI

UN NOME E IL SUO CONTRARIO.
SUL ROMANZO *LES LARMES* DI PASCAL QUIGNARD

Abstract: In his novel *Les Larmes* (2016), Quignard delves into the origins of his art by invoking the Oaths of Strasbourg, as recorded in Nithard's 9th-century chronicle, and the Sequence of Saint Eulalia, considered the birth certificates of the French language and literature, respectively. Within a narrative that blends history and fiction, where names mirror the transition from Latin to Old French and the latter's intersections with Old German, the onomastic anagram formed by Nithard's own name and Hartnid, the name of his brother, whom he barely mentions, appears not only to encapsulate recurring themes in the novel and unveil various aspects of Quignard's poetics but also to encode the author's signature within the text through his writing itself.

Keywords: anagram, Nithard, pseudonym, Quignard, signature.

Derrière tout nid il y a une coquille brisée.¹

Sabato 7 novembre 2015, verso sera: nella penombra dell'abbaziale di Saint-Riquier, in Piccardia, ha luogo l'unica rappresentazione di *Vie et mort de Nithard*: lettura, danza e musica si alternano sul palco che un rapace sorvola. Il carattere arcaico e rituale del dispositivo teatrale praticato da Pascal Quignard è accentuato dal fatto che in quell'occasione vengono inumati i resti di Nithard.² Nipote di Carlo Magno e segretario di Carlo il Calvo, fu costui a trascrivere, nella sua cronaca redatta in latino, le formule galloromanze e germaniche dei Giuramenti di Strasburgo pronunciati il 14 febbraio 842 per sancire l'alleanza fra Carlo e Ludovico il Germanico contro il fratello Lotario. Nei primi mesi del 2016, in altre *performances*, alla rievocazione di questa prima traccia scritta del francese si aggiunge quella del martirio di santa Eulalia, la cui vita e morte è cantata nella *sequentia* tradotta in volgare, a Valenciennes, in vista della festa annuale del 12 febbraio 881.³ I due atti

¹ PASCAL QUIGNARD, *Les Heures heureuses. Dernier royaume XII*, Paris, Albin Michel 2023, p. 35.

² Inedito in francese, lo *script* di questa *performance de ténèbres* è stato tradotto in italiano da A. Peduto (*Vita e morte di Nitardo*, Asti, Analogon 2019). Si ascolti la trasmissione: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-fabrique-de-l-histoire/un-crane-fendu-et-quelques-lignes-pour-la-posterite-dernieres-nouvelles-de-nithard-4026160>.

³ Prima che in Francia, il *Ballet de l'origine de la langue et de la littérature françaises* è andato in

di nascita della lingua e della letteratura francese convergono, nell'agosto 2016, nel romanzo *Les Larmes*. «Argentariae Sacramenta. Strazburger Eide. Serments de Strasbourg» (p. 126):⁴ densa di valenze simboliche e politiche, la drammaturgia plurilingue narrata da Nithard consente all'autore di cogliere l'«étrange contingence de l'origine» (p. 127) della propria lingua; con la *Cantilène de sainte Eulalie* la poesia vernacolare origina dal latino come l'anima della buona pulcella decapitata spicca il volo «In figure de colomb» (p. 147). Non solo: le origini proliferano in un romanzo popolato di animali, dominato dall'immaginario acquatico – fonti miracolose e lacrime primigenie – e dove abbondano, come spesso in Quignard, i richiami alla filogenesi, alla preistoria e al preumano, e all'ontogenesi, dal concepimento alla nascita, un romanzo dove il letterato contemporaneo si china sulle origini della propria arte e risale alla sorgente dell'atto creativo.

Strutturato in dieci libri suddivisi in brevi capitoli, il racconto presenta un andamento franto e reticolare. Sovente, nella trama narrativa si aprono squarci lirici e meditativi. A spaesare il lettore contribuisce la diversità degli intertesti: da *Vita et gesta Caroli Magni* di Eginardo a *Cime tempestose* e dalla *Chanson de Roland* alle *Mille e una notte*; dalla mitologia greco-romana a quella norrena e dalle filosofie orientali alla patristica. Da un lato Quignard tratteggia la biografia di Nithard, nato dal concubinato di Berthe e di Angilbert, il duca e poeta che fa di Saint-Riquier un centro della rinascenza carolingia alla cui storia l'autore affianca quella della basilica di Saint-Denis. Dall'altro, inventa avventure, amori e morte di Hartnid, il fratello solo incidentalmente menzionato da Nithard, ormai ritiratosi e deluso dalla vita politica, nel quarto e ultimo libro della sua *historia*, intrapresa su incarico del re ma proseguita di propria iniziativa. In un romanzo abitato da santi e magi, a iniziare da Sar, la «poétesse chamane» (p. 208) cieca e veggente, Quignard fa di Hartnid, di cui null'altro che il nome è dato conoscere, il gemello del letterato malinconico e ansioso, il suo doppio leggendario e la sua controparte errante alla ricerca di un viso di donna che non esiste, di un riconoscimento impossibile: «Son nom n'était que le contraire d'un nom et il était alors complètement indifférent au monde qui n'était que le fantôme d'un monde» (p. 143).

scena a Verona il 28 gennaio 2016 (anche per alcuni complementi bibliografici, vd. STEFANO GENETTI, *Performance, rêve, revenance. Sur un ballet imaginaire des origines de Pascal Quignard*, in *Morphogène. L'origine ne cesse pas*, a c. di M. Calle-Gruber, P. Quignard, Paris, Hermann 2023, pp. 223-234). Due settimane dopo, proprio il 12 febbraio 2016, a Tolone, la figura di santa Eulalia ritorna nella performance *L'Oreille qui tombe*, in collaborazione con la scultrice Frédérique Nalbandian.

⁴ All'edizione originale del romanzo *Les Larmes*, Paris, Grasset 2016, si riferiscono qui i rimandi privi di altra indicazione. Tutti i titoli di cui non viene precisato l'autore sono da attribuirsi a Pascal Quignard.

Come indicano gli interventi alla prima persona del narratore, in questo racconto sospeso tra storia e mito lo scrittore cartografa la propria genealogia e cripta la propria esistenza. A maggior ragione data la centralità degli spazi, dei supporti e dei gesti del leggere, dello scrivere e del tradurre, nell'immagine che il romanzo restituisce di Nithard – il testimone scriba e scrittore che inventa, afferma Quignard, «la langue que maintenant j'écris» (p. 82) – si può essere tentati di vedere un autoritratto del letterato contemporaneo. In linea con le *biofictions* erudite tramite cui egli arricchisce la propria vita per personaggio interposto – dal retore romano *Albucius* al musicista Sainte-Colombe di *Tous les matins du monde*, ma anche dall'Aprononia Avitia delle apocriefe *Tablettes de buis* a Meaume, l'incisore di *Terrasse à Rome* –, nella rappresentazione narrativa dell'artista si riverbera il vivere scrivendo di Quignard. D'altro canto, è stato ipotizzato che l'autore si identifichi in Hartnid, proiezione onirica e pulsionale del *chroniqueur*, sua controfigura desiderante e solivaga, selvaggia.⁵ Ora, è forse piuttosto nello scarto che separa i due fratelli, nella tensione fra simbolico e immaginario, fra cultura e natura, fra senso e sensibile che nel romanzo si iscrive, cifrata, la firma di Pascal Quignard: nella complementarità concorrenziale della penna d'oca e della piuma blu di ghiandaia che diventano l'emblema, rispettivamente, di Nithard e di Hartnid. Nella misura in cui questo binomio anagrammatico condensa tali tensioni, l'onomastica letteraria, e in particolare il nesso che da Saussure in poi collega anagramma e nome proprio, fornisce una chiave interpretativa privilegiata poiché consente di mettere in rilievo alcune modalità secondo cui Quignard incessantemente sonda il segreto della creazione artistica.

Sia come argomento di riflessione, sia come risorsa letteraria, la nominazione risulta del resto capitale nella sua opera. Fin dal saggio sui risvolti del *nommer* nella *Délie* di Maurice Scève sono frequenti gli sviluppi sul nome mai proprio, il nome che ci viene da altri e che (tras)portiamo, il nome come fattore di individuazione e di alienazione, di assoggettamento al gruppo. Il leitmotiv onomastico accompagna la speculazione riguardante l'abalità della parola e l'*infantia* che precede l'immersione nel linguaggio, ma anche le valenze poetiche del *Nom sur le bout de la langue*, la parola perduta e ritrovata. Se nel *conte* in questione la parola indicibile è il nome del demonio, a più riprese lo scrittore etimologo e onomaturgo esalta le virtù epifaniche del nominare rendendo manifesto nell'opera «le fantasme critique du nom

⁵ Vd. AGNÈS COUSIN DE RAVEL, *Les Larmes, le roman des origines*, «Revue d'histoire littéraire de la France», CXVII (2017), 3, pp. 681-694, segnatamente pp. 689, 692 e 694.

propre comme ultime secret du texte». ⁶ È così che al termine del romanzo *Les Escaliers de Chambord* riemerge sotto forma di acrostico di nomi femminili il *prénom* Flora, a lungo rimosso. Ed è Ann Hidden il nome d'arte dietro al quale, all'ombra di Haydn, rimane celata – *hidden*, appunto – l'identità della musicista in fuga di *Villa Amalia*, il cui vero nome – poiché è importante, dichiara Quignard, che i personaggi ne abbiano più d'uno, che vi sia incertezza – è Éliane Hildestein. ⁷ Tra le lingue oscilla anche il nome del protagonista del *Salon du Wurtemberg* Charles/Karl Chenogne, che in *Villa Amalia* riappare. Messa a tema in termini di storia delle lingue nelle *Larmes*, la copresenza di francese e tedesco che contraddistingue questi nomi lascia intravedere l'impronta dell'infanzia anoressica e taciturna dell'autore, divisa tra il silenzio della madre anaffettiva, la cui parola – *nom* o *mot*, *muttum* – resta per sempre sulla punta della lingua, e la lingua della tata di Bergheim, detta Mutti, la cui dipartita fa del tedesco una lingua non morta, bensì inghiottita viva. ⁸

Dalla Normandia natale alle Ardenne, dai ricordi di Chooz all'*ermitage* di Sens, i toponimi – e la toponomastica che li commenta – disegnano nelle *Larmes* una geografia insieme storica e personale. ⁹ In un contesto dove l'istanza appellativa risulta estremamente insistita, l'accostamento di varie lingue e grafie relativamente ai medesimi nomi di luogo e soprattutto di persona – Berehta o Berthe, per esempio, figlia di Carolus Magnus, Charles le Magne, Karel der Grosse (p. 18 e p. 21) – evidenzia le dinamiche del «*transfert littéral*» (p. 123), nonché i travasi e le frizioni tra scritto e parlato, tra lingua morta e lingue nascenti caratteristici dell'istituzionalizzazione del plurilinguismo alle origini dell'Europa moderna. Se Hruodlandus (p. 32) latinizza l'antroponimo germanico da cui deriva Roland, ¹⁰ nel nome Denis riaffiora quello di «saint Dionysos» (p. 97). Oltre a veicolare fenomeni di stratificazione e contaminazione linguistico-culturale, il risuonare nel francese del latino o del tedesco, ma anche dell'arabo, traduce sul piano onimico quel senso di ubiquità e smarrimento che culmina nell'elenco delle donne amate, tra l'Irlanda e il Bosforo, da Hartnid. ¹¹ Soprattutto, veicola

⁶ EUGÈNE NICOLE, *L'onomastique littéraire*, «Poétique», LIV (1983), p. 251. Vd. PHILIPPE BONNEFIS, *Pascal Quignard. Son nom seul*, Paris, Galilée 2001 e GEORGES KLIBENSTEIN, *L'oubli du mot-nom*, «Nunc», XLVI (2018), pp. 46-57.

⁷ *À propos de Villa Amalia, roman de Pascal Quignard (2006) et film de Benoît Jacquot (2009). Rencontre Pascal Quignard/Benoît Jacquot*, in *Pascal Quignard. Translations et métamorphoses*, a c. di M. Calle-Gruber, J. Degenève, I. Fenoglio, Paris, Hermann 2015, p. 283.

⁸ Cfr. *Lycophron et Zétès*, Paris, Gallimard («Poésie») 2010, p. 165.

⁹ Cfr. ad esempio pp. 52-53, pp. 120-121, p. 142 (il cenno alla «langue des Thiois») e pp. 198-200.

¹⁰ Vd. RITA LEJEUNE, *Le héros Roland, mythe ou personnage historique?*, «Bulletin de la Classe des lettres et des sciences morales et politiques», LXV (1979), pp. 145-165.

¹¹ Cfr. pp. 181-183.

la sospensione delle coordinate spazio-temporali che, fin dal *Lecteur*, ogni autentica esperienza estetica comporta e che qui illustra la leggenda di frate Lucius: ad ascoltare la musica della natura, del canto d'uccello che incanta e ci trasporta altrove, tre secoli equivalgono a mezz'ora.¹²

Tra i nomi di personaggi fittivi, quello del copista Lucius, il cui amato gatto nero è condannato a morte da Angilbert, rinvia, come Lucia e Lucilla/Lucille, alla dialettica originaria della luce e del buio che precede ogni nascita, della notte indicibile che precede il mondo.¹³ L'allusione all'eroe delle *Metamorfosi* di Apuleio concorre a fare di Lucius, che a Nithard e Hartnid insegna il greco e il latino, una figura della letteratura, mentre a incarnare la musica è Phénucianus, il falconiere analfabeta che tramite gli uccelli comunica col creato e la cui morte è assimilata a quella di Orfeo smembrato dalle Baccanti: la testa di Orfeo «*tournoyait dans les remous de l'eau*» (p. 206) come il cranio di Nithard, morto combattendo i «*Nordmann*» (p. 131). Nel nome Phénucianus paiono allora confluire *phéna*, che in sanscrito indica la schiuma delle onde, e Phénix, il nome dell'uccello mitologico che è anche quello della poiana coprotagonista della *performance* di Saint-Riquier. Se il novizio Limulus detto Le Limeil – sorta di Orfeo bambino che porta il nome di un invertebrato associato a specie fossili vissute in ere remotissime – sintetizza gli insegnamenti dell'uno e dell'altro, la coppia formata da Lucius e Phénucianus, articolando fra loro lettura e contemplazione, pensiero e sogno, sensazione, emozione,¹⁴ delinea nel testo un binario parallelo a quello lungo il quale corrono i due protagonisti i cui nomi si incrociano fra loro come le *linguae rusticae* in cui vengono pronunciati i Giuramenti di Strasburgo.

Sono nomi instabili, come piace a Quignard. In latino e in francese, da Wittardus a Guitard, il nome Nithard subisce numerose variazioni per poi assestarsi, a partire dalla prima edizione tardo cinquecentesca, con la canonizzazione dei *Serments de Strasbourg* in quanto monumento all'origine della lingua nazionale.¹⁵ Analogamente, la trasmissione del testo ha esitato tra Hartnidum e Harnidum, reso con Harnied o con Harnide.¹⁶ Se, secondo

¹² Cfr. pp. 210-214 e *Les Paradisiaques. Dernier royaume IV*, Paris, Grasset 2005, pp. 286-289.

¹³ Cfr. p. 59 e p. 174, p. 32 e pp. 41-44, nonché pp. 87-91.

¹⁴ Cfr. pp. 136-141 e pp. 155-160. Cfr. il *Dizionario Sanscrito-Italiano* diretto da Saverio Sani, impresa editoriale fondata da Oscar Botto, Pisa, ETS 2009, p. 1071.

¹⁵ Vd. SOPHIE GLANSDORFF, SABINE LARDON, *Les Serments de Strasbourg dans la chronique de Nithard d'après le manuscrit BnF latin 9768: histoire et enjeux de cette première citation*, «Corpus Eve», III (2018): <https://journals.openedition.org/eve/2029>.

¹⁶ Cfr. *l'Histoire des dissensions des fils de Louis-le-Débonnaire par Nithard* contenuta nella *Collection des mémoires relatifs à l'histoire de France*, curata da M. Guizot, Paris, Brière 1824, p. 495 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k91447/t/f2.item>) e la traduzione del *Chronicon centulense* di Hariulf d'Oudenbourg a opera del marchese Le Ver, *La Chronique de l'abbaye de Saint-Riquier*, a. c.

alcune fonti, a Nithard – o Nidhart – Angilbert dà il nome del proprio padre, un patronimico attestato in epoca carolingia in Baviera e poi diffuso tra Renania e Piccardia,¹⁷ è in un contesto genealogico, alludendo alla traslazione delle spoglie del padre venerato come un santo a Saint-Riquier, che il *chroniqueur* nomina fuggacemente il fratello nella frase, riferita alla madre, «Hartnidum fratrem meum et me Nithardum genuit».¹⁸ L'anagramma ottenuto per inversione dei radicali *hard/hart* e *nid/nied*, che indicano rispettivamente la fermezza, la forza e la collera, l'odio,¹⁹ non è ovviamente sfuggito ai commentatori. Benché la permutazione di componenti preesistenti, quali appunto l'affisso *hard*, sia una possibilità offerta dall'onomastica germanica per marcare l'appartenenza familiare,²⁰ sulla menzione di Hartnid, unica prova della sua esistenza, può gravare il sospetto dell'invenzione. Senz'altro, come sottolinea Bernard Cerquiglini, la specularità dei due nomi rientra tra i ricercati effetti letterari di una testimonianza sia storica che intima. Dato l'amareggiato ritorno sui luoghi dell'infanzia che, nell'inverno 843, segna la stesura del quarto libro, l'evocazione di Hartnid sembra compensare sul piano affettivo il fallimento della fratellanza come ideale cavalleresco e utopia politica: «Cet autre lui-même, ce double, désigne un manque que comble le fantasme de fraternité».²¹

Il dritto e il rovescio di un nome, dunque: «Hartnid, qui était une autre façon d'écrire Nithard» (p. 19). Al contempo plausibile e *romanesque*, è questa *l'inventio* che Quignard rinviene in Nithard, la trovata che, rispecchiandosi in chi per primo «écrivit le français» (p. 123) e quasi sdoppiandosi, egli amplifica in romanzo. Il tema fraterno si intensifica in gemellarità

di E. Prarond, Abbeville, Fourdrinier 1899, p. 61 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k220694b/f1.item>).

¹⁷ Cfr. CHRISTIAN SETTIPANI, *La Préhistoire des Capétiens*, 481-987. *Première partie: Mérovingiens, Carolingiens et Robertiens*, Villeneuve d'Ascq, Patrick Van Kerrebrouck 1993, p. 206 e p. 528. Cfr. inoltre, alla voce Nidhart, PHILIPPE DEPREUX, *Prosopographie de l'entourage de Louis le Pieux (781-840)*, Sigmaringen, Jan Thorbecke Verlag 1997, pp. 334-335 e, alle voci Nidhard ma anche Hartnid e rispettive varianti, ERNST WILHELM FÖRSTEMANN, *Altdeutsches Namenbuch. 1: Personennamen*, Nordhausen, Föstermann 1856, p. 957 e p. 609 (disponibile nella Biblioteca digitale di Monaco di Baviera: <https://www.digitale-sammlungen.de>).

¹⁸ NITHARD, *Histoire des fils de Louis le Pieux*, ed. a c. di P. Lauer, rivista da S. Glansdorff, Paris, Les Belles Lettres 2012, pp. 150-151.

¹⁹ Cfr., tanto per le precisazioni etimologiche quanto per una mappatura dei termini affini, il *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache* alle voci *Neid* (invidia: <https://www.dwds.de/wb/Neid>) e *hart* (<https://www.dwds.de/wb/hart>).

²⁰ Cfr. l'articolo ivi indicato, p. 151, n. 348: DIETER GEUENICH, *Personennamengebung und Personennamengebrauch im Frühmittelalter*, in *Personennamen und Identität. Namengebung und Namensgebrauch als Anzeiger individueller Bestimmung und gruppenbezogener Zuordnung*, a c. di R. Härtel, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1997, pp. 31-46, in particolare le pp. 34-35.

²¹ BERNARD CERQUIGLINI, *L'Invention de Nithard*, Paris, Minuit 2018, p. 118 (cfr. ivi, p. 117, il rinvio allo studio di Cécile Treffort).

e il chiasmo battesimale dovuto all'intrecciarsi dei «noms eux-mêmes jumaux de Nithard et de Hartnid» (pp. 114-115) ricalca l'ordine inverso di concepimento e di nascita dei due fratelli: Hartnid, il secondogenito, è il primo a essere stato concepito.²² L'uno il riflesso, più che l'ombra, dell'altro, tanto si somigliano, essi intrattengono fra loro un rapporto ambivalente, fatto di comprensione silenziosa e di inconsolabile incompatibilità. Al termine dell'infanzia, i loro destini divergono. Da un lato la comunità e lo *scriptorium*, il tempo misurato, scandito, l'intelletto e la lettera; dall'altro la «course sauvage» (p. 85), la solitudine e l'estasi. Laddove Nithard scrive il vissuto, Hartnid respira il vivente: quello che l'uno immagina, l'altro lo compie. Come l'anagramma lascia intendere, «L'un laissait à l'autre la part qui complétait son rêve» (p. 83) e, poiché «Nous ne sommes qu'un conflit de récits endossé par un nom»,²³ tra i due gemelli si profila l'(auto)ritratto di uno scrittore il cui nome si scrive qui in due modi.

Figura della ripetizione dislocata, dell'alterazione e della ridistribuzione, per certi versi affine al *calembour* e all'enigma, l'anagramma è da sempre propizio al camuffamento e alla trasformazione del nome proprio. Nel paragramma, ossia l'anagramma generalizzato, e soprattutto nell'ipogramma, ossia il nome criptato per disseminazione dei segni che lo compongono, Saussure vede addirittura un principio compositivo su cui fonda una teoria del testo che fa da contrappunto al *Cours de linguistique générale*.²⁴ Le sue ricerche sulla poesia greco-latina e su Poliziano e Pascoli procedono per coppie di elementi dalle lettere verso i suoni, dal *bigramme* al *diphone*. Ora, nel binomio formato dai bisillabi Nithard e Hartnid l'anagramma poggia sull'inversione, a dentali a loro volta invertite, dei radicali *nit* e *hard*. In un contesto multilingue, all'etimo della durezza e dell'inimicizia paiono sovrainprimersi, per assonanza e allitterazione, suggestioni semantiche che coinvolgono altre lingue. In *hard/hart* batte, inscrutabile, un cuore (*heart/Herz*). «Cor inscrutabile» (p. 37) è infatti il soprannome latino che Berthe assegna a Hartnid e che, in francese, dà il titolo al secondo libro delle *Larmes*, inaugurato dal capitolo *La chambre secrète*, la stanza del parto. Nel segreto tutto femminile dell'origine, la madre, con un battesimo alternativo a quello paterno, volge in nomignolo il cuore votato al segreto del figlio «amoureux du sauvage: L'Origine le réclamait» (p. 65). Se, complice l'isotopia degli

²² Cfr. pp. 14-15 e p. 178, nonché p. 43.

²³ *La Haine de la musique*, Paris, Gallimard («Folio») 1997, p. 143.

²⁴ Vd. JEAN STAROBINSKI, *Les Mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard 1971 e, in merito alle annesse riflessioni in ambito linguistico, semiologico, neuroscientifico e psicanalitico, FEDERICO BRAVO, *Anagrammes. Sur une hypothèse de Ferdinand de Saussure*, Limoges, Lambert-Lucas 2011.

uccelli, la stanza segreta è l'equivalente del nido racchiuso nel nome Hartnid, Nithard, «qui était comme l'ombre obsédée» del fratello errante, viene paragonato a «un nid hanté par un oiseau disparu» (p. 83). Nel viavai delle lingue, il senso fa eco al suono. «Les homophones ruissellent suivant l'inclinaison de la pente sonore, sans souci de science étymologique», qui come già nei *Petits traités*, dove l'autore accenna ai *calembours* devozionali che facevano ad esempio di saint Denis il santo *des nids*, così come reinventa l'etimologia di *rancœur* raccordandola al latino *cor*. Sì, perché l'attrazione omofonica è «une passion plus profondément linguistique» della precisione filologica e «Nul» – nemmeno Saussure – «n'est exempt de la démence où plongent les langues».²⁵

Derivazioni paretimologiche e derive interlinguistiche rimotivano per sovradeterminazione fonosimbolica i morfemi che compongono i due nomi: li rendono parlanti in più idiomi. Riassumendo alcuni motivi ricorrenti nel libro, l'anagramma, in quanto declinazione dello stesso nome in due grafie inverse, emblemizza uno spazio letterario dove, tra sinergia e inconciliabilità, coabitano istanze contrastanti. Nithard, il primogenito prediletto dal padre, rappresenta la genealogia e la cronologia: è l'archetipo dello scrittore calato nel suo tempo. Nato dopo ma concepito prima, Hartnid è una figura del *jadis*, del passato immemoriale che mai passa, della natura «toujours en train de naître» (p. 67). Hartnid è il *pré-nom* che rimanda a ciò che precede e sabotava l'identità, il linguaggio e la storia, tutto ciò che Nithard invece salvaguarda in quanto sia soggetto che oggetto di discorso memorialistico. Da una parte, lo scritto, la retrospezione mediata; dall'altra, il sorgivo, il nascente.

Esattezza etimologica e associazioni subliminali che sfociano in *rêverie* mimologica²⁶ si riuniscono attorno al nome di Eulalia, il cui martirio riunisce a sua volta i *topoi* della (ri)nascita e degli uccelli. Se il sesso della fanciulla messa al rogo è assimilato alla <e> muta che marca la differenza di genere, in seguito alla decollazione la sua anima si tramuta in colomba: «Le français sort du latin comme un enfant du sexe de sa mère» (p. 152). «La 'belle parole' nommant en grec le français sort du monde antique comme un oiseau de la coquille qu'il brise» (p. 153). Eu-la-lie: nell'eufonico «nom trisyllabique» (p. 152) che dà avvio alla letteratura francese le lingue antiche riecheggiano nella lingua romanza come il fraseggio degli uccelli in un'alba di primavera e, come insegna la leggenda di Frater Lucius, «Quand l'âme prête l'oreille à

²⁵ *Petits traités II*, Paris, Gallimard («Folio») 1997, p. 362 e p. 640. Tra i «pieux calembours» ivi riportati (per il *calembour* in sanscrito, cfr. ivi, pp. 364-365) non figura quello concernente saint Denis: cfr. GIAN LUIGI BECCARIA, *I nomi del mondo. Santi, demoni, folletti e le parole perdute*, Torino, Einaudi 1995, p. 40, segnalato da MONICA LONGOBARDI, *Jonglerie onomastica: trasformismi ed enigmi nella tradizione romanza e arturiana*, «il Nome nel testo», VIII (2006), pp. 479-492, p. 483.

²⁶ Vd. la sintesi fornita da GIORGIO SALE, *Armonia imitativa e onomaturgia. Un contributo di Gérard Genette agli studi onomastico-letterari*, «il Nome nel testo», XXIII (2021), pp. 293-298.

la voix d'un oiseau elle est transportée dans l'autre monde» (p. 214). Ai limiti dell'armonia imitativa, quel nome si fa ecolalia dei canti che precedono di millenni il linguaggio verbale e che in quest'ultimo riaffiorano sotto forma di onomatopée, equivalenti sonori delle immagini oniriche, residui di *jadis* che ancora lasciano intendere il *muttum* soggiacente al *mot*. A tale «émotivité sonore terrestre»²⁷ la letteratura, in qualità di parola messa a tacere, sottratta al dialogo, presta l'orecchio e, nelle *Larmes*, i simulacri sonori della «forêt d'avant le monde humain» (p. 186) e del ventre materno – l'una e l'altro Eden perduto di cui resta «le regret de l'ombre en chacun» (p. 190) – risuonano nel poema notturno, oceanico e cosmico improvvisato da Sar: «Ô son qui gronde sans fin comme une mère» (p. 169). A intonare l'«archéophonie inadressée»²⁸ della natura sono i canti a due tempi come il movimento delle onde, i canti a due note gemelle come i bisillabi Nithard e Hartnid, note che ripetono e raddoppiano, nel capitolo *La cascade sauvage* (p. 85), la *chouette bulotte*, vale a dire l'alocco, e la *chouette effraie*, il barbagianni. E sotto forma di *chouette*, nell'ultima pagina del romanzo, a coronamento di un finale cosperso di criptiche allusioni alle letture d'infanzia di Pascal Quignard,²⁹ Hartnid viene a posarsi nel giardino del narratore. Come la poiana Phénix durante la *performance* di Saint-Riquier, l'uccello Hartnid mangia dalla mano dell'autore messosi sulle tracce del primo scrittore in lingua francese Nithard. Insieme conversano tutta la notte.

A più livelli l'anagramma si rivela dunque emblematico della poetica quignardiana. Operando per scomposizione e ricomposizione di grafemi e fonemi, è consono a una visione e a una pratica della letteratura presa alla lettera, della parola colta alla radice, fino a mostrare l'immagine che sta dietro alla lettera. Scompaginando la concatenazione lineare dei segni, l'anagramma apre il testo a possibilità di lettura multidirezionali favorendo la desincronizzazione che, immersi in un libro, ci rende ubiqui e «contemporains d'un univers sans fin».³⁰ Volgendo la retrospezione paretimologica e il fonosimbolismo in agenti di rigenerazione semantica, si addice a una prosa dove i sensi innervano il senso, dove Lucius e Phénucianus si alleano e il linguistico sconfinava nel musicale.³¹ Nel romanzo in questione, l'anagramma onomastico esalta le implicazioni metaletterarie della trama nella misura

²⁷ Vd. *Verba sonandi*, in *Morphogenèse ...*, cit., p. 255 (cfr. ivi, p. 252, la menzione di Saussure).

²⁸ Ivi, p. 250.

²⁹ Se *L'Âne d'or* gli ha insegnato il latino, la fiaba *Peau d'âne* è stata la sua prima lettura. Pressoché omofono della parola *âne* è il nome della madre Anne. Vd. *La Suite des chats et des ânes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle 2013.

³⁰ *Petits traités II*, cit., p. 491.

³¹ Cfr. *Naître au langage. Entretien*, «Nunc», XLVI (2018), p. 34 (anche qui viene menzionato Saussure).

in cui i due fratelli incarnano le istanze – il linguistico e il musicale – che si confrontano nel processo creativo. Se Nithard, figura del vissuto scritto, è la condizione del racconto, Hartnid, figura dell'originario perduto e del nascente da vivere, è la sua esplosione. Nell'altro modo di scrivere lo stesso nome si iscrive «un autre monde que le monde» (p. 107). Infatti, la mano di cui ci si scorda mentre si scrive, la mano sospesa a tre centimetri da ciò che scrive, «ne fait que suivre sur la page une ligne qui n'existe nulle part dans le réel» (p. 194).³² Su quella riga, «immersion sensorielle» e «substitution verbale»³³ si compenetrano nell'atto di scrivere raffigurato, al centro del romanzo, in termini di investimento insieme mentale e corporeo: «Ce front qui se resserre, ces sourcils qui se rapprochent, ce silence qui se fait, cette main qui se suspend, tous se concentrent vers une unité mystérieuse» (p. 107). Simili e sparigliati come i loro nomi, i gemelli, infine, si ricongiungono: l'uccello chiamato Hartnid colma il vuoto che prova Nithard nella scena conclusiva del libro-nido dove convivono.³⁴

Il romanziere, scrive Quignard, è «Quelqu'un qui somatise des noms propres trouvés au hasard»;³⁵ nel momento in cui incorpora e dà voce a Hartnid, emanazione e *alter ego* di Nithard, i due nomi anagrammati suonano come eteronimi del medesimo personaggio e – si direbbe – è insieme con penna d'oca e piuma d'uccello selvatico che l'autore traccia il proprio *nom de plume*.³⁶ Se, in *L'amour la mer* il nome Neidhart, dove è esplicita la connotazione dell'invidia (*Neid*, in tedesco), diventa un iperletterario pseudonimo,³⁷ in

³² Cfr. p. 80.

³³ *Les deux vies*, «Nunc», XLVI (2018), p. 23.

³⁴ La similitudine tra libro e nido figura nell'*Avertissement* di *Albucius*, Paris, Librairie Générale Française («Le livre de poche») 1992, p. 5.

³⁵ *La veille de Saint Florent*, in AA. VV., *Qui vive? Autour de Julien Gracq*, Paris, José Corti 1989, p. 184.

³⁶ Di pseudonimo e anagramma – un binomio consolidato – si è trattato, in occasione di un recente convegno, nella relazione di Dominique Viart, *Des livres faits à plaisir: Pascal Quignard exégète indirect d'Agustina Izquierdo*, in *Pascal Quignard. Faire résonner le plus ancien*, a c. di S. Arfaoui, Paris, Hermann, 2024, pp. 93-110.

³⁷ Cfr. *L'Amour la mer*, Paris, Gallimard 2022, p. 332. Notevoli sono, in questo romanzo, le corrispondenze, anche onomastiche, con *Les Larmes*. Così, lo pseudonimo sotto il quale, in *L'Amour la mer*, la madre di Hatten pubblica i suoi componimenti richiama il nome del *Minnesänger* della prima metà del XIII secolo Neidhart (o Nithart) von Reental (o Riuwental). Giocando, ancora una volta tra senso e suono, sulle potenzialità poetiche di questo appellativo – autentico o maschera dell'io lirico che sia –, la voce del Cuore spietato del cavaliere si leva nella Valle dei lamenti. Se al passaggio dall'alto-tedesco medio *ri(u)we* al moderno *Reue* corrisponde uno slittamento semantico che vena l'affanno di pentimento (vd. HERMANN PAUL, *Deutsches Wörterbuch*, Tübingen, Niemeyer 1966, p. 511, nonché la menzione di Neidhart von Reental, ivi, p. 458, e la costellazione di lemmi connessi visualizzabile *ad vocem* nel *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*: <https://www.dwds.de/wb/Reue>), in *Les Larmes* (p. 37) il soprannome di Hartnid «Cor inscrutabile» viene ricondotto al cuore umano maligno e in conoscibile di cui in Geremia XVII, 9. La consonanza si impone dunque,

Performances de ténèbres, di pochi mesi posteriore alle *Larmes*, l'autore tesse un parallelo tra i nomi gemelli e lo pseudonimo Celan, ottenuto dal poeta e traduttore di lingua tedesca naturalizzato francese per inversione delle sillabe del suo vero cognome (Antschel) nella grafia rumena (Ancel). È significativo che Quignard renda palese questa anagrammatica coincidenza onomastica in un passo dove rievoca l'infanzia, la madre e la tata – «tout était en deux langues» – insistendo sull'influsso che la consistenza sonora delle parole ha sulla percezione del loro significato anche laddove si rasenti la sinonimia come nel caso delle *brimbelles* et *myrtilles* che danno il titolo a quelle pagine: «Je douterais toujours que, la forme du mot différant, le sens ne diffère pas: l'une est forcément le fantôme de l'autre»,³⁸ come Hartnid è il riflesso e la proiezione di Nithard, Celan di Antschel. Va aggiunto che quest'ultimo ha incoraggiato l'esordiente Pascal Quignard a tradurre l'ermetico poema di Licofrone *Alexandra*. A quei tempi l'autore ritorna, quarant'anni dopo, in *Zétès*, un titolo che riprende lo pseudonimo, mutuato dalle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, col quale il giovane Quignard pubblicava dei frammenti poetici e a Paul Celan egli dedica pagine intense sull'amicizia. In merito allo scrivere oscuro che Primo Levi gli rimproverava, sviluppa l'autodifesa di Celan e il paragone fra la poesia e un messaggio sigillato in una bottiglia: la poesia è innanzi tutto appello e sta alla comunicazione come il sogno alla vista: «un 'autre que soi', plus ancien que soi, [...] erre dans la voix», quale Hartnid nel racconto di Nithard. «La cryptographie est originaire», dunque: riprendendo l'accento che Louis-René des Forêts metteva alla <e> di Celan, Quignard accosta il cognome al participio presente del verbo *céler*: sigilla così l'ermetica verità della poesia nella bottiglia di uno pseudonimo-anagramma giocato tra le sillabe e le lingue come tra suono e senso. «J'en arrive au secret de ce nom», dice, rivelando il segreto celato – *hidden* – nell'opera, di Celan e sua: «Écrire ce n'est pas transmettre. C'est appeler».³⁹

A proposito degli pseudonimi di Stendhal, Jean Starobinski – primo commentatore delle teorie di Saussure sull'anagramma e sul nome sotto-scritto

assieme a un sentito ringraziamento a Donatella Bremer. Per una sintesi relativa al nome del *Minnesänger*, vd. GÜNTHER SCHWEIKLE, *Neidbart*, Stuttgart, Metzler 1990, pp. 50-57, integrato da INGIRD BENNEWITZ, *Neidbart: Ein Autor und seine Geschichte(n)*, in *Neidbart und die Neidbart-Lieder. Ein Handbuch*, a c. di M. Springeth, F.-V. Spechtler, Berlin, Walter de Gruyter 2018, pp. 36-37; vd. inoltre SIEGFRIED BEYSLAG, *Riuwental und Nithart*, in *Neidbart*, a c. di H. Brunner, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986, pp. 295-319.

³⁸ *Performances de ténèbres*, Paris, Galilée 2017, p. 227. Ulteriore coincidenza: il libro che apre *Les Larmes* è intitolato all'Uomo dei mirtilli (*Heidelbeermann*, il «Maitre des baies», p. 44).

³⁹ Citazioni tratte da *Leçons de solfège et de piano*, Paris, Arléa 2013, p. 47, p. 48, p. 45 e p. 49. Cfr. *Lycophon et Zétès*, cit., pp. 180-181. Vd. MASSIMO LOLLINI, *Perché si scrive? Primo Levi e Paul Celan*, «Rivista di letterature moderne e comparate», LII (1999), 2, pp. 149-166.

al testo – afferma che l'egotistica reinvenzione di sé va di pari passo, come in *Villa Amalia*, con una benefica dispersione dell'io, con una sorta di *ra-vissement*.⁴⁰ In quest'ottica e in base a una concezione estesa di *signature*,⁴¹ si può scorgere nel nome anagrammato non tanto la firma cifrata dell'autore quanto la cifra criptata della sua scrittura. Un breve testo apparso nel 1989 lo conferma. All'aneddoto secondo cui il Boiardo avrebbe ideato lo strepitoso nome di Rodomonte mentre cavalcava nel bosco del Fracasso, Quignard aggiunge:

Il est possible que sans cesse se décline au fond de nos corps un très vieux nom dont nous ne savons rien. Le romancier, le dramaturge, le poète sont les seuls êtres qui signent vraiment un nom qui soit le leur. Ils ne sauraient dire où il est caché dans le texte qu'ils composent. Ce sont des êtres dont le nom propre n'est pas un patronyme. Ils savent que dans toutes ces pages qu'ils mettent jour après jour au point à l'oreille, sans cesse à l'oreille, ce nom se donne le plaisir de s'entendre prononcer. Ils ne savent pas où il est. Ils savent où il n'est pas: il n'est pas le nom qu'ils signent lors des tournées de promotion.⁴²

Quasi rimandando all'*hypogramme* saussuriano in quanto «*latence verbale*» che ridimensiona il ruolo della «*conscience créatrice*»,⁴³ lo scrittore distingue l'autografo dalla firma autentica, quella a sua insaputa inscritta nel testo. Nelle *Larmes*, tale distinzione è al contempo accentuata e neutralizzata dall'anagramma. Patronimico che passa di generazione in generazione, Nithard garantisce il racconto retrospettivo: «Il faut un nom à l'anonyme»;⁴⁴ nome forse inventato e che è il contrario di un nome, Hartnid convoca ciò che precede la parola, il nome: «Il y a une part totalement anonyme qui erre dans les noms». ⁴⁵ Se Outis, il Nessuno di Ulisse alle prese col Ciclope, è lo pseudonimo che, garantendo l'anonimato, consente di sfuggire allo sguardo univoco del giudizio,⁴⁶ non è la voce dell'autore, bensì una voce altra, senza nome e più antica, quella di *Personne*, che risuona attraverso il testo, che 'per-sona' e si fa appello.

⁴⁰ Vd. STAROBINSKI, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard 1961, pp. 224-225.

⁴¹ Vd. BRAVO, *L'écriture-signature: noms, anagrammes, cryptonymes*, in *La Signature*, a c. di F. Bravo, Bordeaux, P. U. de Bordeaux 2012, pp. 55-66.

⁴² *La veille de Saint Florent*, cit., p. 184 (l'episodio di saint Florent alla corte di Dagobert, ivi, pp. 185-186, è ripreso in *Les Larmes*, pp. 102-103). Vd. ERNEST H. WILKINS, *The Naming of Rodomont*, «Modern Language Notes», LXX (1955), 8, pp. 596-599.

⁴³ STAROBINSKI, *Les Mots sous les mots ...*, cit., p. 152.

⁴⁴ *Les Ombres errantes. Dernier royaume I*, Paris, Grasset 2002, p. 170.

⁴⁵ *Rhétorique speculative*, Paris, Calmann-Lévy 1995, p. 147.

⁴⁶ Cfr. *Critique du jugement*, Paris, Galilée 2015, p. 115 (in *Les Larmes*, cfr. p. 67). Cfr. inoltre *Lycophron et Zétés*, cit., p. 154.

«Les œuvres inventent l'auteur qu'il leur faut et construisent la biographie qui convient», si legge in *Villa Amalia*.⁴⁷ E nelle *Larmes*: «Celui qui écrit dans le livre est le livre même» (p. 108), nell'andirivieni fra Nithard e Hartnid, nel loro ritrovarsi dopo essersi separati. Il legame che li unisce viene ricordato in un visionario passo autoriflessivo dove i riferimenti mitologici, cristologici e libreschi si sovrappongono all'ululare dei lupi dinanzi alla «première grotte» che è come un ventre di donna e le cui pareti sono le prime pagine scritte.⁴⁸ Significativamente, a rimpiangere l'unità perduta dei gemelli «dont les noms sont identiques même si les lettres en ont été dispersées» (p. 110) è Sar, la «femme sortilège» (p. 78), sacerdotessa della natura e figura della mano che scrive, del dito che volta pagina, nei cui versi il narratore si ritrae nelle vesti di lettore, in quel giardino dove l'uccello Hartnid lo raggiungerà a libro ormai letto.⁴⁹ Culminano qui le suggestioni metaletterarie che una lettura in chiave onomastica del romanzo *Les Larmes* moltiplica, *sar* essendo, alle origini mesopotamiche della scrittura, una delle parole sumeriche che indicano l'azione di scrivere e il tracciato che ne risulta.⁵⁰ In Quignard, è il cuore inscrutabile e il moto originario, l'enigma e l'emozione della creazione che il tracciato della scrittura non cessa di evocare, interrogare, invocare.

Biodata: Stefano Genetti insegna letteratura francese all'Università di Verona. Si occupa principalmente di prosa e teatro del XX e XXI secolo. Ha pubblicato studi sulla tradizione moralistica e aforistica, sulla narrativa tra le due guerre e sulle scritture dell'AIDS, su S. Beckett, su P. Quignard e sui rapporti tra letteratura, danza e *performance*.

stefano.genetti@univr.it

⁴⁷ *Villa Amalia*, Paris, Gallimard 2006, p. 274. Di «Livre consubstantiel à son auteur» scrive Montaigne in *Du desmentir* (*Essais* II 18). Montaigne che costantemente accompagna l'intima, franta, esplorativa speculazione (meta)letteraria di Quignard. «Je n'ay pas plus fait mon livre, que mon livre m'a fait»: MONTAIGNE, *Essais*, ed. a c. di J. Balsamo, M. Magnien, C. Magnien-Simonin, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade») 2007, p. 703. A JEAN-LOUIS PAUTROT si deve la voce *Montaigne* del *Dictionnaire 'sauvage' Pascal Quignard*, a c. di M. Calle-Gruber, A. Frantz, Paris, Hermann 2016, pp. 395-397.

⁴⁸ P. 111; cfr. pp. 191-193.

⁴⁹ Cfr. pp. 196-198.

⁵⁰ Vd. JEAN-JACQUES GLASSNER, *L'origine della scrittura cuneiforme* alla voce *Vicino Oriente antico. L'origine della scrittura e del calcolo* dell'*Enciclopedia Treccani*: https://www.treccani.it/enciclopedia/vicino-oriente-antico-l-origine-della-scrittura-e-del-calcolo_%28Storia-della-Scienza%29/.

ANTONIO IURILLI

FANTASIE ONOMASTICHE
NEL CARTEGGIO SCIASCIA-LATERZA

Abstract: Among the various relationships Leonardo Sciascia cultivated with Italian publishers, his connection with the Laterza publishing house in Bari stands out, notably due to its association with the publication of his initial venture into prose writing: *Le parrocchie di Regalpetra*. Drawing from this relationship, which has been recently documented through the publication of correspondence between Vito Laterza and Sciascia, my paper delves into the meticulous exchange between author and publisher. Specifically, it focuses on the editorial evolution of the work, examining various paratextual elements, ranging from the toponym chosen to signify the title, to the alignment of the title with the cover's iconography, and the overall layout of the mise en page.

Keywords: Leonardo Sciascia, Laterza publishing house, 20th century publishing, correspondences.

Spesso, con franchezza, io ho detto ad Einaudi [...] che Laterza è il mio editore "naturale": per la geografia, per la tradizione, per il rapporto personale e di collaborazione che si è tra noi stabilito.

Io ricordo sempre quanto Lei mi abbia aiutato per Le Parrocchie: a scriverle, a darle forma.

LEONARDO SCIASCIA, *Lettera a Vito Laterza* (4 febbraio 1964)*

Chiamato a testimoniare nel 1985 i primi cento anni della casa editrice Laterza, Leonardo Sciascia iniziò la sua memoria rievocando il peregrino articolo di Vincent Shean, giornalista/scrittore giunto a Bari soldato fra i liberatori americani, il quale, sotto il titolo di *Per via Dante*, aveva ricordato il 'pellegrinaggio' da lui compiuto, appena entrato nella città adriatica, alla sede storica della Casa editrice barese, animata da persone che egli giudicava «mai politicanti né cospiratori», che «non pubblicarono mai nulla di nascosto», e che rimasero fedeli al «principio basilare del Croce: che si dovesse dare l'impressione di ignorare il fascismo [...] ma di volgersi all'intelligenza

* LEONARDO SCIASCIA, VITO LATERZA, *L'invenzione di Regalpetra. Carteggio 1955-1988*, introd. di T. De Mauro, Bari-Roma, Laterza 2016, p. 107.

degli italiani in termini che facilmente sottintendessero l'identificazione del fascismo in una mostruosa aberrazione della continuità storica dello sviluppo dell'Italia». E, da americano, aveva tradotto quei sentimenti nella celebrazione di quella sede come «luogo da pellegrinaggio, considerando che per tutto il ventennio fascista era stato in Italia il solo punto in cui ci si potesse riferire per una superstite nozione della libertà».¹

Per averlo ricordato all'inizio della sua memoria commemorativa, era evidentemente, quello del soldato americano, un sentimento che Sciascia certamente condivideva, anche per ragioni personali. Da quella sede storica della Laterza aveva infatti preso il via il suo lungo viaggio narrativo.

E dunque non è un caso che nella indagatissima storia dei rapporti che, in vari ruoli, Leonardo Sciascia intrattenne con alcune case editrici nazionali, è registrato, fra le pagine forse più dense, il suo incontro, all'inizio del 1955, in un ridotto del teatro Petruzzelli di Bari, con Vito Laterza.²

Fu, quell'incontro, l'*incipit* di un rapporto, anzi di un sodalizio intellettuale fra autore e editore nello stile di un'editoria *d'antan*. Fu l'incontro fra un promettente neofita, poco più che trentenne, della scrittura narrativa civilmente impegnata e il direttore/padrone, meno che trentenne, di una casa editrice già prestigiosa, da poco rimasta orfana del suo nume tutelare, Benedetto Croce, e per questo bisognosa di rifondarsi in una prospettiva moderna e innovativa nell'alveo di una tradizione editoriale non comune nel Mezzogiorno d'Italia, una tradizione che la Laterza aveva saputo trapiantare e portare ai livelli che sappiamo.

Erano, peraltro, quelli i tempi di una svolta nel costume editoriale della Nazione dopo l'asfissia autarchica del Fascismo. Erano i tempi dell'ascesa di un'editoria socialmente e politicamente *engagée* all'interno di un processo di evoluzione dei saperi nettamente orientato, secondo i modelli 'sociologici'

¹ LEONARDO SCIASCIA, *Via Dante 51*, in *Cento anni Laterza (1885-1985). Testimonianze degli autori*, Bari-Roma, Laterza 1985, p. 236. L'articolo di Shean è in «Aretusa», I (1944), p. 11. Traggo le citazioni dalla recensione, anonima, apparsa in «Japigia», VII (1944), p. 25.

² Un censimento d'impianto filologicamente annalistico dei rapporti editoriali intrattenuti da Sciascia è in PAOLO SQUILLACIOTI, *L'edizione di Sciascia, i suoi lettori*, «Prassi ecdotiche della Modernità Letteraria», I (2016), pp. 27-41; cfr. anche ANTONIO MOTTA, *Laterza nella storia di Leonardo Sciascia*, in ID., *Nella crepa di un muro. Sciascia, Moro e la Puglia*, Bari, Progedit 2021; *Leonardo Sciascia-Vito Laterza. L'invenzione di Regalpetra...*, cit. (d'ora in avanti abbreviato: *Sciascia-Laterza*); GIOVANNA LOMBARDO, *Il critico collaterale. Leonardo Sciascia e i suoi editori*, Milano, La Vita Felice 2008; EAD., *Gli inganni della memoria (e quelli dell'editoria) nel carteggio tra Leonardo Sciascia e René Étiemble*, «Todomodo. Rivista internazionale di studi sciasciani», V (2015), pp. 155-166; EAD., *Alla ricerca della leggerezza. Il carteggio Sciascia-Linder (1963-1983)*, «Rivista di Studi Italiani», XXI (2003), pp. 96-110; EAD., *Con un occhio ilare e uno lacrimoso. Il carteggio Sciascia-Bompiani*, «La Fabbrica del Libro. Bollettino di storia dell'editoria in Italia», XII (2006), pp. 14-19; GIAN CARLO FERRETTI, *Ghiribizzi editoriali di Sciascia*, «Belfagor», LXII (2007), pp. 710-714; *Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri*, a c. di S. S. Nigro, Palermo, Sellerio 2003.

inglese e americano, verso la scienza e la tecnologia, al cospetto del quale i saperi umanistici erano costretti a 'ripensarsi' per non perdere il credito che la storia culturale della Nazione aveva loro per secoli riconosciuto. Erano i tempi di Feltrinelli (1954), del Mulino (1954), di Franco Angeli (1955), di Sugar (1957), di Marsilio (1962), di Adelphi (1962). Erano i tempi di svolta dal 'totalitarismo' democristiano all'apertura 'democratica' al centro-sinistra.

Ora, proprio in questa prospettiva Vito Laterza seppe immaginare, con l'intuito del grande editore, che le *Cronache scolastiche*, primizia narrativa di Sciascia apparsa su «Nuovi Argomenti», potevano dilatarsi nel racconto di un'Italia che si affacciava alla modernità ed entrare nel suo catalogo.

E proprio a quell'Italia in profonda trasformazione Vito Laterza aveva pensato di offrire, all'inizio degli anni Cinquanta, i *Libri del tempo*: una collana animata dal bisogno di una cultura 'interventista', concepita come una macchina da guerra editoriale capace di intervenire con mordente attualità nel dibattito politico e culturale del tempo; capace di assumersi una 'responsabilità maieutica' nei confronti della realtà; una collana che intendeva ingaggiare una battaglia di denuncia delle disfunzioni delle strutture statali e sociali in via di ricostruzione. I *Libri del tempo* furono una svolta traumatica per i vertici della Laterza, che vedevano sconvolta l'immagine della casa editrice illuminata dal carisma di Croce ereditato da Eugenio Garin; una casa editrice fino a quel momento impegnata nella diffusione di una aristocratica cultura storico-filosofica, che riconosceva i suoi archetipi nella grande tradizione speculativa del Mezzogiorno.³

Emblematicamente inaugurano la collana (1951) l'*Italia tormentata* di Arturo Carlo Jemolo e *Un popolo di formiche* di Tommaso Fiore, quest'ultima una originale silloge epistolare non a caso ospitata negli anni precedenti da Piero Gobetti nella «Rivoluzione Liberale», a certificare la volontà di aprire due finestre che le vicende di quegli anni stavano rendendo complementari: sui problemi nazionali, su quelli del Mezzogiorno. La collana ospitò poi alcune opere fondamentali per ridiscutere criticamente il ruolo della Resistenza, e ancora opere che esprimevano la nascente cultura sindacale, a cominciare da quelle dell'«indigeno» Giuseppe Di Vittorio. Finirono in quegli anni sotto i torchi della Casa Editrice le pagine della *Crisi dello Stato moderno* di Arturo Carlo Jemolo (1954) e del *Processo alla giustizia* di Achille Battaglia (1954); quelle di denuncia dei monopoli di Stato: *I padroni del vapore* (1955) e *Aria fritta* (1956) di Ernesto Rossi; le *Baronie elettriche* di Eugenio Scalfari, Josiah Eccles, Ernesto Rossi, Leopoldo Piccardi (1960).

³ Cfr. CLAUDIA PATUZZI, *Laterza*, Napoli, Liguori 1982, pp. 127-134.

Soffiava inoltre sulla collana il vento di un nuovo meridionalismo, alternativo a quello oleografico e piagnone consumatosi all'ombra di un impotente populismo e paternalismo liberal-fascisti, che portò nella Casa Editrice il romanzo autobiografico *L'uva puttanella* del lucano Rocco Scotellaro (1954): un autentico *bestseller*. E proprio la fortuna dell'*Uva puttanella* (uno spaccato dell'universo contadino pugliese) può aver prodotto l'interesse di Vito per la prima scrittura narrativa di Leonardo: un interesse che si rivela nell'alletta di copertina della prima edizione del romanzo di Scotellaro, nella quale l'opera viene presentata come «una conoscenza diretta e non viziata da preconetti del modo di vivere e di pensare del Sud, al di là delle classificazioni e degli schemi in cui ormai è consueto inquadrare i grandi raggruppamenti umani del Mezzogiorno»: una qualità della scrittura che Vito intravedeva proprio nella primordiale narrativa di Leonardo.⁴

Non è allora un caso che, incontrando occasionalmente Sciascia a Bari, Laterza ne fiuti la sintonia con la sempre più marcata connotazione di collana di denuncia sociale e politica che i *Libri del tempo* andavano man mano assumendo, ospitando argomenti, direi, 'sciascianamente' forti, come il dibattito sulla scuola, i rapporti fra Stato e Chiesa, la speculazione edilizia, la libertà di stampa. Editore di fine intuito, Vito intravede allora la possibilità di metabolizzare nei *Libri del tempo* le scarne *Cronache scolastiche* con le quali il promettente scrittore siciliano si era affacciato alla ribalta della narrativa nazionale, trovando resistenze nel Calvino nei *Gettoni* di Einaudi, e ospitalità nei *Nuovi Argomenti* di Carocci e Moravia. E decide di mettere in atto, con rispettosa determinazione, attraverso una fitta corrispondenza con l'autore, un adattamento dell'opera ai fini della collana cui era destinata.

Sciascia risponde con compiaciuta disponibilità alla proposta dell'editore:

Sono molto lieto di averLa conosciuta, e gratissimo Le sono della proposta cordiale di preparare un libro per le Sue edizioni. Ho molto pensato al lavoro da fare, e posso senz'altro assicurarLe che tra tre o quattro mesi sottoporro al suo giudizio il manoscritto. Penso non supererà le 150 pagine di stampa: avrà una "introduzione" un tentativo di raccontare il paese nella sua vita di ogni giorno; e poi tre cronache relative al consiglio comunale, alle saline e alle scuole.⁵

Centrale in questa strategia di discreto controllo della creatività letteraria dell'autore è l'impegno dell'editore a cogestire con lui ogni elemento testuale e paratestuale che potesse concorrere a connotare efficacemente e

⁴ ROCCO SCOTELLARO, *Contadini del Sud*, Bari, Laterza 1954, aletta di copertina.

⁵ Lettera da Racalmuto del 15.3.1955, in *Sciascia-Laterza*, p. 3. Nelle citazioni dal Carteggio ho conservato le peculiarità grafiche (maiuscole/minuscole, corsivi/tondi, ecc.) proprie dell'edizione dello stesso.

impressivamente l'identità dell'opera, soprattutto a 'nominarla', a cominciare dal titolo, perché essa si offrisse a una connotazione immediatamente allusiva dei temi che la animano: una strategia che Laterza aveva già sperimentato come elemento icasticamente decisivo nella connotazione di opere già accolte nei *Libri del tempo*, per esempio di un libro dirompente cui Vito aveva offerto la felice invenzione di un titolo a forte densità metaforica: *Un popolo di formiche* di Tommaso Fiore. E proprio da una timida, imbarazzata proposta di *nominatio* del titolo inizia l'intenso (direi inconsueto) rapporto onomapoietico fra autore e editore. Scrive Sciascia a Laterza:

Poiché i riferimenti a persone e a fatti sono in qualche punto evidenti, ho pensato di chiamare il paese "Regalpetra" e il libro intitolarlo *R come Regalpetra* – o soltanto *Cronache regalpetresi*. Lei che ne dice?⁶

Un dato sembra immediatamente emergere da questa primordiale proposta nominativa di Sciascia. Per quanto toponimo identificativo di una realtà circoscritta, *Regalpetra* è di fatto, nelle sue intenzioni, un titolo-sinceddoche che nasconde l'universale sotto il particolare, e l'immaginario sotto il reale, e forse tradisce il ricordo della *Petra/Enna* di Nino Savarese, anch'esso, non a caso, luogo mitico e metaforico.⁷ Cogliendo analoghe suggestioni, Vittore Fiore aveva recensito, appena uscite, *Le parrocchie* scrivendo: «Regalpetra è l'Italia, è l'Europa».⁸ Il *nomen fictum* maschera, insomma, e insieme rivela, il paese reale, paese reale che Sciascia vuole rappresentare come un frammento simbolico dell'intera Italia. Quel toponimo è peraltro coerente con le evidenti pulsioni idiotistiche che segnano la prima scrittura narrativa di Sciascia. Si tratta di integrazioni idiotistiche alla sua *parole*, nutrite da una viva sensibilità antropologica e identitaria nei confronti dei luoghi della sua vita, le quali si materializzano in un lessico disponibile ad accoglierle pur nel sorvegliato contesto di una lingua sostanzialmente delocalizzata.⁹

Ma, inappagato e consapevole della centralità del titolo nella strategia editoriale della collana, Sciascia torna sul tema, prima proponendo un sanguigno *Sale sulla piaga*, ispirato dalla centralità sociologica dei 'salinari' nell'opera, poi riproponendo un «più discreto», ovvero più neutro e persino banale titolo toponomastico: *Regalpetra in Sicilia*. Mosso infine dal bisogno di una onnicomprensiva pianificazione verbo-figurativa del libro, Sciascia

⁶ Lettera da Racalmuto del 11.4.1955, ivi, p. 7.

⁷ Ivi, p. XIII.

⁸ «Il Mulino», luglio 1956.

⁹ Cfr. il recente studio di ROBERTO SOTTILE, *Sciasciario dialettale. 67 parole dalle Parrocchie*, Firenze, Cesati 2021.

sposta su un piano figurale la scelta dell'intitolazione dell'opera. Propone quindi all'editore una copertina d'autore:

Per il titolo – il sale sulla piaga – o, più *discreto* – Regalpetra in Sicilia. Se Lei pensa ad una sopracoperta credo che Arnaldo Ciarrocchi o Emilio Greco sarebbero contenti di farla. Ciarrocchi credo riuscirebbe meglio, per un libro che è un pamphlet.¹⁰

Arnaldo Ciarrocchi (1916-2004), pittore-incisore, era con Piero Sadun, Toti Scialoja e Giovanni Stradone fra i quattro «artisti fuori strada» che Cesare Brandi aveva così soprannominato per la loro renitenza all'astrattismo in nome di una conservazione del tratto realista e decadente. Ma forse la preferenza espressa per lui da Sciascia in relazione alla natura di *pamphlet* dell'opera in gestazione dipendeva dalla sua connotazione di acquafortista 'espressionista' incline al tratto forte e icastico, con un *curriculum* di incisore maturato con l'esperienza di torcoliere nella Calcografia Nazionale. Più prevedibile, invece, l'indicazione del siciliano Emilio Greco (1913-1995), a lungo sodale artistico di Sciascia, che lo elesse spesso a illustratore delle sue opere.

Frattanto, di fronte a queste esitazioni onomastico-figurali dell'autore, è l'editore, ossessionato dall'impegno ad omologare il più possibile l'opera all'identità che i *Libri del tempo* andavano faticosamente costruendo nei confronti di un pubblico non ancora avvezzo a quel genere di scritture, non solo ad entrare nell'incerto laboratorio onomapoietico dell'autore e a porsi alla guida del progetto editoriale, offrendo a Sciascia, con ferma discrezione, suggerimenti per l'intitolazione persino dei capitoli, ma a violare audacemente il *feri* diegetico dell'opera fino a definirne nei particolari la dinamica narrativa gerarchizzandola secondo un *climax* tematico e cronologico, e secondo una *nominatio* dei capitoli che attenuasse, attraverso, appunto, una studiata icasticità semantica, quelli che egli giudicava gli 'eccessi' letterari della scrittura narrativa sciasciana. Scrive Laterza:

- 1) Il titolo del libro. Ottimo *Il sale sulla piaga*, ma forse poco indicativo del contenuto. Avrà notato che, per i *Libri del tempo*, tendiamo a metter fuori titoli che diano subito un'idea degli argomenti trattati; se si riuscisse a pensare, per il suo libro, un titolo che contenesse esplicita la parola 'Sicilia' o siciliano, e che dicesse anche del ritratto di vita provinciale, il tutto in una formulazione molto brillante, sarebbe tanto di guadagnato per la diffusione del libro. Regalpetra forse sarebbe meglio non ci fosse, nel titolo, per la sua difficile orecchiabilità. Pensiamoci insieme dunque.
- 2) Ordine e titoli delle varie parti. Proporremo: I. Premessa senza titolo; II. "La storia di Regalpetra" (cioè il Conte di Carretto; la storia ecc. non ci entusiasma); III. "La grande illusione" (già Memorie vicine); IV. "Il circolo della concordia";

¹⁰ Lettera da Racalmuto del 6.9.1955, in *Sciascia-Laterza*, p. 21.

V. “Sindaci e commissari” (L’amministrazione comunale); VI. “I parroci e l’arciprete”; VII. “Cronache scolastiche”; VIII) “I salinari”; IX “Diario elettorale”. – Noterà che abbiamo dato un ordinamento conologico, più o meno, e “gerarchico”; quanto ai titoli, benché non tutti ci soddisfino, apprezzerà lo sforzo di mettere insieme un indice il più possibile indicativo del contenuto anche in questo caso, per orientare il lettore. Se, su questo piano “dichiarativo”, Lei ha qualcosa di meglio da contrapporre, gliene saremo assai grati.

- 3) Sovracoperta. Non sarebbe adatta una fantasia di Nino Caffè? Ne parla anche lei nel libro.
- 4) Testo. Poiché, ora che ho potuto rileggere il libro nell’insieme, ho qualche proposta di ritocchi da farle [...] Sono cose minime: qui un breve taglio, lì un periodo da snodare un po’ meglio, lì ancora qualche espressione da chiarire. I tagli sono indicati con un X e chiaramente delimitati, e riguardano quasi tutti certi echi letterari, forse appunto un po’ troppo letterari; per il “Diario” tendono invece a mantenere il capitolo su un piano di notazione di costume, conformemente al carattere “fantastico” di Regalpetra e alle motivazioni *casuali* dei risultati elettorali.

Naturalmente, per tutte queste ultime proposte, che sono appunto proposte, e incoraggiate dall’amichevole cordialità dei nostri rapporti, supremo arbitro resta Lei.¹¹

Decisamente stravagante la replica di Sciascia a questa inconsueta ‘ingerenza’ dell’editore nel *fieri* dell’opera:

Sarei del parere di abolire i titoli dei capitoli mettendo ad ognuno, a modo di epigrafe, *le frasi di Courier* che ho trascritto – se Lei è d’accordo. O vuol dire che penseremo, magari sulle bozze, perché del resto vanno tutti bene, tranne, come anche Lei ha notato, “La storia di Regalpetra” e “La grande illusione”. Riguardo al titolo del libro, sarei per il più ovvio e dichiarativo: “Un paese in Sicilia”. Lei che ne dice?¹²

Eludendo di fatto le proposte emendative del *fieri* narrativo avanzate da Laterza, Sciascia oppone, dunque, ai titoli dei capitoli proposti dall’editore la singolare proposta di intitolarli con delle epigrafi/esergo tratte dai testi di Paul-Louis Courier (1772-1825), grecista e caustico scrittore francese: intrigante operazione onomapoietica della quale vorremmo sapere di più, ma non è rimasta traccia di quelle epigrafi/esergo del Courier con le quali Sciascia voleva intitolare i capitoli. Tanto meno ci soccorrono prove di intertestualità che giustifichino questa inattesa presenza dello scrittore francese nell’onomapoiesi di Sciascia.

Fredda e perplessa la replica di Laterza alle incerte e opache proposte onomapoietiche di Sciascia, ma soprattutto alla stravagante proposta, da lui

¹¹ Lettera da Bari del 29.9.1955, ivi, pp. 26-28.

¹² Lettera da Racalmuto del 12.10.1955, ivi, p. 30.

giudicata editorialmente irricevibile, di intitolare i capitoli con le «frasi di Courier»:

Sulle bozze occorrerà ripensare al titolo e ai titololetti, i quali ultimi non sostituirai con le epigrafi, che pur essendo straordinariamente calzanti non ottengono il nostro scopo di mettere insieme un indice il più possibile dichiarativo. Avremo modo di ripensarci.¹³

Rassegnata, a questo punto, la resa di Sciascia sul titolo; titolo che egli non riesce a concepire immune da quella letterarietà che l'editore gli ha già chiesto di ridimensionare in tutta la scrittura:

La scelta del titolo è diventata la mia quotidiana ossessione: tutti quelli che mi vengono in mente mi pare facciano un po' letteratura. Forse un "terzo uomo" riuscirebbe più facilmente a trovarlo.¹⁴

E per eludere l'icastica quanto prevedibile intitolazione toponomastica (*Regalpetra, Sicilia*), Sciascia torna a riproporre titoli che orbitano nel campo semantico del sale, per il quale ha da sempre simpatizzato giudicandolo una sorta di semantema a forte connotazione sociologica:

Ho molto pensato al titolo; ne sono anzi ossessionato. Eccone un paio: *Salinari e Galantuomini – Paese del sale*. E ancora cerco.¹⁵

Dopo tanto cercare, Sciascia, alla resa, scrive infine a Laterza:

Questa del titolo è una faccenda maledetta: mi ci arrovello da mesi per trovarne uno buono. A vederlo in stampa UN PAESE IN SICILIA non mi pare malvagio. I due che Le avevo ultimamente proposto sono: "Paese del sale" e "Salinari e galantuomini". Oggi penso: "Parroci salinari e galantuomini" (evidentemente più ci penso peggio è), "Cronache di vita siciliana", "R come Regalpetra", "Cronache siciliane" (sempre peggio insomma). Tutti gli altri che penso fanno letteratura. Sono davvero spiacente e spero vorrà scusarmi.¹⁶

Frattanto, il progetto editoriale di Vito affronta un altro delicato aspetto della *mise en page* dell'opera: l'illustrazione della sovracoperta. Preoccupato di creare una coerenza verbo-figurale fra titolo e immagine di copertina, e fra quest'ultima e l'indole dei *Libri del tempo*, l'editore accantona la

¹³ Lettera da Bari del 15.10.1955, ivi, p. 31.

¹⁴ Lettera da Racalmuto del 26.10.1955, ivi, p. 32.

¹⁵ Lettera da Racalmuto del 25.12.1955, ivi, p. 37.

¹⁶ Lettera da Racalmuto del 8.1.1956, ivi, p. 38.

primordiale idea di affidare la figurazione ad Arnoldo Ciarrocchi o a Emilio Greco, e apre la prospettiva di avvalersi di un autore a forte connotazione tematica, connotazione tematica che egli giudica pienamente coerente con l'indole dell'opera:

Sovracoperta. Non sarebbe adatta una fantasia di Nino Caffè? Ne parla anche lei nel libro. Se lei lo conosce personalmente, e vuol fargli la proposta, gliene sarei riconoscente, perché non conosco Caffè e d'altra parte lei potrebbe metterlo più facilmente in 'simpatia' col tema.¹⁷

È assai verosimile immaginare che l'indicazione di Vito muovesse dalla costante presenza, nelle figurazioni di Nino Caffè, dei 'pretini' che vedeva aggirarsi numerosi intorno al Duomo di Urbino, mentre era ospite della famiglia Benedetti durante la guerra: un tema divenuto nel tempo tratto identitario dell'attività pittorica dell'artista (noto appunto come il pittore dei 'pretini'), e dunque coerente con l'identità sociale di un ampio spazio narrativo del libro, e soprattutto in piena sintonia verbo-figurale con le 'parrocchie' del titolo. Sciascia condivide incondizionatamente la proposta:

Non conosco Nino Caffè. Nei primi di novembre, a Roma o a Milano, cercherò di mettermi in contatto con lui. Certo sarebbe felicissima una sua fantasia.¹⁸

E affida addirittura a uno dei potenziali illustratori da lui immaginato e poi accantonato, all'amico Emilio Greco, il compito di favorire l'approccio con Caffè:

Ho interessato Emilio Greco per il disegno a colori da chiedere a Nino Caffè: ma pare che questi faccia una vita piuttosto appartata, si ignora persino il suo effettivo recapito. [...] Penso per ciò che una richiesta dell'Editore Laterza valga molto più di quella di uno sconosciuto, quale io sarei per Nino Caffè. Ma penso che anche Maccari, che Lei certo conosce, andrebbe benissimo. Insomma, decida Lei.¹⁹

Registrata la sintonia sulla scelta di Caffè, Laterza incalza Sciascia nel rendere il più possibile proficua la collaborazione verbo-figurativa con l'artista eletto, coltivando sempre la speranza di creare una sintonia onomapoietica fra l'energia figurale dei 'pretini' di Caffè e l'icasticità di quelle «*Parrocchie*» che ormai sono divenute punto fermo del titolo dell'opera:

¹⁷ Lettera da Bari del 29.9.1955, ivi, p. 27.

¹⁸ Lettera da Racalmuto del 8.10.1955, ivi, p. 29.

¹⁹ Lettera da Racalmuto del 26.10.1955, ivi, p. 32.

Se Lei potesse mandare al Caffè qualche estratto di capitolo, se ne ha copia, in cui si disegna particolarmente un tipo caratteristico – un prete ad esempio – o un ambiente caratteristico – un comizio ad esempio – sarà tanto meglio, perché il pittore avrà così una guida sicura nell'ideazione del disegno.²⁰

Ed è lo stesso Laterza a scrivere, contemporaneamente, a Caffè:

Come Lei avrà forse notato ora noi usiamo presentare i volumi della collana dei "Libri del tempo" con delle sovracoperte appositamente disegnate dai più noti pittori italiani contemporanei. Levi ha disegnato le sovracoperte dei due libri di Rocco Scotellaro, Maccari i libri di Ernesto Rossi, Bartolini il libro di Giovanni Russo ecc. Ci sarebbe particolarmente gradita la Sua adesione al nostro invito di illustrare con un acquerello, o un olio anche se preferisce, a 3 o 4 colori, il libro di prossima pubblicazione sempre nei "Libri del tempo" di Leonardo Sciascia su Racalmuto, un paese della Sicilia occidentale.²¹

Un trepido entusiasmo suscita nell'editore la prima bozza prodotta da Caffè. Trepido entusiasmo per via di un certo radicalismo figurale che la caratterizza, per quanto perfettamente coerente col semantema ormai dominante del titolo. Alle 'parrocchie' del titolo, il cui valore vistosamente ironico di 'consorterie' proprio l'editore, scegliendole, aveva voluto rimarcare anche in ossequio al lessico sociologico meridionalista, l'immagine di copertina abbozzata da Caffè faceva, infatti, corrispondere uno stuolo miniaturizzato di preti disposti su più piani della figurazione, a rappresentare, con un'ironia che Laterza giudicava troppo icastica, la loro invadente, totalizzante presenza a tutti i livelli della società siciliana e meridionale. Ma alla fine Laterza scioglie la riserva e scrive a Sciascia:

Da Nino Caffè ho avuto un quadro che mi pare veramente bello, anche se troppo pungente per la presenza di troppi, tutti, preti. L'ho già mandato al clichettista.²²

Anche il titolo, poco dopo, conosce la sua definizione, per scelta dell'editore. Quasi a volersi scusare per essersi sostituito all'autore, Laterza si sofferma a motivare dettagliatamente le ragioni della scelta, insistendo sul valore fortemente allusivo delle *Parrocchie*, particolarmente congrue col *fil rouge* che regge le trame narrative dell'opera rispetto al *Sale* proposto dall'autore, in ragione della sua capacità di condensare allusivamente il carattere dominante delle comunità meridionali, che permea profondamente le narrazioni

²⁰ Lettera da Bari del 22.12.1955, ivi, p. 33.

²¹ Lettera da Bari del 22.12.1955, ivi, p. 34.

²² Lettera da Bari del 13.1.1956, ivi, p. 39.

di Sciascia: l'incomunicabilità fra i ceti sociali, ognuno chiuso nel culto del suo 'particolare'. E dunque Laterza scrive:

Dopo aver molto cercato, abbiamo trovato un titolo che mi auguro Le piaccia: *Le parrocchie di Regalpetra*. Spiegheremo nel risvolto della sovracoperta che Regalpetra è un paese che non esiste, ma che proprio per questo rappresenta bene un aspetto saliente della società meridionale: la mancanza degli scambi tra i gruppi chiusi in loro stessi, la mancanza di interessamento per la comunità, la formazione cioè di tante *parrocchie* che non si dialettizzano, che non cercano nemmeno di incontrarsi. A Regalpetra i borghesi, come li chiama Lei, si chiudono nel circolo per vivere la *loro* vita e ancora lì dentro si dividono in fazioni; i salinari restano ai margini del paese; della scuola egualmente chi si interessa? Chi pensa alla scuola, oltre ai docenti, il direttore e l'ispettore?; i preti formano un'altra casta, anch'essa divisa irrimediabilmente tra preti giovani e arciprete; ogni gruppo insomma fa *parrocchia* a sé. Non Le dispiace questo tipo di presentazione editoriale? Me lo faccia sapere.²³

Sollevato da un impegno fattosi per lui ormai ossessivo, Sciascia aderisce convinto alla proposta di Laterza:

Ottimo è il titolo e ottima la spiegazione. Le sono, anche di questo, molto grato.²⁴

Poco più di un mese dopo, fra gennaio e febbraio del 1956, il libro vede la luce. Sciascia lo accoglie così:

Il libro è bellissimo, ne sono felice. La sovracoperta è poi deliziosa. Non le saprò mai esprimere tutta la gratitudine che Le debbo: e per aver pubblicato il libro e per le indicazioni e i suggerimenti che ha saputo darmi.²⁵

Una prova di umiltà di un grande scrittore al cospetto di un grande editore, consumatasi nel territorio, aperto e insidioso, della *nominatio*, che nell'allestimento editoriale della scrittura letteraria è spesso terra di contesa fra l'*intentio* dell'autore e le esigenze commerciali dell'editore.

Biodata: Antonio Iurilli è professore ordinario di Letteratura italiana nell'Università di Palermo. Studioso di cultura e di editoria umanistica e rinascimentale, rivolge i suoi interessi all'indagine storico-critica del Rinascimento nel Mezzogiorno d'Italia nelle forme dell'erudizione, della storiografia, della lingua scientifica, della cultura accademica, della cultura archeologica e nei suoi rapporti con la coeva *respu-*

²³ Lettera da Bari del 18.1.1956, ivi, p. 40.

²⁴ Lettera da Racalmuto del 21.1.1956, ivi, p. 41.

²⁵ Lettera da Racalmuto del 29.2.1956, ivi, p. 47.

blica literaria. Ha studiato la cultura napoletana dell'età aragonese. Ha ricostruito la tradizione manoscritta delle opere di Antonio De Ferrariis Galateo. Ha studiato vicende e autori del Seicento e del Settecento meridionale e della cultura scientifica napoletana del Sette-Ottocento. Ha delineato la fortuna editoriale in età moderna di alcuni classici latini, fra i quali Quinto Orazio Flacco, del quale ha pubblicato nel 2017 presso l'editore Droz di Ginevra gli *Annali mondiali delle edizioni a stampa*. È autore del repertorio bibliografico *Novecento letterario italiano*, Bari 1996.

antonio.iurilli@unipa.it

ANGELA DAIANA LANGONE – CRISTINA SOLIMANDO

GEOGRAFIE FEMMINILI: TRA ONOMASTICA LETTERARIA E TOPONIMIA*

Abstract: This study aims to explore the portrayal of the female dimension by analyzing the utilization of names in literary and toponymic settings. Specifically, the adoption of pseudonyms in genre literature serves as a means of empowerment, allowing female writers to creatively assert their existence beyond the constraints of censorship. Likewise, female toponyms, frequently associated with natural landscapes like valleys, caves, or pathways, convey a sense of marginalization that appears to diminish within the realm of devotion, particularly with the presence of sanctuaries dedicated to women saints.

Keywords: Arabic pseudonyms, Nahḍa, Arabic toponymy, genre literature, saints (female).

1. Introduzione

L'analisi degli antroponimi arabi non può non tenere conto dell'importanza che il nome riveste nella tradizione arabo-islamica: l'onomastica araba¹ fornisce informazioni fondamentali sull'individuo, sulla sua storia e sulla sua genealogia rappresentando così uno strumento di cui la letteratura araba si è sempre servita, fin dalle sue prime espressioni: essa offre un quadro assai ricco nel quale nominare ed evocare persone significa prendere una posizione, trovare il proprio spazio nel mondo, segnare i confini dell'identità del singolo e di una comunità. Allo stesso modo, la toponomastica restituisce una geografia complessa fatta di costruzioni ideologiche che veicolano significati sociali, culturali e religiosi: essi sono legati a relazioni di potere in cui nominare appare come un processo di definizione dello spazio di una comunità. Nel presente contributo lo spazio femminile è al centro di una analisi focalizzata sulle strategie linguistiche utilizzate per nominare luoghi e persone in ambito sia letterario sia toponomastico: il ricorso allo pseudonimo (par. 2) nei romanzi arabi contemporanei appare una scelta dovuta

* Il presente contributo è frutto della collaborazione delle due autrici. Per ragioni di tipo accademico, i parr. 1 e 3 sono da attribuire a C. Solimando, mentre i parr. 2 e 4 a A.D. Langone.

¹ JACQUELINE SUBLET, *Le voile du nom. Essai sur le nom propre arabe*, Paris, PUF 1991.

alla necessità di celare identità scomode, ma rappresenta, al tempo stesso, uno strumento di riscatto con cui le donne definiscono la loro individualità. La subordinazione della dimensione femminile è testimoniata anche in ambito toponomastico (par. 3): i toponimi femminili designano, infatti, molto spesso spazi marginali, sia geograficamente sia socialmente. Lo squilibrio tra potere maschile e potere femminile sembra dissiparsi nella sfera devzionale: la presenza di numerosi luoghi di culto dedicati a sante così come la ricchezza di toponimi ad esse riconducibili testimoniano la condivisione di un ruolo di potere con la dimensione maschile.

2. *Onomastica: nomi velati e uso dello pseudonimo*

«Sarei capace di scommettere che Anonimo, il quale scrisse tante poesie senza firmarle, spesso era una donna [...]. E senza dubbio, pensavo riguardando lo scaffale in cui non ci sono commedie scritte da donne, le sue opere non avrebbero circolato con la sua firma. Almeno di questa difesa si sarebbe avvalsa».² Era il 1928; Virginia Woolf stava descrivendo, con il grande acume che la caratterizzava, non solo la situazione delle donne inglesi, ma di tutte le Judith sorelle di Shakespeare sparse per il mondo. Lo pseudonimo (in arabo *ism musta'ār*) è tradizionalmente una difesa, una protezione, una sorta di velo indossato da diverse scrittrici arabe per celare la propria identità,³ soprattutto se impegnate nel movimento di emancipazione femminile.⁴ In una società e in un momento storico in cui le donne hanno una libertà d'espressione ancora limitata, 'indossare' uno pseudonimo significa da una parte un'indubbia alienazione, ma dall'altra rappresenta paradossalmente l'unica possibilità di riscatto per liberare finalmente la propria voce attraverso la scrittura. Inoltre, lo pseudonimo gode di un proprio spazio di indipendenza perché, contrariamente al nome anagrafico e al soprannome, che sono il risultato di un'imposizione altrui, esso è una scelta libera dell'autrice ed è già, in qualche modo, un'attività creativa.⁵ Come ben osservato da Zilio Grandi, nell'Egitto del primo Novecento in cui si fanno strada le

² VIRGINIA WOOLF, *Una stanza tutta per sé*, trad. di M. Del Serra, Milano, Tascabili Economici Newton 1993, pp. 52-53.

³ MONIQUE HOUSIN, ELISABETH MARSALUT-LOI, *Écrits des femmes*, Paris, Messidor 1986, p. 9 definiscono lo pseudonimo «l'écran, protecteur parce que factice, d'un masque».

⁴ ISABELLA CAMERA D'AFFLITTO, *Letteratura araba contemporanea*, Roma, Carocci 1998, pp. 182-195; MARGOT BADRAN, MIRIAM COOKE, *Opening the Gates. An Anthology of Arab Feminist Writing*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press 2004², p. 29.

⁵ GÉRARD GENETTE, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil 1987, p. 57 sostiene infatti che «si vous savez changer de nom, vous savez écrire».

prime rivendicazioni femminili, «le scrittrici nascondevano la propria identità per proteggere dal disonore se stesse e la propria famiglia».⁶ Pertanto, la scrittrice può optare per l'anonimato, per la protezione di un uomo della famiglia (portando, ad esempio, un tecnonimico come la *kunya*, appellativo composto da *umm* 'madre' seguito dal nome del primo figlio maschio) oppure per uno pseudonimo.

La pratica degli pseudonimi è così diffusa tra le pioniere della Nahḍa⁷ che, nel 1908, l'Associazione per la Promozione della Donna (*Ġam'īyyat Tarqīyat al-Mar'a*), prima organizzazione femminista in Egitto, lancia una campagna per difendere il diritto delle donne ad usare il proprio nome nelle opere letterarie asserendo che la legge islamica lo permette, anzi lo auspica. Ma già l'anno successivo, nel 1909, la presidente dell'associazione, Fāṭima Rašīd, è costretta ad ammettere che svelare il nome vero per una donna è tutt'altro che semplice.

Non è dunque un caso se Malak Ḥifnī Nāṣīf (1886-1918), tra le prime a gettare le basi del movimento femminista egiziano,⁸ sente l'esigenza di trovare un altro nome per firmare, sul giornale *al-Ġarīda*, i suoi articoli, che verranno poi raccolti nel suo unico libro *al-Nisā'īyyāt* 'Cose di donne'.⁹ Opta per Bāḥiṭat al-Bādiya 'La ricercatrice del deserto', non tanto per l'attaccamento e l'amore per il deserto dove la porta a vivere suo marito, ma perché, quando arriva nel Fayyūm, scopre con grande amarezza che il marito è già sposato e che lei non è altri che la sua seconda moglie. Da allora Bāḥiṭat al-Bādiya inizia la sua battaglia contro la poligamia, e la scelta dello pseudonimo anticipa i temi che tratterà nei suoi scritti. Due anni dopo la sua morte, lo pseudonimo della 'ricercatrice del deserto' diventa il titolo di una biografia omonima, *Bāḥiṭat al-Bādiya*,¹⁰ composta da un'altra femminista e pioniera della Nahḍa, la libano-palestinese Mayy Ziyāda (1886-1941),

⁶ IDA ZILIO GRANDI, *Fuga ed esilio di Mayy Ziyāda. Nazareth 1886 - Il Cairo 1941*, in *Donne in fuga*, a c. di M. Gioachino, A. Mancini, Venezia, Edizioni Ca' Foscari 2018, pp. 67-68.

⁷ Per JOSEPH T. ZEIDAN, *Arab Women Novelists: The Formative Years and Beyond*, New York, State University of New York Press 1995, p. 82: «It was quite common for these pioneering women writers to use pseudonyms in the hopes of avoiding negative reactions from their families and from society in general».

⁸ Per una panoramica sul movimento femminista nel mondo arabo tra il XIX e il XX secolo si rimanda, fra gli altri, al primo capitolo contenuto in RENATA PEPICELLI, *Femminismo islamico. Corano, diritti, riforme*, Roma, Carocci 2010, pp. 31-44.

⁹ Secondo LUCIA SORBERA, *Early Reflections of Feminism in Egypt in Time of Revolution*, «Genesis», XII (2013), 1, pp. 13-42, p. 18: «the feminist revolution [...] can be dated to the publication in 1909 of a pamphlet entitled *Nisā'iyat* (Feminist Writings) by the poet and essayist Bahiṭat al-Badiya».

¹⁰ MAYY ZIYĀDA, *Bāḥiṭat al-Bādiya*, al-Qāhira, Maṭba'at al-Muqtataf 1920. Sul rapporto fra Mayy Ziyāda e Malak Ḥifnī Nāṣīf, si rimanda in particolare a SORBERA, *Verso la letteratura femminista: il dialogo a distanza fra Mayy Ziyāda e Malak Ḥifnī Nāṣīf*, in *Modernità arabe: nazione, narrazione e*

trapiantata in Egitto, che di fatto vuole inserirsi nel solco già tracciato da Malak Ḥifnī Nāṣif come attivista per i diritti della donna araba, perché, per riprendere le parole di Woolf, «i libri si continuano, nonostante la nostra abitudine a giudicarli separatamente».¹¹ Anche Mayy Ziyāda si serve di uno pseudonimo, in realtà solo parziale, poiché la scrittrice cambia una parte del suo nome e conserva l'altra metà: mantiene infatti il cognome Ziyāda e cambia il nome proprio da Mārī a Mayy. Del resto, stando alla definizione di Genette, lo pseudonimo è «le fait, pour l'auteur réel, de 'signer' son œuvre d'un nom qui n'est pas, ou pas exactement, ou pas complètement son nom légal».¹² Sarà la stessa Mayy Ziyāda a presentarsi con il suo nome d'arte al celebre scrittore Khalil Gibran (Ġibrān Ḥalīl Ġibrān, 1883-1931) nella prima tra le numerose lettere che scambiò con lui, quella datata 29 marzo 1912:

In arabo mi chiamo Mayy, che è l'abbreviazione del mio nome: è composto da due lettere, la prima e l'ultima, del mio vero nome che è Mārī. In francese, invece, mi chiamo Isis Copia (Īzīs Kūbiyā) ma nessuno di questi è il mio vero nome. Ho un solo padre ma tanti pseudonimi.¹³

È bene tuttavia ricordare che, al di là dello pseudonimo parziale,¹⁴ Mayy Ziyāda si avvale anche di altri nomi nella sua attività letteraria: così, quando compone in un'altra lingua, il francese, l'opera *Fleurs de rêve*,¹⁵ adotta il nome in lingua latina di Isis Copia. Isis è evidentemente Iside, la celebre divinità femminile della fertilità e della maternità presso gli antichi egizi; Copia è la traduzione latina del cognome reale della scrittrice, dal momento che *Ziyāda* in arabo sta per 'aumento, eccedenza, abbondanza'.

Non solo Isis Copia,¹⁶ una pleiade di pseudonimi di circostanza vengono usati da Mayy Ziyāda, alcuni femminili, altri maschili. Tra i femminili, assunti soprattutto nella poesia, vi sono 'Ā'ida (che in arabo significa 'colei

nuovi soggetti nel romanzo egiziano, a c. di L. Casini, M. E. Paniconi, L. Sorbera, Messina, Mesogea 2012, pp. 319-353.

¹¹ WOOLF, *Una stanza ...*, cit., p. 72.

¹² GENETTE, *Seuils ...*, cit., p. 48.

¹³ Tratto da ZIYADA, *Rasā'il Mayy*, Bayrūt, Manšūrāt Bayrūt 1951, p. 7.

¹⁴ In una delle sue ultime interviste, Mayy Ziyāda ammetterà che è stata sua madre a scegliere per lei lo pseudonimo Mayy ispirata dalla traduzione in arabo della *pièce* *Horace* di Corneille, dove il nome del personaggio di Camille veniva arabizzato in Mayy, un nome dal suono talmente melodioso «che la sua dolcezza perdurava sulle labbra nonostante lo scorrere degli anni». Si veda *Al-Makšūf* del 16 maggio 1938, p. 8.

¹⁵ ISIS COPIA, *Fleurs de rêve*, Le Caire, Boehme et Anderer 1911.

¹⁶ Lo scrittore algerino Waciny Laredj le ha dedicato recentemente un suo romanzo che riprende nel titolo lo pseudonimo di Iside Copia, ossia WĀSINĪ AL-A'RAĠ, *Mayy. Layālī Īzīs Kūbiyā, al-Ġazā'ir*, Mūfīm li-l-našr 2017.

che torna', ma che probabilmente allude anche all'Aida di Verdi) e Šaġiya 'triste, afflitta'; tra i maschili Ḥalid Ra'fat, che viene in particolare impiegato da Mayy Ziyāda per gli articoli apparsi sul quotidiano *al-Mahrūsa* e per un solo articolo pubblicato in *The Egyptian Mail* dedicato al ruolo dell'Accademia della lingua araba. Poi vi è un nome che compare alternativamente al maschile o al femminile, ossia al-Sindbāb al-Baḥrī (maschile) o al-Sindbāda al-Baḥriyya (femminile), 'Sindbad il marinaio' o 'Sindbada la marinaia', come spiega la stessa Mayy Ziyāda:

Sindbad il Marinaio non sono altri che io, la sottoscritta, e la sottoscritta è in realtà Sindbada. Perciò sei libero di chiamarmi con il nome che preferisci: Sindbad il marinaio numero due oppure Sindbada la marinaia numero uno [...]. Non ho nulla di quell'uomo intelligente tranne il nome imitato. Lui è grande mentre io sono piccola. Piccola, ignorante e debole. I miei viaggi non possono essere paragonati ai suoi, perché sono brevi e non vanno oltre alcune coste della Siria e dell'Egitto.¹⁷

È evidente che il nome di Sindbad il Marinaio sia metafora del desiderio di partire e della brama di conoscere il mondo. Come ogni sorella di Shakespeare, Mayy, così straordinariamente dotata, restava in casa anche se «non era meno avventurosa, fantasiosa e desiderosa di conoscere il mondo di quanto lo fosse lui».¹⁸ Mayy era ben consapevole che viaggiare era considerata una pratica sconsigliata per una donna sola non accompagnata, e di questo si lamentava con lo scrittore Amīn al-Rīḥānī, ormai residente in America: se fosse stata un uomo – gli scrive – si sarebbe ritagliata almeno quattro mesi l'anno per viaggiare, ma deve accontentarsi di esplorare soltanto Siria ed Egitto.¹⁹

L'impegno per l'emancipazione femminile, in qualche caso, confluisce nella lotta per la liberazione della nazione araba. È il caso, sempre nel Maṣriq, della siriana Mārī 'Aġamī (1888-1965), fondatrice, nel 1910, della prima rivista destinata alle donne siriane, *al-'Arūsa* 'La sposa'. Il suo fervore nella scrittura è espresso sempre con una certa prudenza: nei suoi articoli più critici e delicati, nel timore di ritorsioni, non può fare a meno di servirsi dello pseudonimo Laylā.

Laylā è il nome di sua madre, ma anche il nome dell'eroina della storia d'amore più celebre della letteratura arabo-persiana, *Maġnūn Laylā* 'Il pazzo di Layla'. Nel suo caso, tuttavia, i ruoli vengono completamente capovolti: è Mārī 'Aġamī/Laylā a soffrire terribilmente, quasi a impazzire, a

¹⁷ ZIYĀDA, *al-Mu'allafāt al-Kāmila*, Bayrūt, Mu'assasat Nawfal 1975, pp. 123-124.

¹⁸ WOOLF, *Una stanza ...*, cit., p. 51.

¹⁹ FĀRŪQ SA'D, *Bāqāt min ḥadā'iq Mayy*, Bayrūt, Manšūrāt Zuhayr Ba'albakī 1973, p. 86.

piangere per il suo amato, il combattente Pedro Paoli che, per le sue idee, viene prima imprigionato e poi giustiziato, insieme ad altri nazionalisti arabi, con la pena di morte per impiccagione pubblica nel 1916, su ordine del governatore ottomano.

Zaynab Fawwāz (m. 1914), pioniera del teatro arabo, si serve di una grande varietà di pseudonimi: Muḥibbat al-Baḥt ‘L’amante della ricerca’, Durrat al-Šarq ‘La Perla dell’Oriente’, Ḥāmilat Liwā’ al-‘Adl ‘La portatrice del vessillo della giustizia’ e Šā’iba ‘infallibile, appropriata’ – quest’ultimo nome preso in prestito dall’opera *Riwāyat Šā’iba* (1891) di Alice al-Bustānī, una delle prime romanziere arabe. Come suggerito da Booth, l’uso di questi pseudonimi per nulla riverenti o modesti, impiegati da Fawwāz esclusivamente nel dibattito politico con interlocutori maschili, era di fatto una strategia per segnalare e sottolineare la segregazione discorsiva e sociale delle donne a cui era concesso di discutere con gli uomini solo da dietro la ‘tenda’ dello pseudonimo.²⁰

Senz’altro originale, infine, il nome con cui Nabawiyya Mūsā (1886-1951) aggira il divieto di pubblicare sulla stampa imposto agli insegnanti dal Ministero dell’Istruzione egiziano: Ḍamīr ḥayy fī ġism raqīq ‘Una coscienza viva in un corpo delicato’.

Nel Maġrib, il ricorso a *noms de plume* è altrettanto frequente tra le prime scrittrici. In Marocco, ad esempio, Malika al-Fāṣī (1919-2007) firma il suo primo articolo, nel 1935, con il nome di al-Fatāt ‘La ragazza’ sulla rivista *Maġallat al-Maġrib* ‘La Rivista del Marocco’. Una volta sposata, abbandonerà il primo pseudonimo per abbracciarne un altro, Bāḥīṭat al-ḥāḍira ‘La ricercatrice della città’, in onore proprio della femminista egiziana Bāḥīṭat al-Bādīya.

Analogamente, in Tunisia, le prime autrici si celavano dietro nomi di copertura: nel 1938, Bint al-Dāḥiya ‘La ragazza di periferia’ pubblicava i suoi articoli sulla rivista *La Tunisie illustrée*, mentre nel 1948 si firma Fatāt al-Ḥaḍrā ‘La ragazza di Tunisi’²¹ sulle colonne del giornale *al-Masraḥ wa-l-Sīnamā*. Abir Krefa ricorda che solo negli anni Sessanta cominciano a palesarsi nomi reali di donne sulle pagine delle riviste culturali *al-Fīk* e *Qīṣaṣ*, mentre negli anni Settanta lo svelamento del nome femminile interesserà ormai anche romanzi e raccolte di racconti.²²

Halabi sostiene che la pseudonimia è soprattutto in uso nella letteratura femminile del Golfo «in order to avoid social stigma and religious

²⁰ MARILYN BOOTH, *The Career and Communities of Zaynab Fawwaz*, Oxford, Oxford University Press 2021, p. 143.

²¹ Al-Ḥaḍrā ‘(la Verdeggiante)’ è l’epiteto di Tunisi.

²² ABIR KREFA, *Modes et limites des résistances à la domination de genre dans les écrits de romancières tunisiennes*, «L’Année du Maghreb», IV (2008), pp. 383-397, p. 383.

conservatism».²³ Sulla copertina del primo romanzo saudita, *Wadda'tu Āmālī* ('Ho detto addio alle mie speranze'), pubblicato nel 1958, si legge che l'autrice è Samīra bint al-Ġazīra al-'Arabiyya ('Samira figlia della Penisola Araba'), nome sotto cui si nasconde in realtà Samīra al-Ḥāšūqī (1935-1986).²⁴

Questa breve panoramica sulle pioniere della letteratura araba mostra come la pseudonimia abbia traghettato la donna, per un certo periodo e diffusamente nel mondo arabo, prescindendo dall'appartenenza religiosa, dalla lunga fase della completa invisibilità alla piena manifestazione di sé. Il nome d'arte diventa un *escamotage* efficace per aggirare le convenzioni sociali, assumere maggiore credibilità e soprattutto per farsi ascoltare. Inoltre, il nome nato dalla fantasia dell'autrice ha l'innegabile caratteristica di rescindere il legame con il patronimico, ovvero il vincolo che la lega al padre o al marito, portandola a crearsi una sorta di stato civile letterario autonomo. Una volta che la scrittrice si è creata un pubblico e ha acquistato la notorietà, quello pseudonimo che le è servito sino a quel momento come velo diventa ormai una seconda pelle. Se è vero che non tutte le pioniere hanno fatto ricorso a pseudonimi, è altrettanto vero che la pratica della pseudonimia «has remained widespread in many Arab countries until recently»,²⁵ ben al di là delle semplici velleità artistiche. In Yemen, in una recente indagine condotta da al-Mutawakel, emerge il fatto che, tra i motivi che spingono alcune scrittrici a evitare di citare il proprio nome anagrafico nelle opere letterarie, vi sono il timore della reazione della famiglia di origine, l'opposizione del marito, la paura della società, l'imbarazzo e la mancanza di fiducia nelle proprie capacità.²⁶ Gli pseudonimi si riattivano infine durante particolari momenti di crisi politica e sociale in cui le donne sono le prime vittime.²⁷

²³ ZEINA G. HALABI, *The Unmaking of the Arab Intellectual: Prophecy, Exile and Nation*, Edinburgh, Edinburgh University Press 2017, p. 96.

²⁴ SAMĪRA BINT AL-ĠAZĪRA AL-'ARABIYYA, *Wadda'tu Āmālī*, Bayrūt, Manšūrāt Zuhayr Ba'albakī 1958.

²⁵ RADWA ASHOUR, MOHAMMED BERRADA, FĒRIAL J. GHAZOU, AMINA RACHID, *Arab Women Writers*, «Southwest Review», XCIV (2009), 1, pp. 9-18, p. 13.

²⁶ ANTELAK AL-MUTAWAKEL, *Gender and the Writing of Yemeni Women Writers*, Oisterwijk/London, Dutch University Press 2005, p. 118.

²⁷ Si pensi ad esempio al decennio nero in Algeria. Per tutti, scrittori e scrittrici, lo pseudonimo diventa vitale. La scrittrice Maïssa Bey (pseudonimo di Samia Benameur, 1950-) ne spiega l'urgenza con queste parole: «Lorsque j'ai pensé à éditer mon premier roman, il a semblé évident à tout mon entourage que je ne pouvais le signer de mon vrai nom, que je devais me cacher derrière un pseudonyme, pour plusieurs raisons. La plus importante étant bien entendu liée aux menaces de mort qui à ce moment-là pesaient sur tous ceux qui osaient affirmer par leurs écrits, leurs paroles et leur mode de vie qu'ils n'acceptaient pas les diktats des intégristes». Cfr. MAÏSSA BEY, *Contre le silence*, Paris, Éditions de l'Aube 1998, pp. 32-33.

3. *Toponimi femminili tra marginalità e cultura popolare*

La toponomastica rappresenta un prezioso strumento di analisi del rapporto tra comunità e territorio: le rappresentazioni linguistiche dei luoghi sono, in questo senso, legate a relazioni di potere.²⁸ In tale contesto nominare appare come un processo *top-down* nel quale l'ideologia dominante definisce lo spazio culturale di una comunità. Esso diviene centrale nella manipolazione di pratiche complesse e delle relazioni tra individuo e ambiente forgiando così il modo in cui la realtà viene percepita.²⁹ La toponimia è, dunque, il risultato di un processo parallelo: la lingua articola la realtà e l'identità, ma allo stesso tempo è profondamente influenzata dalle dinamiche culturali e sociali che portano a dare nome e forma allo spazio. Se guardiamo alla toponomastica nel mondo arabo, notiamo immediatamente la relazione tra potere maschile e rappresentazione linguistica del territorio. La marginalità dei toponimi femminili è un aspetto trasversale che non riguarda solo il mondo arabo e che è evidente anche nelle città occidentali. Basti pensare agli spazi urbani, come le piazze e i viali, dedicati a militari, personaggi politici, scienziati. Le società patriarcali, come è sicuramente quella araba, hanno attivato nel corso della loro storia processi di esercizio del potere che hanno influito, inevitabilmente, sulla toponomastica ufficiale.

I toponimi femminili designano molto spesso spazi di scarsa importanza, sia geograficamente, sia socialmente: così come negli spazi domestici osservati da Bourdieu alla donna veniva dedicato uno spazio poco visibile,³⁰ allo stesso modo i nomi di donne vengono riservati a luoghi periferici, come valli, piccoli villaggi o quartieri, così come a luoghi di culto collocabili in una via di mezzo tra ortodossia ed eterodossia. Ciò riguarda sia donne poco note, la cui storia è legata molto spesso a narrazioni popolari, sia donne che godono di un certo prestigio in quanto mogli o figlie di uomini che, a diverso titolo, hanno esercitato un ruolo importante nella storia dell'Islam. Tra queste Ḥaḍīġa, prima sposa e prima credente nella storia dell'Islam, alla quale dobbiamo il nome della valle *wādī Ḥaḍīġa* 'la valle di Ḥaḍīġa' negli Emirati Arabi Uniti, della moschea Ġāmi' *Sayyida Ḥaḍīġa*, di recente costruzione, a Dubai, e di un'area periferica di Port Said, città situata nel nord-est dell'Egitto. Altra donna degna di nota fu Rābi'a al-'Adawiyya, mistica e poetessa

²⁸ PIERRE BOURDIEU, *The Social Space and the Genesis of Group*, «Theory and Society», XIV (1985), 6, pp. 723-744.

²⁹ EDWARD SOJA, *Postmodern Geography*, London, Verso 1989.

³⁰ Bourdieu, nel suo viaggio in Cabilia (1960), notò come la distribuzione degli spazi domestici, in cui alle donne veniva riservato uno spazio defilato, rifletteva la stratificazione sociale. Vedi BOURDIEU, *Per una teoria della pratica. Con tre studi di etnologia cabila*, Milano, Raffaello Cortina 2003.

vissuta alla fine del XII secolo nell'attuale Iraq, considerata la donna sufi più venerata.³¹ A differenza delle altre figure femminili di rilievo nella storia dell'Islam, era di umili origini e rimase nubile; la sua vita fu contrassegnata da episodi miracolosi descritti dal poeta Farīd al-Dīn 'Aṭṭār.³² Non abbiamo notizie certe della sua vita, ciò che è giunto fino a noi sono leggende legate al suo ascetismo e ai suoi versi sull'amore assoluto per Dio. A lei è dedicata una moschea di secondaria importanza, situata nel quartiere residenziale di *madīnat al-Naṣr* al Cairo. Accanto a donne note per la loro devozione religiosa o perché legate da rapporti di parentela a uomini dell'Islam, troviamo anche regine come Arwā al-Ṣulayhī, ultima reggente yemenita della dinastia sulayhīde vissuta all'inizio del XII secolo. A lei dobbiamo il nome della città sudanese del regno di Tanḡar, di cui fu il più importante centro religioso e commerciale fino al XVI secolo. Vi sono poi altre figure femminili divenute famose grazie a narrazioni popolari come Laylā al-'Amiriyya, poetessa dell'età omayyade e protagonista del romanzo del poeta persiano Neẓāmī-ye Ganjavī *Laylā e Maḡnūn*. A lei deve il suo nome anche una città saudita a trecento chilometri a sud di Riyāḍ. Si osserva, dunque, una certa marginalità dei villaggi e dei centri urbani in termini di prestigio sociale, economico e commerciale.

Uno studio condotto nel 2018 da Dahmashe³³ in territorio palestinese mostra la stretta relazione tra stratificazione di genere e toponimia popolare. Quest'ultima restituisce l'immagine di una realtà sociale osmotica e della sua stratificazione interna, che può essere rappresentata dalle relazioni dicotomiche dentro/fuori, centrale/periferico, pubblico/privato. All'interno di tali relazioni Dahmashe analizza alcuni toponimi riferiti a narrazioni popolari nelle quali le donne sono protagoniste. Tra questi riportiamo i più interessanti. *Halat al-Ṭaḥanāt*,³⁴ 'sentiero delle lavoratrici di grano', è un sentiero defilato in cui le donne potevano trasportare il grano raccolto al riparo da sguardi maschili e molestie ed erano, per questa ragione, solite portare con sé i loro figli. *Maḡārat al-ma'tūma* 'grotta dell'accusata' è il nome che si riferisce a una storia che narra di una ragazza nata in un villaggio abbandonato che perse molto presto la madre. Il padre si risposò con una donna che nutriva nei suoi confronti una profonda gelosia, tanto da accusarla di aver avuto rapporti intimi prima del matrimonio disonorando, così, la famiglia. Il padre le credette e, su suggerimento della moglie, portò sua figlia in una

³¹ MARGARET SMITH, *Rābī'a The Mystic and her Fellow-Saints in Islam: Being the Life and Teachings of Rābī'a al-'Adawīyya Al-Qaysiyya of Basra together with some account of the place of the Women Saints in Islam*, Cambridge, Cambridge University Press 1984.

³² FARĪD AD-DĪN 'AṬṬĀR, *Mémorial des saints*, trad. di Hassan Boutaleb, Paris, Albouraq 2020.

³³ AMER DAHMASHE, *Symbolic Distinctions in Traditional Palestinian Toponymy*, «Narrative Culture», V (2018), 1, pp. 95-120.

³⁴ Sentiero che univa 'Īl e Ṣaffūriyya.

grotta e la uccise. Solo dopo l'assassinio l'uomo venne a sapere che la ragazza era innocente. A differenza dei toponimi riferiti a villaggi o a piccole realtà urbane che portano nomi di condottieri o figure maschili particolarmente rilevanti per la storia politica e militare della comunità, i nomi che identificano luoghi del mondo rurale più nascosti, come grotte e sentieri, fanno molto spesso riferimento a figure femminili. Il legame che unisce la toponimia femminile ai siti naturali è confermato dai nomi di valli, monti, fiumi riconducibili a donne la cui biografia è il più delle volte sconosciuta e che andrebbe ricercata, così come ha fatto Dahmashe in area palestinese, proprio nelle narrazioni popolari che si tramandano di generazione in generazione. Tra questi il fiume *umm al-rabī*³⁵ e la circostante *wādī umm al-rabī* (Marocco), l'isola di *umm al-namil* (Kuwait), il monte *umm al-dāmi* (Giordania). Il termine *umm* 'madre', presente in molti toponimi, è nell'onomastica araba la *kunya*, vale a dire il nome che si acquisisce quando viene alla luce un figlio, solitamente maschio, e che segue l'*ism*, il 'nome' scelto alla nascita. Nella società araba, così come in tutte le società patriarcali,³⁵ la maternità ha consentito alla donna di trovare un'identità e un ruolo definiti, riconosciuti sia sul piano sociale sia religioso.³⁶ Le madri, infatti, sono spesso celebrate³⁷ nella letteratura e venerate per aver dato alla luce uomini valorosi e devoti che, nella maggior parte dei casi, hanno avuto un ruolo nella affermazione della fede islamica in quanto califfi o personalità di rilievo in ambito religioso. Lo stereotipo della madre è affermato sia nella cosiddetta letteratura di *adab*, moraleggiante e tradizionale, sia nella letteratura popolare: la figura materna si presenta come protettiva, di sostegno ai figli, buona consigliera, ma mai in grado di competere in termini di condivisione del potere. La subordinazione della donna, in termini di gestione del potere pubblico, si riverbera sulla toponimia del territorio: «settlements are marked as a special space that gives publicity to collective memory, important and "official" events, class and masculine hegemonies [...]. Conversely, natural features are seen as private spaces for personal memories and ordinary people, everyday conduct in space, women, and other issues, which are seen as secondary in importance».³⁸

Nella sfera devozionale le donne condividono con gli uomini un potere testimoniato sia dalla presenza di numerosi santuari e siti a loro dedicati sia da

³⁵ BARBARA K. ROTHMAN, *Ideology and Technology in a Patriarchal Society*, New York-London, W. W. Norton 1989; EVELYN N. GLENN, GRACE CHANG, LINDA R. FORCEY, *Mothering. Ideology, Experience, and Agency*, New York, Routledge 1994.

³⁶ ALIAH SCHLEIFER, *Motherhood in Islam*, Fons Vitae 1996; MARGARET A. PAPPANO, *Muslim Mothering: Global Histories, Theories, and Practice*, Toronto, Demeter Press 2016.

³⁷ ANNEMARIE SCHIMMEL, *Women in Mystical Islam*, «Women's Studies International Forum», V (1982), 2, pp. 135-244.

³⁸ DAHMASHE, *Symbolic Distinctions* ..., cit., p. 113.

una ricca onomastica. Tra i santi troviamo, infatti, diverse figure femminili, oggetto di venerazione sin dai primi secoli della storia dell'Islam. Accanto a donne la cui santità deriva esclusivamente da meriti individuali (come Rābi'a al-'Adawiyya), più numerose sono quelle che gravitano attorno alla famiglia del Profeta in quanto sue mogli, figlie o nipoti. Zaynab,³⁹ prima nipote di Muḥammad, rappresenta la madre per eccellenza. Il legame con la sacralità dell'essere madre sembra trovare, secondo Abū Zahra,⁴⁰ un'origine nella più antica figura di Iside,⁴¹ dea della maternità e della fertilità. Questa caratteristica ha fatto sì che le venissero attribuiti diversi epiteti (*alqāb*) molto diffusi nella cultura popolare: accanto al più comune *al-sayyida* 'la signora' e *Ṣāhibat al-šūrā*, 'colei che dà consigli', troviamo *umm Hāšim*, 'madre degli Hāšim', in quanto salvatrice della progenie dei Banū Hāšim,⁴² *umm al-'awāğiz*, 'madre degli impotenti', intendendo tutti coloro che non sono in grado di prendersi cura di se stessi (termine molto spesso riferito alle donne), *umm al-masākīn* 'madre dei poveri' e *umm al-yatāmā* 'madre degli orfani'. Nonostante la nobile discendenza di *al-Sayyida Zaynab*, la devozione nei suoi confronti ha una base largamente popolare: il suo culto è stato oggetto di molte critiche da parte dell'Islam ufficiale, che vedeva nel comportamento dei fedeli presso le tombe una deviazione dai precetti coranici e una forma di imitazione del culto cristiano dei santi. A lei si deve il nome di uno dei quartieri più antichi e conosciuti del Cairo, che deriva dalla moschea-mausoleo dedicata alla santa. L'aggettivo che meglio descrive il quartiere è *baladī*, 'locale, popolare'. *Ḥayy al-Sayyida*, 'il quartiere di *al-Sayyida*', è un'area dall'anima puramente egiziana, tanto che nella letteratura egiziana del Novecento è diventato il simbolo della cultura popolare, fatta di caffè animati da cantastorie, di venerazione dei santi, di persone che giungono da ogni parte dell'Egitto per visitare il mausoleo e chiedere l'intercessione della santa.

I nomi di sante sono stati usati, soprattutto in ambito sciita, per designare luoghi di culto, principalmente santuari e, in casi più sporadici, moschee. Così Fāṭima Bint Mūsā, detta anche l'immacolata di Qom, figlia del settimo

³⁹ Sulla figura di Zaynab, vedi ARIANNA TONDI, *al-Sayyida Zaynab. Storia di una devozione egiziana*, Lecce, Finibus Terrae 2023.

⁴⁰ NADIA ABU ZAHRA, *The Pure and Powerful: Studies in Contemporary Muslim Society*, Exeter, Itacha 1999, p. 116.

⁴¹ La sua figura fu oggetto di un processo di 'egizianizzazione' già dal XVI secolo. Vedi TONDI, *Storia di ...*, cit., p. 1.

⁴² VALERIE HOFFMAN, *Sufism, Mystics, and Saints in Modern Egypt*, University of South Carolina Press 2009, p. 76. Sull'etimologia dell'epiteto vedi anche WILLIAM MONTGOMERY WATT, *Hāšim*, in *Encyclopedia of Islam*, II ed., III, p. 260, in cui viene interpretato come 'madre di Hāšim', antenato del Profeta noto per la sua generosità.

imam sciita Musā al-Kāzim, ha dato il suo nome a uno dei più importanti santuari sciiti in Iran. Allo stesso modo, *Sayyida Zaynab* (o *Sitt Zaynab*) è il nome di due importanti moschee situate sia a Damasco che al Cairo, mete di pellegrinaggio di devoti sciiti.

L'esistenza di luoghi di pellegrinaggio diversi dalla Ka'ba è un tema assai controverso nell'Islam. La dottrina ufficiale riconosce come *quddūs* 'santo' solo Allāh e vieta l'attribuzione della nozione di santità ad altri. L'ortodossia sunnita considera, dunque, eretica la venerazione dei santi e il pellegrinaggio alle loro tombe: l'unico pellegrinaggio lecito, detto *hağğ*, è quello alla Mecca, mentre gli altri, detti *ziyāra* 'visita' (tra i quali il più noto è quello alla tomba di Muḥammad a Medina), sono, se non vietati, di certo scoraggiati.

Accanto alle moschee, vale a dire ai centri di preghiera canonici (*masğid* o *ğāmi'*), esistono complessi funerari, santuari sufi, in particolare nelle aree attuali di Iraq, Iran, Tunisia, Marocco e Algeria, che conobbero una certa proliferazione a seguito del moltiplicarsi delle confraternite sufi intorno al XII-XIII secolo. Essi venivano detti *ḥanqa*, *maqām*, ma anche *tekke*, sotto la dominazione ottomana, e *zāwiya*, maggiormente diffusi nei paesi del Nord Africa.⁴³ Non si tratta di spazi religiosi *strictu sensu*: il santuario non è una moschea in cui si compie la preghiera rituale (*ṣalāt*) o si assiste alla *ḥuṭba* 'sermone' del venerdì.⁴⁴ Qui si può fare un'invo-cazione (*da'wā*), chiedere l'intercessione del santo. Questa pratica non è stata sempre riconosciuta, soprattutto se compiuta da donne: «A number of the most vehement detractors of *ziyara* and various festivals used the participation of women to mark these practises as 'un-Islamic' and thus offensive to proper 'masculin' Muslim zeal».⁴⁵ Mernissi aggiunge: «Women, in particular, who are always the ones to been kept illiterate, are described as simple-minded, superstitious creatures, incapable of sophisticated thinking, who indulge in esoteric mysticism».⁴⁶ Questi luoghi sono da analizzare, in virtù della preponderante presenza femminile, non tanto come centri di devozione, ma come «informal women's association»⁴⁷ in

⁴³ CATHERINE MAYEUR-JAOUEN, *Lieux sacrés, lieux de culte, sanctuaires en Islam. Bibliographie raisonnée*, in *Lieux sacrés, lieux de culte, sanctuaires. Approches terminologiques, méthodologiques, historiques et monographiques*, a c. di A. Vauchez, Roma, École Française de Rome 2000, pp. 149-170.

⁴⁴ EMILE DERMINGHEM, *Le culte des saints dans l'Islam maghrébin*, Paris, Gallimard 1954, p. 113.

⁴⁵ ALEXANDRA CUFFEL, *From Practice to Polemic: Shared Saints and Festivals as 'Women's Religion' in the Medieval Mediterranean*, «Bulletin of the School of Oriental and African Studies», LXVIII (2005), 3, pp. 401-419, p. 402.

⁴⁶ FATIMA MERNISSI, *Women, Saints, and Sanctuaries*, in *Signs*, a c. di S. D. Walters, Chicago, The University of Chicago Press 1977, p. 106.

⁴⁷ Ivi, p. 105.

cui si compie il sodalizio tra santa e devota. Alle sante è conferito il potere di risolvere problemi legati alla sessualità e alla fertilità della donna così come dell'uomo, il che sovverte in questo modo le tradizionali dinamiche del sistema patriarcale.

I santuari situati nel mondo arabo, in particolare nell'area del Maghreb, restituiscono una geografia non solo religiosa, ma anche sociale, di partecipazione femminile e di rivendicazione di un potere che passa per la rappresentazione delle donne nella sfera spirituale: «Il règne, sur le domaine de la sainteté, une absolue égalité entre les deux sexes».⁴⁸ Sono molte le sante riconosciute nel Nord Africa: Lalla Nfissa, Lalla Aicha al-Idrisiyya, Lalla Mimouna, Lalla Manoubiyya,⁴⁹ e a loro sono ispirati molti movimenti femministi che rivendicano una maggiore partecipazione femminile alla vita sociale e religiosa nelle società arabe.

4. Conclusioni

Il ruolo della donna, per quanto spesso avvertito come subordinato in una società tipicamente e tradizionalmente patriarcale, trova terreno fertile nelle strategie di nominazione. Da una parte i luoghi, se particolarmente evocativi, accolgono nomi femminili che ne connotano indirettamente funzioni e valori sociali. Dall'altra, vi sono gli pseudonimi letterari utilizzati dalle pioniere della Nahḍa per veicolare più serenamente le idee che propugnavano e proponevano alla comunità. In definitiva, sembra che i luoghi spesso riservino al nome femminile la funzione di mantenimento della memoria culturale della collettività. Non è casuale che la dimensione in cui la figura femminile compete con quella maschile sia quella devozionale: il culto dei santi, infatti, rappresenta uno spazio di frontiera in quanto non riconosciuto dall'autorità religiosa seppur largamente partecipato a livello popolare. Analogamente, la letteratura riscatta la marginalità della donna facendo del nome uno strumento politico o, per meglio dire, finalizzato alla trasmissione politica, tale da ribaltare l'idea secondo la quale «l'anonimità scorre loro nel sangue. Il desiderio di velarsi le possiede ancora. Neppure oggi sogliono preoccuparsi, come fanno gli uomini, dello stato di salute della loro fama; e, in genere, sogliono passare davanti a una

⁴⁸ IGNACE GOLDZIEHER, *Le culte des saints chez les Musulmans*, «Revue de l'histoire des religions», II (1880), pp. 257-361, p. 288.

⁴⁹ *Lalla* è un appellativo dialettale, diffuso nell'area maghrebina, corrispettivo di *sayyida* 'signora' e usato generalmente nell'ambito della *ṭarīqa* 'confraternita religiosa' per riferirsi a una 'consorella'.

pietra tombale o a un cartello col nome di una via senza il desiderio irresistibile di incidervi sopra il loro nome».⁵⁰

Biodata: Angela Daiana Langone è Professoressa associata di Lingua e Letteratura Araba presso l'Università degli Studi di Cagliari. Ha pubblicato diversi studi sulla letteratura araba, anche d'espressione dialettale, e sulla genesi del teatro arabo. Tra i suoi lavori si segnalano le monografie *Molière et le théâtre arabe. Réception moliéresque et identités nationales arabes* (De Gruyter 2016) e *Tre commedie di Ya'qūb Ṣannū'* (Edizioni Ca' Foscari 2023).

Cristina Solimando è Professoressa associata di Lingua e Letteratura Araba presso l'Università degli Studi Roma Tre. Ha pubblicato diversi contributi sulla storia della linguistica araba e sulla didattica della lingua araba. Tra i suoi lavori si segnalano: *L'implicito nella tradizione linguistica araba. Principi e strumenti dell'analisi della frase* (Aracne 2018), *Linguistic Interference and Religious Identity: The Case of a Lebanese Speech Community* (2020), *Lexicalization Strategies for Arabic Motion Events in MSA Students. A Study Based on the Arabic Learner Corpus* (2022).

langone@unica.it

cristina.solimando@uniroma3.it

⁵⁰ WOOLF, *Una stanza ...*, cit., p. 53.

GIORGIO MASI

L'IMPORTANZA DI CHIAMARSI GIOVANNI: TESTI CINQUECENTESCHI DI ONOMASTICA BURLESCA

Abstract: Giovanni Della Casa's blame poem *Sopra 'l nome suo* ('About his Name'), Grazzini's response with *In lode di Giovanni* ('In Praise of Giovanni'), and Doni's *Cicalamento ultimo* ('The Last Chattering') of the *Zucca* ('Pumpkin', in prose) all center on the name Giovanni. Despite the scant prevalence of onomastics among various burlesque themes, the emergence of three texts dedicated entirely to the same name within a short span is notable. Firstly, it's essential to clarify the significance of the phrase *essere Giovanni* ('being John') during the sixteenth to eighteenth centuries. Subsequently, we must consider the potential 'serious' undertones beneath the seemingly light-hearted nature of these three writings.

Keywords: Giovanni Della Casa, Anton Francesco Grazzini (il Lasca), Anton Francesco Doni, being John.

Tra il 1538 e il 1551 compaiono ben tre testi incentrati sul nome Giovanni. Il primo, il *Capitolo di messer Giovanni De la Casa sopra 'l nome suo*, fu pubblicato dal tipografo veneziano Curzio Navò.¹ Pur non intestato, il componimento, impostato come un'epistola in versi, era destinato dal Casa all'amico Gandolfo Porrino, anch'egli letterato e poeta, cortigiano in quegli anni del cardinale Ippolito de' Medici (della cui «famiglia», com'è noto, fecero parte anche Francesco Berni e Francesco Maria Molza). Questo e tutti gli altri capitoli in terzine del futuro autore del *Galateo* avevano compiuto il percorso dal luogo in cui erano stati concepiti (Roma) fino al maggiore

¹ Dopo due emissioni dello stesso tipografo del 1537, nelle quali era compreso erroneamente fra quelli di Giovanni Mauro (poeta burlesco originario del castello friulano di Arcano), il capitolo compare con la corretta attribuzione nella terza parte dell'edizione del 1538, intitolata *Le terze rime de messer Giovanni Dalla Casa, di messer Bino et d'altri*, [Venezia], per Curtio Navò e fratelli, che contiene tutti e cinque i ternari burleschi composti dall'autore del *Galateo*. Quello *sopra 'l nome suo* si trova alle cc. 2r-11v. Per i dettagli sulle vicende testuali e attributive dei capitoli burleschi casiani cfr. ANTONIO CORSARO, *Giovanni Della Casa e la poesia burlesca*, in ID., *La regola e la licenza. Studi sulla poesia satirica e burlesca fra Cinque e Seicento*, Manziana, Vecchiarelli 1999, pp. 73-113 e la *Nota al testo* della recente edizione dei *Capitoli* a c. di M. Navone, in GIOVANNI DELLA CASA, *Poesie italiane e latine. Capitoli Rime piacevoli Rime Carmina*, a c. di M. Leone, Q. Marini, M. Navone, M. Scorsone, Firenze, Società Editrice Fiorentina 2022, pp. 23-33; il testo del *Capitolo sopra il nome suo* si legge ivi, pp. 66-72 (da cui si cita).

centro tipografico della penisola (Venezia) verosimilmente senza il consenso dell'autore, il quale nel 1537 aveva appena intrapreso la sua carriera ecclesiastica e molti anni più tardi avrebbe dovuto discolarsi per queste rime sconvenienti, indegne di un monsignore.

Il soggiorno romano del Della Casa era iniziato nel 1532 e molto probabilmente il capitolo *sopra 'l nome suo* era già compiuto il 19 giugno 1535, quando Carlo Gualteruzzi – il sodale di Pietro Bembo, conosciuto dal Casa a Bologna a metà degli anni Venti – scriveva da Roma al vescovo di Fano Cosimo Gheri, del quale era procuratore, concludendo la lettera: «Messer Giovanni che non vuol più esser Giovanni, come intenderete, risponderà».² È evidente il riferimento al contenuto del ternario in questione, nell'esordio del quale l'autore dichiara per l'appunto la propria intenzione di «sbattezzarsi».³ Nel movimentato quinquennio che si concluse il 12 marzo 1537, quando papa Paolo III lo nominò chierico della Camera apostolica, il Della Casa frequentava una cerchia di letterati che a Roma gravitavano a vario titolo intorno alla corte pontificia e avevano costituito un'accollita dedita alla poesia burlesca, in particolare proprio al capitolo in terzine; non una vera accademia, ma un gruppo di scrittori che, riferendosi spesso a una «vigna» (da cui l'equivoco sulla presunta Accademia dei Vignaiuoli), dava vita a riunioni conviviali (sovente presso la dimora del nipote di Baldassarre Castiglione, il mantovano Uberto Strozzi, alto funzionario pontificio) e aveva in Francesco Berni la figura centrale e più caratterizzante.⁴ Sono anni segnati da un atteggiamento scapestrato da parte del futuro vescovo, coinvolto in tumultuose vicende amorose di cui è traccia nelle lettere, nelle prose e nei versi latini e, per l'appunto, nei capitoli burleschi in volgare. In una tale condotta sregolata rientra a pieno titolo l'insofferenza manifestata nei confronti del padre, che è testimoniata da alcuni brani epistolari⁵ e traspare anche nel capitolo del *Nome*, con un riferimento irriverente ai vv. 52-54:

² Cfr. DELLA CASA, *Poesie italiane e latine* ..., cit., p. 10 e note 38, 66.

³ «S'io avessi manco quindici o vent'anni,/ messer Gandolfo, i' mi sbattizerei,/ per non aver mai più nome Giovanni» (vv. 1-3); ribadendo più avanti: «Voi e questi altri, che m'amate sano,/ non mi chiamate di grazia Giovanni» (vv. 31-32).

⁴ Tra gli altri, oltre ai già citati Porrino e Mauro, vanno ricordati Agnolo Firenzuola, Giovan Francesco Bini, Francesco Maria Molza e Annibal Caro. Sulla reale consistenza dei 'vignaiuoli' cfr. DANILO ROMEI, *Roma 1532-1537: Accademia per burla e poesia «tolta in gioco»*, in Id., *Da Leone X a Clemente VII. Scrittori toscani nella Roma dei papi medicei (1513-1534)*, Manziana, Vecchiarelli 2007, pp. 205-242; FRANCESCA JOSSA, *Introduzione* a GIOVANNI MAURO D'ARCANO, *Terze rime*, ed. critica e commento a c. della stessa, Manziana, Vecchiarelli 2016, pp. 34-49; GIORGIO MASI, «Cose rare e mirabili». *L'artigianato letterario di Anton Francesco Doni*, Manziana, Vecchiarelli 2022, I, pp. 472-477.

⁵ Si vedano quelli citati da CLAUDIO MUTINI nella voce *Della Casa, Giovanni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXXVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1988 (consultabile anche online).

Sì che mio padre si fe' un bel onore
a ritrovar questa poltroneria
da battezzar un suo figliuol maggiore.

Bisogna notare che il padre di Giovanni, Pandolfo Della Casa, morì nel 1533 e che questo anno non è stato preso in considerazione come *terminus ante quem* per la composizione del ternario, alla luce di questa citazione: in effetti tale *terminus* non è probante, proprio perché, dati i rapporti non idilliaci che intercorrevano fra i due, è possibile che questi tre versi fossero stati scritti anche dopo la morte del genitore, considerando pure il fatto che una simile ingiuriosa recriminazione antipaterna era perfettamente in linea con la tradizione comica e goliardica (basti pensare a tanti componimenti di Cecco Angiolieri).

Il testo in questione si configura come un capitolo di biasimo, una delle due modalità antitetiche della poesia burlesca (l'altra, com'è noto, era la lode), entrambe paradossali e potenzialmente basate su doppi sensi. L'argomento scelto dal Della Casa – l'onomastica – è originale, un *unicum* senza corrispondenza in altri componimenti congeneri. Un'analogia è stata riscontrata con alcuni versi di Giovanni Mauro, appartenenti al capitolo *Donne di montagna*, indirizzato proprio al Casa; tuttavia l'attinenza appare superficiale, perché quella del Mauro è una semplice rassegna di nomi in poche terzine, uno dei tanti ingredienti utilizzati dal poeta friulano per descrivere i tratti più rozzi e ripugnanti della sua abbruttita platea femminile, e vale solo ad aggiungere un elemento alla stravagante rusticità di quelle immonde «gentildonne»,⁶ mentre il Casa si concentra in modo esclusivo su tutte le implicazioni legate al proprio nome, ponendo dunque in primo piano questo specifico aspetto. Piuttosto, un precedente che non si può ignorare, pur non essendo mai stato richiamato a proposito del capitolo *Sopra 'l nome suo*, è il primo testo comico cinquecentesco interamente basato sui nomi di persona. Il vero e proprio archetipo dell'onomastica burlesca non è un capitolo, né un testo di lode o biasimo paradossale, ma la celebre lunga sequenza di Francesco Berni (non si tratta propriamente di versi, ma di un «elenco ritmato»)⁷

⁶ Cfr. *Donne di montagna*, vv. 82-99, in MAURO D'ARCANO, *Terze rime*, cit., p. 331.

⁷ La definizione è di Danilo Romei (FRANCESCO BERNI, *Rime*, a c. di D. Romei, Milano, Mursia 1985, p. 111) e appare più consona rispetto a quella di «polimetro» utilizzata da Silvia Longhi (curatrice della sezione *Francesco Berni* dell'antologia *Poeti del Cinquecento*, I, *Poeti lirici, burleschi satirici e didascalici*, a c. di G. Gorni, M. Danzi e S. Longhi, Milano-Napoli, Ricciardi 2001, p. 883 in nota): per poter parlare di polimetro si dovrebbe riuscire a individuare raggruppamenti isometrici o strutture strofiche basate su schemi rimici, che sono del tutto assenti; quindi, volendo considerare i singoli nomi come unità versali, si dovrebbe ricorrere a una definizione del tutto anacronistica, ossia quella di «versi liberi».

formata esclusivamente dai «nomi e cognomi di parte de' gentiluomini e cittadini» di Bologna «i quali andarono a incontrare la cesarea maestà», Carlo V, in occasione del suo arrivo in città il 5 novembre 1529 per essere incoronato dal papa in San Petronio. I 137 nomi sono giustapposti in modo da formare coppie antitetiche o analogiche, che sortiscono uno stralunato effetto comico. Il pezzo è un vero capolavoro, che anticipa di quattro secoli le virtuosistiche *performances* di Aldo Palazzeschi, parodiando le relazioni e le cronache che pullularono in occasione di un simile evento:

Gualterotto de' Bianchi,
Bonifazio de' Negri.
Guasparre dell'Arme,
Girolamo di Pace.
Cornelio Albergato,
Giovan Battista Pellegrino.
Marcello de' Garzoni,
Bastiano delle Donne.
Cornelio Cornazzano,
Lodovico Beccadello.⁸

Quel che è certo è che il capitolo del *Della Casa Sopra 'l nome suo*, a differenza di quelli della *Stizza* e del *Forno* del medesimo autore, non può essere interpretato in chiave oscena, come ha osservato anche il recente editore dei ternari casiani, Matteo Navone.⁹ Si tratta di un testo giocoso fine a se stesso, dal quale escluderei pure le implicazioni di natura politica che ho ipotizzato altrove, considerato il momento in cui fu composto:¹⁰ in quegli anni il *Della Casa* non si era ancora esposto come successivamente sarebbe accaduto, a seguito dell'«affiliazione» farnesiana prima e delle prese di posizione filo-veneziane poi, instaurando legami estremamente pericolosi (come quello con Lorenzino de' Medici), fino alle esplicite prese di posizione nelle orazioni politiche e nelle poesie latine.¹¹

⁸ BERNI, *Rime*, cit., p. 111 n° XLI, rr. 1-10; *Poeti del Cinquecento*, tomo I, cit., pp. 883-884 n° LXXI. I nomi corrispondono solo in parte a personaggi reali.

⁹ Cfr. DELLA CASA, *Poesie italiane e latine* ..., cit., p. 66; personalmente non vedo neppure i doppi sensi ipotizzati dallo stesso Navone limitatamente ai vv. 35-39 (*ibid.* e nella nota a p. 69), che paiono del tutto estranei all'economia del componimento.

¹⁰ Cfr. MASI, «*Cose rare e mirabili*» ..., cit., I, pp. 348-351.

¹¹ Cfr. l'*Orazione per la lega*, favorevole all'alleanza antiimperiale, del 1547-1548 (rimasta inedita fino al 1667) e l'*Orazione a Carlo V imperatore intorno alla restituzione della città di Piacenza*, inviata al cardinale Farnese il 12 gennaio 1549 (pubblicata nel 1564). Il testo di quest'ultima è in GIOVANNI DELLA CASA, *Rime et prose. Latina Monumenta*, a c. di S. Carrai, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2006, pp. 57-81; quello della prima nelle *Opere di Baldassar Castiglione, Giovanni Della*

L'impostazione di fondo del ternario è anti-popolare, aristocratica ed elitaria: l'avversione nei confronti del proprio nome di battesimo, come vi è più volte ribadito, è dovuta soprattutto alla sua enorme diffusione. Il nome è troppo comune, quindi volgare e spregevole; a riprova della sua dozzinalità, Della Casa cita una serie di mestieri umili che sarebbero tipici dei Giovanni (tra cui barbieri, castraporci e cavadenti) e per sminuire il valore della sua antichità dichiara che ebbero quel nome gli autori delle scoperte culinarie più insulse, dalle mele cotte ai marroni lessi. Insiste quindi col sottolineare che quasi tutti i destinatari di ingiunzioni e decreti punitivi si chiamano così (dunque un Giovanni è spesso un poco di buono), ribadendo che non è proprio un nome da signori, ma al massimo da medici, artigiani o notai. Insomma, un nome di cui non ci si può che vergognare.

Bisogna però mettere in evidenza un presupposto di natura linguistica (una locuzione idiomatica), del quale sinora non si è tenuto conto, che sembra costituire lo specifico movente o termine di confronto dei tre testi 'giovannei' chiamati in causa nel presente contributo, accomunati dal fatto che sono opera di autori fiorentini. Mi riferisco all'espressione *essere proprio (un) Giovanni*, presente dal Cinquecento al Settecento in vari testi poetici toscani con un particolare significato, a partire da un madrigale di Anton Francesco Grazzini (il Lasca):

Se di piacere e di venire in grazia
di così bella donna hai pur pensiero,
ben saresti un Giovanni daddovero.
Che vuoi tu ch'ella faccia
di te, che se' cicala e che ti vanti?¹²

Il significato del v. 3 è spiegato in una nota di Francesco Moücke, che pubblicò il componimento nella sua edizione delle *Rime* laschiane del 1741-1742: «*Esser Giovanni*, vale *Esser balordo*, gonzo, ecc.»: ¹³ è infatti evidente

Casa, *Benvenuto Cellini*, a c. di C. Cordié, Milano-Napoli, Ricciardi 1960, pp. 443-473. Tra i versi latini è significativa soprattutto la *vituperatio* contro il duca Cosimo, il carme II, XIV (DELLA CASA, *Poesie italiane e latine* ..., cit., pp. 619-621).

¹² ANTON FRANCESCO GRAZZINI DETTO IL LASCA, *Le rime burlesche edite e inedite*, a c. di C. Verzone, Firenze, Sansoni 1882, p. 230 (*Madrigali*, n° XXII, vv. 1-5); il corsivo è mio. Il madrigale non fu pubblicato a stampa, né è presente fra gli autografi laschiani, ma è attestato in almeno quattro codici cinquecenteschi, tra quelli censiti da Verzone. Quest'ultimo mise a testo la lezione del ms. della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Magliabechiano, VII, 898.

¹³ Id., *Rime*, In Firenze, Nella Stamperia di Francesco Moücke 1741-1742, parte I, p. 347. Il testo del madrigale si legge a p. 181 (n° LXXIX); la lezione seguita da Moücke è quella degli altri codici cinquecenteschi, sensibilmente divergente rispetto a quella adottata da Verzone (ma non per il v. 3, che resta invariato).

che qui il Lasca si rivolge all'anonimo destinatario del madrigale con questa espressione per dargli come minimo dell'illuso. Un'identica attestazione di quest'uso idiomatico fiorentino è nella commedia in endecasillabi sdruciolli *La cofanaria* di Francesco D'Ambra, recitata postuma il 25 dicembre 1565 per le nozze tra Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria e pubblicata l'anno seguente.¹⁴

Il dizionario Tommaseo-Bellini, che non cita i versi di Lasca e D'Ambra, riporta dal *Supplimento a' vocabolarj italiani* di Giovanni Gherardini un testo più tardo ad essi perfettamente sovrapponibile,¹⁵ tratto da un'ottava di un attardato poemetto eroicomico del poeta Giovanni Santi Saccenti (nato a Cerreto Guidi nel 1687 e ivi morto nel 1749),¹⁶ intitolato *Il vezoso*:

Figlia mia, s'io ti dessi a questo matto,
diceva il Duca, *sarei ben Giovanni*:
gli è un rompicollo, scimunito affatto,
pieno di mal francese e di malanni¹⁷

L'espressione «sarei ben Giovanni» valeva dunque 'sarei proprio un semplicione', ossia 'uno sciocco'. Questa accezione gergale dell'antroponimo diffusa in Toscana giustifica il titolo del presente contributo, in quanto il nome appare *consequentia rerum*, come nella celebre *pièce* teatrale di Oscar Wilde, solo che non lo è in positivo, come avviene per l'omofonia *earnest-Ernest* o come lo intendeva Dante quando nel *Paradiso* faceva esclamare a san Bonaventura, in riferimento a san Domenico, «Oh madre sua veramente Giovanna!» (sulla scorta delle *Etymologiæ* di Isidoro di Siviglia: «Iohanna interpretatur 'Domini gratia'»).¹⁸ Discettando sull'origine di questa degradazione dell'antroponimo, Ludovico Passarini l'attribuì proprio al perverso

¹⁴ «S(TOLDO). Renda ' danari? O non me li / pagasti voi per Giovanni di Cordova / mio debitore? B(ARTOLO). Pur Giovan<ni> di Cordova! / Cordovan sarei io, *et un Giovanni da / dovero*, se a queste tue girandole / prestassi orecchie» (scena VIII dell'atto IV de *La cofanaria comedia di Francesco D'Ambra, con gl'intermedij di Giovan Battista Cini*, In Firenze, figli di Lorenzo Torrentino e Carlo Pettinari 1566, p. 79; le parentesi uncinate segnalano necessità di espunzione).

¹⁵ NICCOLÒ TOMMASEO, BERNARDO BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese 1861-1879, vol. II, p. 1087. Cfr. GIOVANNI GHERARDINI, *Supplimento, a' vocabolarj italiani*, vol. III, F-K, Milano, Dalla Stamperia di Paolo Andrea Molina 1854, p. 289: «§ 1. ESSERE GIOVANNI. In modo basso bassissimo, vale *Esser mincbione*. (Dial. Milan. *Esser Michele*)».

¹⁶ Sul Saccenti cfr. la voce di ALESSANDRA DI RICCO nel *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXXIX, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana 2017 (consultabile anche *online*).

¹⁷ GIOVANNI SANTI SACCENTI, *Il vezoso*, I IX 1-4, in Id., *Raccolta delle rime piacevoli*, tomo II, In Roveredo [ma Livorno], [senza nome del tipografo] 1761, p. 153. Il corsivo è mio. Saccenti non pubblicò nulla in vita; le sue rime e il *Vezoso* furono stampati postumi, per la prima volta, nell'edizione da cui si cita, con un discreto numero di ristampe nel cinquantennio successivo.

¹⁸ *Paradiso*, XII 80. Cfr. *Etymologiæ*, VII IX 5.

timento della valenza dantesca, per cui il volgo considerava i Giovanni, che erano (etimologicamente) troppo buoni, come degli sprovveduti;¹⁹ un'accezione che nell'Ottocento non era più viva, come testimonia Pietro Fanfani nel commentare un'ulteriore occorrenza del modo di dire in una cicalata settecentesca di Giovan Battista Fagiuoli.²⁰

Come rilevato da quest'ultimo, il valore gergale dell'esser *Giovanni* doveva essere ben presente anche al Della Casa, che sembra attribuire proprio il carattere di 'insulto onomastico' al «nome suo» quando afferma che il padre glielo dette «acciò che se mi parla che si sia [= 'chicchessia']/ che mi voglia contar le sue ragioni,/ mi dica al primo tratto villania» (vv. 55-57). È anche possibile che un simile doppio senso vada presupposto pure nella frase della lettera di Carlo Gualteruzzi citata all'inizio del presente contributo: «Messer Giovanni che non vuol più *esser Giovanni*». Proprio per condannare quest'uso si pronunciò colui che, replicando al Della Casa, si schierò in difesa del nome vilipeso da quest'ultimo, ossia il succitato Anton Francesco Grazzini.

Il suo capitolo *In lode di Giovanni*,²¹ nel quale il precedente riprensore è chiamato esplicitamente in causa e il bersaglio della cui invettiva è riproposto per offrirne una esaltazione iperbolica, nasce in seno a un'accademia vera, la Fiorentina, appena generata – per volontà del duca Cosimo – da una costola di quella degli Umidi, la quale poco prima era sorta spontaneamente attorno alla stravagante figura del destinatario delle terzine laschiane (indirizzategli per ovvi motivi onomastici), ossia il padre fondatore Giovanni Mazzuoli, detto lo Stradino in quanto originario di Strada in Chianti.²² Il

¹⁹ Cfr. PICO LURI DI VASSANO (LUDOVICO PASSARINI), *Saggio di modi di dire proverbiali e di motti popolari italiani*, Roma, Tipografia di E. Sinimberghi 1872, pp. 224-226 n° 207.

²⁰ L'argomento del *Discorso fatto in occasione d'un lauto desinare* dal Fagiuoli è per l'appunto la celebrazione del nome del padrone di casa (il priore Niccolò Viviani) in occasione del suo onomastico, nome preferito al proprio: «Ah perché io ancora per mia gran fortuna non ho avuto un tal nome! non quello sventurato di Giovanni, il quale, benché abbialo avuto il maggior che sia nato fra gli uomini, e benché grazia significhi, non so qual disgrazia tra il volgo nostro il perseguiti, che per descrivere un babbaccio vien preso; ed udirete spessissimo da chi tratta con un accorto, che pretenderebbe di gabbarlo, rispondere: Tu mi vorresti far Giovanni, Io non son mica Giovanni» (GIOVANNI BATTISTA FAGIUOLI, *Prose*, In Firenze, Nella Stamperia di Francesco Moïcke 1737, pp. 272-284, a p. 283). Cfr. l'*Antologia toscana compilata da Pietro Fanfani per uso delle scuole ginnasiali*, parte I, per la seconda e terza classe, Napoli, Morano 1869, p. 119 nota 2: «Non sono mica Giovanni. Queste maniere di dire non sono più nell'uso».

²¹ GRAZZINI, *Le rime burlesche...*, cit., pp. 470-475.

²² L'Accademia degli Umidi fu istituita a Firenze il 1° novembre 1540, a casa dello Stradino; il 14 febbraio 1541 ne furono riformati gli statuti e l'accademia prese il nome di Fiorentina, come disposto dal duca Cosimo. Per tutta la vicenda, fondamentale lo studio di MICHEL PLAISANCE, *L'Accademia e il suo principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici*, Manziana, Vecchiarelli 2004. Sullo Stradino, oltre alla lunga nota del Moïcke in GRAZZINI, *Rime*, cit., parte I, pp. 292-297, e al basilare studio di Isidoro Del Lungo nell'ambito della sua monumentale monografia-edizione *Dino Compagni e la sua Cronica*, Firenze, successori Le Monnier 1879-1887,

Lasca, che abbiamo visto usare in senso spregiativo l'esser *Giovanni* in uno dei suoi madrigali, si scaglia ora proprio contro quest'uso (nei vv. 124-126), attribuendolo al volgo (al v. 129):

ond'io tutto per rabbia mi rinfuoco,
quando Giovanni una persona sciocca
sento chiamare o per burla o per giuoco.

Disponiamo dell'autografo del capitolo grazziniano in un manoscritto di 14 carte contenente un gruppetto di componimenti dedicati e consegnati allo Stradino.²³ Si tratta di una modalità di stesura consueta per il Lasca, i cui versi burleschi (come risulta dai numerosi autografi sopravvissuti) erano recapitati ai vari amici e concittadini destinatari in modo spicciolato, al di fuori di una raccolta organica. La seconda prosa di dedica riporta una data che ci permette di precisare la cronologia compositiva («Di Firenze l'ultimo d'Agosto 1542»);²⁴ quella anteposta al ternario in questione è strabordante di iperboli, di superlativi e di lunghe enumerazioni, essendo intonata – come tutto il capitolo – a una gustosa mescolanza di apprezzamenti autentici nei confronti del destinatario e derisioni mascherate da lodi. Essa presenta nell'esordio la citazione del «discorsetto» dello Stradino, un suo cavallo di battaglia consistente in un rendimento di grazie a Dio per la propria condizione, strutturato come un elenco di circostanze antitetiche progressivamente circoscritte (dal generico allo specifico) intorno al soggetto, che ha avuto il beneficio di trovarsi in quelle ritenute positive, evitando le altre. All'elenco di grazie ricevute, però, a detta del Lasca manca la principale: l'essere stato battezzato

parte I, tomo II, pp. 720-742, cfr. BERTA MARACCHI BIAGIARELLI, *L'Armadiaccio di Padre Stradino*, «La Bibliofilia», LXXXIV (1982), pp. 51-57; CARLA MASARO, *Un episodio della cultura libraria volgare nella Firenze medicea: la biblioteca dello Stradino (1480 ca.-1549)*, «Alfabetismo e cultura scritta», n. s., IV (1992) [ma 1994], pp. 5-49, e la voce di MASSIMILIANO ALBANESE, *Mazzuoli, Giovanni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. LXXII, 2009 (consultabile anche online).

²³ È il ms. Magliabechiano, VII, 181 (sul quale cfr. GRAZZINI, *Le rime burlesche* ..., cit., pp. LX-LXI; *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, vol. XIII, Firenze. R. Biblioteca Nazionale centrale, a c. di G. Mazzatinti, F. Pintor, Forlì, L. Bordandini 1905-1906, pp. 42-43; FRANCO PIGNATTI, *Antonfrancesco Grazzini (il Lasca)*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, a c. di M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, consulenza paleografica di A. Ciaralli, tomo I, Roma, Salerno Editrice 2009, pp. 229-240, a p. 231), contenente oltre a quello *In lode di Giovanni* un altro ternario allo stesso *In lode delle barbe* (entrambi preceduti da prose di dedica) e due sonetti pastorali.

²⁴ GRAZZINI, *Le rime burlesche* ..., cit., p. 477. Si tratta della dedica del capitolo *In lode delle barbe*. Il manoscritto fu conservato dallo Stradino, come dimostra la nota di possesso che egli vi appose di suo pugno: «2 capitoli uno illalde del nome di Giovanni, et uno in lode delle barbe chomposti Giovanfranc. Grazzini uno dei 12 fondatori dell'Acchademia degli umidi di fiorenza, eddirizzati a me Stradino padre degli umidi acchademici fiorentini» (ivi, pp. LX-LXI). Il nome del Lasca, come nota Verzone, era spesso confuso con quello riportato qui dallo Stradino (in questo caso forse anche per l'analogia col titolo del primo capitolo).

Giovanni. Il nome è esso stesso responsabile della sua buona fortuna: «Da Giovanni avete voi avute tutte le grazie e tutti i beni; per Giovanni li possedete; e con Giovanni avranno in voi fine, ricominciando nell'altra vita».²⁵ Da tale contingenza è nata l'ispirazione del capitolo in lode di questo nome e l'idea di dedicarlo proprio allo Stradino non è dovuta all'essere quest'ultimo il padre dell'Accademia degli Umidi e un grande appassionato e collezionista di testi poetici, ma al fatto di «aver sì bel nome» che sta «meglio a voi che a persona viva, sendo il più generoso, il più magnifico e il più onnipotente Giovanni che beesse mai pane e che mangiasse mai vino»²⁶ (laddove è da presupporre un significato antifrastico, legato al valore gergale dell'esser *Giovanni*, come suggerisce la conclusione paradossalmente scherzosa: quel nome non sta bene a nessuno come allo Stradino).

I versi esordiscono con una premessa costruita in modo analogo al «discorsetto» stradiniano, ossia delimitando progressivamente l'oggetto della lode: i nomi comuni consentono di distinguere le «cose», ma i nomi propri appartengono soltanto all'uomo e sono determinanti nel distinguere un individuo dall'altro, risultando caratterizzanti (da qui il biasimo verso alcuni nomi, assegnati meccanicamente, solo per tradizione familiare). Occorre trovare, dunque, un nome moderno che possa riproporre la leggiadria e i pregi di quelli antichi: questo nome non può essere che Giovanni, al quale è attribuita addirittura un'origine divina (fu escogitato dallo Spirito Santo, non dagli uomini, e per questo possiede virtù miracolose). La lode inizia dal v. 52 ed è condotta in polemica implicita col Casa, il quale aveva scritto, con disdegno aristocratico, che dinanzi al nome Giovanni «Non [...] sta ben né "signor" né "messere"» (v. 70), a cui il Lasca replica: «Giovanni è proprio un nome da signore» (v. 67). Un fiorentino non poteva fare a meno di pensare al 'signor Giovanni' per antonomasia, ossia al padre del duca Cosimo, Giovanni dalle Bande Nere, tanto più rivolgendosi a uno dei suoi più fanatici compagni di ventura, quale era stato lo Stradino. E difatti il Lasca, che a differenza di quanto aveva fatto Della Casa, per avvalorare la sua tesi cita esempi storici di illustri Giovanni, oltre all'Evangelista e al Battista si sofferma solo su altri due personaggi: uno è per l'appunto «il gran Giovanni de' Medici» (v. 82), cui assegna il primato nelle armi, mentre il secondo, Giovanni Boccaccio, è stimato il migliore nel campo delle lettere, superando (potenza del nome!) Petrarca anche nella poesia. È ribadita così un'idea egemonica fiorentinocentrica sul piano della forza militare (e della dinastia dominante) e su quello culturale, sovvertendo in virtù del 'filogiovannismo' le gerarchie bembesche affermatesi negli Stati avversari dei Medici.

²⁵ Ivi, p. 470.

²⁶ Ivi, p. 471.

Pochi versi dopo compare la menzione diretta – tramite una trasparente allusione – del Della Casa, in quanto autore del ternario che aveva sostenuto la tesi opposta (vv. 130-135):

Né per altro, cred'io, che lo biasmassi
quell'uom dabben, che per crescer l'errore
agli uomin vili e d'ogni saper cassi.
Giovanni lo fece esser monsignore;
ma lasciamo ora andare e vi rammento
che l'hanno i Fiorentin per protettore.

L'argomentazione contro l'«uom dabben» (qualificazione ambigua: vale 'galantuomo' ma anche 'semplicione') consiste nel rovesciamento dell'impostazione del capitolo del collega, basato, come si è visto, sul rifiuto del proprio nome perché troppo comune e quindi volgare. Il Lasca sostiene che il vero movente di quei versi denigratori consistesse nella volontà di rafforzare l'errore del volgo, per il quale Giovanni è un nome «vile e dappoco» (v. 122), buono solo per apostrofare gli sciocchi (torna il valore spregiativo dell'esser *Giovanni*). Eppure fu proprio la virtù di quel nome a far sì che l'antagonista diventasse «monsignore». L'assegnazione dell'appellativo dovuto ai vescovi, che sarebbe divenuto antonomastico per il Della Casa, non è un anacronismo: anche se egli fu investito dell'episcopato di Benevento solo due anni dopo (il 2 aprile 1544), è noto che già nelle lettere che riceveva a Roma nel marzo 1541 era apostrofato «monsignore». La versione del capitolo attestata nell'autografo grazzianiano non aggiunge altro, ma l'accento quasi ammonitorio al patrono di Firenze («vi rammento»), pleonastico per il destinatario, sembra voler alludere a un'estensione della sconfessione, da parte del Casa, dal proprio nome di battesimo alla propria stessa patria. Andrà ricordato che all'inizio del 1541 egli era tornato a Firenze nella veste di rappresentante diplomatico del papa Farnese, allora in rotta col Medici: la sua era una posizione di prestigio, che gli aprì le porte della neonata Accademia Fiorentina,²⁷ ma agli occhi dei concittadini filomedicei egli doveva già apparire come un transfuga (di valore) schieratosi nel campo avverso.²⁸

²⁷ Fu accolto nell'Accademia l'11 febbraio 1541 (cfr. PLAISANCE, *L'Accademia e il suo principe*, cit., pp. 88 e 89 nota 210), ma la sua fu una partecipazione puramente nominale, come quella di altre acquisizioni di prestigio del consesso, aventi un valore meramente esornativo: si pensi fra gli altri a Michelangelo (cfr. ivi, pp. 16, 21, 97, 228).

²⁸ L'ambigua posizione in quel momento del Della Casa è stata ben delineata da Claudio Mutini: nel 1541 egli «è a Firenze come commissario pontificio sopra l'esazione delle decime e in questo incarico riesce a comporre un dissidio piuttosto grave che si stava profilando tra Paolo III e Cosimo de' Medici. A proposito del quale bisogna avvertire che l'azione del Della Casa presenta sempre un risvolto personale. A Roma egli non cela i propri sentimenti antimedicci, ma in Toscana deve salva-

I possibili sottintesi politici *ad personam* assumono spessore se teniamo conto di una significativa variante dei vv. 134-135 rispetto al testo dell'autografo trasmessa da un manoscritto cinquecentesco oggi non identificato posseduto da Carlo Verzone, il quale la riportò in nota nella sua edizione:

Giovanni lo fece esser monsignore;
e l'aria fatto un giorno cardinale,
se non levava sì tosto il romore,
grado nel vero a' suoi meriti eguale;
ma lasciam quest'andar e vi rammento
che contro a Febo calcitrar non vale.

Non possiamo stabilire se si tratti o meno di una variante d'autore, ma la dilatazione del testo con l'innesto di una nuova terzina presuppone un lavoro non banale di 'sutura' che induce a sospettare fortemente che possa esserlo. Di sicuro si tratta di una variante di molto posteriore, legata com'è al momento in cui si ventilava la possibilità per il Casa di conseguire la dignità cardinalizia e alla feroce polemica con Pier Paolo Vergerio che di fatto la annullò: nel 1554 quest'ultimo pubblicò le *Epistolæ duæ*, che rinfacciavano al Casa il contenuto scabroso dei suoi capitoli, alle quali il monsignore replicò con la sua *Dissertatio adversus Petrum Paulum Vergerium*.²⁹ È a quest'altezza, dunque, che bisogna approssimare la datazione della suddetta variante. Chi sentì la necessità di inserire nel capitolo un riferimento proprio a queste circostanze volle sottolineare il legame esistente tra le scelte giovanili del

guardare i beni della propria famiglia e gli affari commerciali dei Rucellai; egli per un verso si sente attualmente sradicato dalla realtà fiorentina, per l'altro sembra che non voglia del tutto precludersi la possibilità di un futuro, seppure ipotetico, reinserimento (ne sono testimonianza la rinviata amicizia col Vettori, l'iscrizione all'Accademia fiorentina): ne risultano dei rapporti ambigui con Cosimo I, misti di ragioni pubbliche e private, formalmente corrette anche se inquinate da personali risentimenti» (MUTINI, *Della Casa, Giovanni*, cit.).

²⁹ Il Vergerio nel 1549 era stato destituito dalla carica di vescovo di Capodistria dopo un processo per apostasia intentato proprio dal Casa e aveva immediatamente attuato contro di lui una ritorsione, accusandolo in uno dei suoi numerosi libelli di avere celebrato nel suo capitolo del *Forno* «le laudi della sodomia» (PIER PAOLO VERGERIO, *Il catalogo de' libri* (1549), a c. di U. Rozzo, in Id., *Scritti capodistriani e del primo anno dell'esilio*, a c. di S. Cavazza, U. Rozzo, con la collaborazione di L. Di Lenardo, Trieste, Deputazione di Storia patria per la Venezia Giulia 2010, vol. II, p. 300). L'accusa fu reiterata e messa in relazione con l'imminente possibile elevazione alla porpora nelle *Epistolæ duæ duorum amicorum, ex quibus vana flagitiosaque Pontificum Pauli tertii et Iulii tertii et Cardinalis Poli et Stephani Gardineri pseudoeписcopi Vuitoniensis Angli, eorumque adulatorum sectatorumque ratio magna ex parte intelligi potest*, [Basel, Johann Oporinus 1554], p. [12] n. n.; per la replica cfr. DELLA CASA, *Dissertatio adversus Petrum Paulum Vergerium*, introduzione e commento a c. di L. Beltrami, trad. di G. Moretti e L. Beltrami, in Id., *Scritti biografici e polemici*, a c. di L. Beltrami, Q. Marini, G. Moretti, Firenze, Società Editrice Fiorentina 2020, pp. 251-306.

Casa e il mancato coronamento della sua carriera ecclesiastica, perché il fondamento di quel «romore» che glielo precluse furono i compromettenti capitoli burleschi e le sue frequentazioni romane, che lo portarono ad allontanarsi sempre più dal campo mediceo, fiorentino e imperiale: quanto dire che le virtù taumaturgiche del suo nome (strettamente legate alle sue origini) furono inibite dalla sua stessa contrarietà ad assecondarle.

Alla fine del 1545, tre anni dopo la consegna del capitolo laschiano nelle mani dello Stradino, tornava a Firenze per l'ultima volta Anton Francesco Doni per tentare l'impresa di una stamperia connessa all'Accademia Fiorentina. A quest'ultima fu subito affiliato, ma la sua stamperia ebbe vita breve e già nel 1548 egli dovette allontanarsi velocemente dalla città natale, inseguito dai creditori, per rifugiarsi infine nel Veneto dove si legò all'editore dell'Aretino, Francesco Marcolini, che nel 1551 pubblicò *La Zucca del Doni*, divisa in *Cicalamenti*, *Bate* e *Chiacchiere*. Il *Cicalamento Ultimo* è una lunga tirata in prosa, in prima persona, d'impostazione parzialmente narrativa (a vari segmenti aneddotici si alternano parti enumerative e descrittive), indirizzata a Giovanbattista Gavardi.³⁰ Questo scritto costituisce una sorta di sintesi fra i due componimenti poetici esaminati in precedenza: inizia come testo di biasimo e si conclude con un elogio dei Giovanni. Come per il capitolo del Lasca, il dedicatario è uno di questi ultimi; la *pars destruens*, come in quello del Casa, non contiene riferimenti a personaggi identificabili, ma solo aneddoti legati a esempi negativi di Giovanni generici. Al centro, poco prima che avvenga una sorta di conversione che porta l'io narrante a liberarsi dal suo 'misogiovannismo', vengono citati i primi due cognomi accanto ai nomi: sono esempi di amicizie mancate proprio a causa della nevrosi maniacale doniana, ed è significativo che si tratti di due illustri prelati anti-medicei, Giovanni Salviati e proprio Giovanni Della Casa. Altri personaggi ben noti compaiono subito dopo: tra questi il «signor Giovanni», Giovanni dalle Bande Nere, a causa del quale l'*agens* si tiene lontano dall'Aretino per non sentirne tessere le lodi. La conversione liberatoria avviene per il tramite di un «fastidioso sogno» fatto (manco a dirlo) la notte di San Giovanni (24 giugno); si tratta di un espediente narrativo tipicamente doniano,³¹ che in questo caso serve a disinnescare il contenuto trasgressivo della scena, giustificato anche dalla pazzia ossessiva del protagonista: egli immagina di

³⁰ Nobile ed erudito bresciano, al quale il Doni indirizzò la sua *Fortuna di Cesare* (In Vinegia Appresso Gabriel Giolito de' Ferrari e fratelli 1550) con una dedicatoria datata 15 giugno 1550. Nel *Cicalamento Ultimo* (ANTON FRANCESCO DONI, *Le novelle*, tomo II, *La zucca*, a c. di E. Pierazzo, Roma, Salerno Editrice 2003, vol. I, pp. 84-97) si fa riferimento al Giubileo, che fu indetto appunto nel 1550 (ivi, p. 88).

³¹ Mi permetto di rinviare a MASI, «*Cose rare e mirabili*» ..., cit., I, pp. 361-384.

trovarsi nel Battistero fiorentino, ossia in San Giovanni, in occasione del battesimo del primogenito del duca Cosimo (Francesco de' Medici, nato il 25 marzo 1541) e di dare in escandescenze all'udire che uno dei nomi imposti al bambino è Giovanni; alla fine scampa a malapena al linciaggio grazie a un amico, un non meglio identificato Giovanni Conti. Questi è il primo di una lunghissima lista di Giovanni suoi benefattori che occupa la parte finale del *Cicalamento*, dopo il risveglio del suo *alter ego* letterario. Si tratta di dedicatari delle opere del Doni e amici a vario titolo, destinatari e mittenti di lettere comprese nelle sue raccolte: tutti personaggi storici, un vero e proprio catalogo di referenti di vaglia (nobili, diplomatici e letterati), un *carnet* di prestigiosi legami ostentato pubblicamente *à la manière* dell'Aretino.

Dunque, il testo giovanneo del Doni si caratterizza per la fusione e l'esasperazione dei moduli usati dai due predecessori, ma finisce per assumere una chiara finalità encomiastica in quella singolare, fluviale *tabula gratulatoria* di omonimi che lo conclude. Da un punto di vista politico sono sintomatici la scelta del destinatario (evidentemente filoimperiale, in quanto dedicatario del libello celebrativo doniano sulla *Fortuna di Cesare*) e la prudentiale presa di distanze dal cardinal Salviati e dallo stesso monsignor Della Casa, a quell'altezza già noto per le sue orazioni antimperiali; affiancano la citazione di questi personaggi quelle – pur in toni burleschi – del «signor Giovanni» e poi anche dello stesso duca Cosimo e del suo erede e, nella lista dei 'Giovanni buoni', dell'ambasciatore imperiale a Venezia, Juan Hurtado de Mendoza, e del legato francese, Jean de Morvilliers. Insomma, la sintesi doniana di biasimo ed elogio rispecchia un atteggiamento ambivalente da tutti i punti di vista, pro e contro i Giovanni e in equilibrio tra Francia e Spagna; nel caso specifico prevale lievemente la celebrazione di quest'ultima, ma nella stessa *Zucca* e in altre opere lo scrittore si schiera ora a fianco dei Medici ora dei loro nemici, in un momento in cui le sorti del decennale conflitto europeo non erano ancora definitivamente segnate. Dallo scherzo autoironico di monsignor Della Casa che non voleva più essere Giovanni, attraverso l'apologia grazzianiana dei grandi Giovanni distintisi all'ombra del Battista, si giunge a un testo che coniuga entrambe le istanze, quella soggettiva-autoironica (l'ossessionato contro i Giovanni senza cognome è l'autore stesso) e quella oggettiva-apologetica, approdando al piano storico e quindi anche, inevitabilmente, politico.

Biodata: Giorgio Masi insegna Letteratura Italiana presso il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa. Ha pubblicato edizioni critiche e commentate di opere di Anton Francesco Doni (*Primo libro delle sentenze*

dette da Fiorentini, Roma 1988), Francesco Guicciardini (*Ricordi*, Milano 1994), Pandolfo Collenuccio (*Apologhi in volgare*, Roma 1998), Niccolò Machiavelli (*L'arte della guerra*, Roma 2001), Michelangelo Buonarroti (*Rime e lettere*, Milano 2016, con Antonio Corsaro); monografie sul *Gattopardo* (*Invito a leggere Il Gattopardo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Milano 1996; 2014²), sulla storiografia napoletana rinascimentale (*Dal Collenuccio a Tommaso Costo: vicende della storiografia napoletana fra Cinque e Seicento*, Napoli 1999), sull'opera di Anton Francesco Doni («*Cose rare e mirabili*» ..., Manziana 2022) e sulla *Commedia* di Dante (*Dante inattuale*, Pisa 2023); articoli, interventi a convegni e voci enciclopediche su Dante, Collenuccio, Boiardo, Ariosto, Machiavelli, Guicciardini, Alfonso de' Pazzi, Tullia d'Aragona, Doni, Michelangelo, Cellini, Girolamo Ruscelli, Curzio Marignolli. Ha collaborato come redattore specialista all'*Enciclopedia Machiavelliana* (Roma 2014), per la quale è stato autore di alcune voci, tra cui quella sull'*Arte della guerra*. È condirettore delle riviste «Italianistica» e «Soglie» e fa parte del comitato scientifico di «Studi Rinascimentali». Nel 2022 è stato nominato coordinatore del Dottorato in Studi italianistici dell'Università di Pisa.

giorgio.masi@unipi.it

GIORGIO SALE

PAROLE, OPERE E OMISSIONI.
LO SCANDALO DEL NOME NELL'*HISTOIRE AMOUREUSE
DES GAULES* DI ROGER DE BUSSY-RABUTIN (1665)

Abstract: This study delves into the onomaturgic techniques employed by Roger de Bussy-Rabutin to prompt interpretative engagement from readers and reveal the true identities concealed behind the fictional personas in his satirical novel, *Histoire amoureuse des Gaules* (1665). These techniques encompass phonemic and graphemic elements, occasionally intertwined with intricate and sophisticated intertextual allusions.

Keywords: Literary Onomastics, Roger de Bussy-Rabutin, *Histoire amoureuse des Gaules*, cryptonyms, onomastic manipulation.

L'*Histoire amoureuse des Gaules* (1665) è un testo dalla definizione generica incerta, sospesa tra finzione e dizione, per riprendere una nota distinzione sulla quale ha insistito Gérard Genette.¹ Lo scritto, infatti, può essere catalogato secondo criteri diversi e inserito in una classificazione mutevole, tra romanzo, trascrizione di un gioco mondano e resoconto di realtà, tra rapporto privato e implacabile documento, testimone dei costumi e della morale del tempo.² Per stabilire una definizione generica dell'opera, l'aspetto onomastico – come si vedrà – assume a un ruolo determinante. Ma procediamo con ordine, sovvertendo però quello esposto nel titolo attribuito a queste pagine!

1. Opere e omissioni

Nel 1663 il conte Roger de Bussy-Rabutin (1618-1693), esponente di spicco di un'antica e nobile famiglia della Borgogna, apprese che alcune copie

¹ Cfr. GÉRARD GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil 1991.

² Per tutti i riferimenti all'opera di Bussy-Rabutin rinvio all'edizione del testo pubblicata in *Libertins du XVII^e siècle*, a c. di J. Prévot, Paris, Gallimard (coll. «Bibliothèque de la Pléiade») 2004, vol. II, pp. 539-647 e, per l'apparato critico, pp. 1603-1650. Sull'incertezza concernente lo statuto del testo, si vedano, fra gli altri, ANNA ARZOUANOV, *L'Histoire amoureuse des Gaules, entre chronique scandaleuse et divertissement galant, Lectures à clés*, «Littératures classiques», LIV (2004/2), pp. 141-151 e CORALIE ROBIN, *L'Histoire amoureuse des Gaules de Bussy-Rabutin: cantique de la médianze ou machine de guerre?*, «Littératures classiques», LIX (2006/1), pp. 265-282, che definisce il testo un «monstre formel autant qu'idéologique» (p. 265).

del manoscritto di una sua composizione destinata a un uso privato, imprudentemente affidato a un'amica, iniziavano a circolare al di fuori di qualsiasi possibilità di controllo. Il nome dell'autore di quei fogli anonimi era noto alla cerchia di conoscenti presso i quali erano state lette parti dei cinque racconti poi raccolti in una redazione unitaria. Bussy aveva iniziato a comporre quei testi nel 1659, per distrarsi dal primo esilio, quello a cui lo aveva condannato il cardinale Mazzarino per punire le intemperanze del conte e dei suoi amici nella cosiddetta «Partie de Roissy».³

Nel 1664 il re ebbe notizia del manoscritto dell'*Histoire amoureuse des Gaules* di cui si sapeva che metteva a nudo le concrete effusioni erotiche e le torbide passioni di individui, anche vicini alla corte, mossi spesso da fini spregevoli e certamente indegni di una raffinata ed elegante società, come quella che si riuniva negli esclusivi salotti mondani e galanti della Parigi del tempo. Pur non avendo letto il testo, il sovrano si figurò che contenesse offese contro la sua persona e i suoi più stretti familiari. In realtà i membri della famiglia reale, benché nominati, non risultano direttamente coinvolti nelle vicende narrate.⁴ Nel gennaio del 1665, rassicurato dalle proteste di innocenza del conte, Luigi XIV non pose alcun veto all'elezione di Bussy all'*Académie française*. Ma nell'aprile dello stesso anno, all'annuncio della stampa imminente di uno scritto scandaloso che oltraggiava la corte francese e la famiglia reale, il re ordinò che l'incauto autore fosse imprigionato. Il romanzo venne effettivamente pubblicato lo stesso mese di aprile in forma anonima a Liegi, senza indicazioni tipografiche, all'insegna della croce di Malta e senza l'anno di stampa. Nell'agosto del 1665, dopo la diffusione del testo, Bussy, accusato di esserne l'autore, fu inviato al confino nei suoi possedimenti di Borgogna. Il bando dalla corte si protrasse fino al 1682.

Nelle dichiarazioni rese in prigione, quando parla del manoscritto del «romanzo satirico» (che asserisce di non aver mai destinato alla pubblicazione),

³ La vicenda, esposta anche in uno dei racconti che compongono il romanzo, narra di una cerimonia burlesca nella quale Philippe Mancini, nipote del cardinale plenipotenziario, Trimalet (ossia il conte de Guiche e favorito del fratello del re), il conte de Manicamp (un altro favorito di *Monsieur* e la cui relazione con il conte de Guiche era di dominio pubblico), il marchese de Vardes, l'abate Le Camus, il conte de Vivonne-Mortemart e Bussy stesso, il giorno del venerdì santo del 1659, mangiarono carne, battezzarono un maiale, composero e intonarono una parodia di canto liturgico particolarmente volgare, dove, fra gli altri, si allude agli amori del giovane Luigi XIV con Maria Mancini, anch'essa nipote del cardinale, e a quelli di Mazzarino con la regina madre. Si possono leggere questi versi licenziosi nel volume di JEAN ORIEUX, *Bussy-Rabutin. Le libertin galant-homme* (1618-1693), Paris, Flammarion 1959, pp. 313-314.

⁴ Vi figurano, invece, i cugini di Luigi XIV, i capi della Fronda dei principi: Louis II de Bourbon-Condé (le Grand Condé), Armand de Bourbon-Conti e la loro sorella, Anne-Geneviève de Bourbon-Condé, principessa de Longueville.

Bussy non fa riferimento al dispositivo di creazione degli onimi fittizi. Nella versione manoscritta, infatti, egli avrebbe designato i personaggi con i nomi autentici degli individui storici. E tuttavia, questo argomento usato a sua discolpa, se addotto per l'attribuzione del testo a un genere di finzione, mostra una qualche incongruenza.

Il manoscritto autentico, dunque, e le copie che circolavano in modo confidenziale, le uniche di cui Bussy riconobbe la paternità e di cui non è pervenuto alcun esemplare, non si presentavano affatto come un romanzo. Anche coloro che avevano assistito alle letture di quei racconti piccanti, nei ristretti salotti della società galante in cui Bussy li aveva esposti come un vivace gioco mondano, li avevano considerati alla stregua di una testimonianza delle avventure salaci attribuite ai noti individui dell'alta società. I protagonisti, e persino Bussy, che vi figura come narratore rappresentato e come personaggio del suo stesso racconto interpolato (oltre che come narratore anonimo di tutte le altre parti del testo) sarebbero stati indicati con i loro nomi reali, con i loro titoli nobiliari o con la menzione delle loro funzioni sociali, ciò che non poneva alcun ostacolo al riconoscimento dei personaggi storici noti a tutti, in Francia; così come circolavano le voci sulle loro relazioni intime, sui loro presunti segreti d'alcova. Ma la *colpa* di Bussy consiste nell'averli consegnati alla memoria collettiva coeva e anche futura, in modo più durevole, fissandoli in un manoscritto, che chissà se effettivamente non ha mai pensato di dare alle stampe! D'altro canto, la pubblicazione dello stesso testo, avvenuta sempre nel 1665 e forse a opera del medesimo editore, pur con alcune varianti e con un titolo leggermente modificato, l'*Histoire amoureuse de France*, senza indicazioni tipografiche, ma con l'attribuzione esplicita a Bussy-Rabutin, non lascia molto adito al dubbio sulla fortuna di quello scritto scandalistico. La rivelazione del nome dell'autore e l'attribuzione delle vicende che vi sono esposte alle persone appartenenti alla realtà a lui contemporanea contribuirono certamente al successo editoriale. In questa versione, infatti, agli antroponomi e ai toponimi fittizi, introdotti nella prima edizione a stampa, vengono sostituiti (o reintegrati) i nomi autentici dei personaggi e dei luoghi reali che figurano nei racconti di cui si compone il romanzo.

I primi uditori erano certamente consapevoli dell'aspetto ludico del testo e dell'apporto di rielaborazione letteraria a cui lo aveva sottoposto l'autore. Il pubblico privilegiato e connivente al quale si rivolgeva in via esclusiva Bussy apprezzava anche il valore estetico dell'operazione portata a termine dal fine letterato, capace di sviluppare quei materiali grezzi provenienti dalla realtà più prosaica con la propria immaginazione creatrice e con l'abile rielabora-

zione stilistica che tutti gli riconoscevano.⁵ Non diversamente lo dovettero recepire i lettori che entrarono in possesso delle copie del manoscritto.

Ma mentre in quei primi contesti di ricezione, nei salotti mondani e nelle letture non autorizzate delle copie manoscritte – come si diceva – non si ha notizia del ricorso a nomi appositamente inventati per designare i protagonisti delle vicende narrate, gli antroponomi fittizi figurano, invece, nel testo dato alle stampe dall'editore anonimo di Liegi, destinato a una più ampia diffusione. Gli esiti del procedimento onomaturgico, in questa edizione, risultano certamente stranianti, poiché nella maggior parte dei casi avulsi dal repertorio onomastico comune; proprio questo fatto attira l'attenzione del lettore e suggerisce la loro interpretazione come frutto di un'elaborazione creatrice. Il pubblico è invitato a intraprendere un protocollo esegetico, fondato su una ricerca regressiva, che, dalla nominazione artificiosamente costruita, conduca alla rivelazione del nome autentico alterato o dissimulato che ne è all'origine. La forma inconsueta delle maschere onimiche, infatti, induce a un tentativo di disamina che, in realtà, è previsto e già iscritto nel testo, corredato, in chiusura, di un elenco di corrispondenze tra i personaggi dei racconti e gli individui reali. Questa lista riduce dunque notevolmente la libera proliferazione delle interpretazioni.⁶

Per i lettori, il piacere del testo inizia proprio con il gioco di decodifica del sistema onimico e con lo svelamento dei procedimenti che ha seguito l'autore per mascherare i nomi autentici. Ciò che appare evidente, invece, è che Bussy ha creato forme di denominazione per lo più inappropriate, se commisurate alla prospettiva in cui aveva lasciato intendere di averle coniate, ossia la presunta volontà di nascondere e così proteggere i modelli dell'universo referenziale che dietro quelle maschere si celano, ma più spesso vengono impietosamente svelati, a volte persino fin troppo agevolmente.

In realtà il ricorso alla creazione di appellativi fittizi costituisce un finto paravento che simula soltanto di frapporsi al rischio di *laedere nominatim* e risulta utile solo formalmente all'autore, cautamente nascosto dietro un prudente anonimato, per sollevarlo dall'eventuale accusa di aver reso pubblici ed esposti al pubblico ludibrio gli intrighi, i loschi intrecci e i segreti d'alco-

⁵ Le lettere e i biglietti inseriti nei racconti, così come numerosi dettagli delle vicende e circostanze narrate sono verosimili, ma certamente da attribuire alla fantasia e alle innegabili doti letterarie dell'autore.

⁶ Cfr. BERNARD BEUGNOT, *Edipe et le Sphinx: essai de mise au point sur le problème des clés au XVII^e siècle*, in M. Fumaroli (a c. di), *Le statut de la littérature. Mélanges offerts à Paul Bénichou*, Genève, Droz 1982, pp. 71-85 (poi raccolto, con il titolo abbreviato *Edipe et le Sphinx: des clés*, in Id., *La mémoire du texte. Essais de poétique classique*, Paris, Champion (coll. «Lumière classique») 1994, pp. 227-242).

va di un gran numero di personalità d'alto rango del regno. Il riconoscimento dei referenti reali, inoltre, è reso ancora più agevole dai numerosi 'ritratti' dei personaggi, spesso venati da una perfida e lucida intenzione di malevolo scherno, secondo quella specifica forma di discorso che è una sorta di marchio di fabbrica dell'autore: il *rabutinage*.⁷ Il dispositivo onomaturgico predisposto da Bussy, pressoché trasparente, si pone pertanto come un fragile tentativo di sopire lo scandalo, ma in realtà tende solo a proteggere l'autore stesso dal risentimento dei protagonisti di quelle avventure piccanti e a volte imbarazzanti così sconsideratamente divulgate e con premeditata malizia.

Nel testo a stampa i soli nomi omessi sono quelli dell'autore e dell'editore, così come viene taciuta la data di edizione. Il primo elemento, però, era ormai noto non solo al pubblico, ma anche agli organi di polizia, che infatti, ancor prima che lo scritto scandalistico venisse stampato, ne imputarono a Bussy la responsabilità autoriale. Malgrado la pena inflittagli, il conte continuò a dichiararsi innocente e lo fece anche a diversi anni dalla sua condanna; ma troppi indizi convergevano su di lui per quanto concerne l'attribuzione del testo. Il sistema di pubblicazione preservò maggiormente l'editore, situato formalmente oltre i confini del regno e pertanto non sottoposto al rigido controllo che le autorità d'Oltralpe esercitavano su tutti i testi editi in Francia. Anche la data di edizione, non indicata dal testo, è nota (aprile del 1665).

2. Parole

Le scelte onimiche presenti nell'*Histoire amoureuse des Gaules*, aggravate dalla diffusione della «clé», l'elenco dei nomi degli individui reali nascosti dietro le neoformazioni onomastiche, sono dunque la causa principale della pena inflitta all'autore di questo scritto. Il racconto espone uno spaccato dei vizi, della corruzione e dell'ipocrisia degli ambienti aristocratici parigini nel periodo della reggenza di Anna d'Austria (1643-1661). Simili descrizioni, pur dal pungente carattere satirico, non sarebbero incorse sotto gli strali della censura se l'autore le avesse racchiuse in un rassicurante universo di palese finzione narrativa e se avesse nascosto più accuratamente personaggi e luoghi sotto nomi fittizi che risultassero meno trasparenti. Con il ricorso a un'onomaturgia di fantasia per designare i referenti reali Bussy volle cer-

⁷ Si tratta di quello «stile comunicativo giocoso e pungente, raffinatissimo e aperto ad ogni digressione» che Bussy utilizzava spesso nella sua corrispondenza, in particolare con la cugina, Madame de Sévigné. Cfr. DANIELE SANTERO, *Figure del disamore. I ritratti e le imprese di Bussy-Rabutin*, «Studi Francesi», CLXXXII (2017/2), pp. 223-234 (p. 225, n. 11).

tamente indurre il lettore connivente a immaginare che il testo si inserisse all'interno di una produzione di tipo finzionale, quasi a suggerire che anche le vicende narrate fossero state quanto meno alterate dall'ottica deformante dell'artificio letterario. Ma questa simulazione di finzionalità risulta smentita, *in primis*, proprio dal dato onimico oltre che dal frequente riferimento a eventi storici e fatti di cronaca ben noti al pubblico.

Il ricorso all'invenzione di nuove forme antroponimiche, invero, si rivela manifestamente inadeguato. Il presunto tentativo di evitare il rischio di offendere personalità agevolmente riconoscibili, in realtà, non sembra affatto costituire la più pressante preoccupazione dell'autore. La maggior parte dei personaggi di cui si rivela la vita intima sono dotati di criptonimi di semplice decodifica, ciò che mette facilmente a nudo i modelli reali, solo apparentemente protetti da onimi fittizi. Per altri, addirittura, il testo non fornisce alcuno schermo, in quanto sono designati con i loro nomi autentici. Ancora meno funzionale il mascheramento etnonimico presente nel titolo, che lascerebbe intendere un cronotopo volto ad allontanare nel tempo – e, per lo meno parzialmente, anche nello spazio – l'ambientazione. Il contesto spazio-temporale, tuttavia, non presenta alcuna possibilità di essere scambiato con l'età eroica e la situazione mitica delle Gallie dei primi secoli dell'era cristiana. Il riferimento toponimico che figura nel primo elemento paratestuale, infatti, sembrerebbe situare la vicenda in un vasto territorio e soprattutto in un tempo passato, secondo un modello che aveva già ispirato numerosi romanzieri.⁸ Ma questa possibilità di lettura è clamorosamente smentita dal testo e particolarmente dal sistema antroponimico e toponimico che struttura le narrazioni di cui si compone. All'interno dei racconti, di fatto, le Gallie quasi scompaiono a favore del riferimento a toponimi della geografia reale molto più vicini al tempo e al luogo della scrittura, primo fra tutti Parigi (citata in innumerevoli occasioni), ma anche la Francia di Luigi XIV.

2.1 La lettera

Alcuni nomi dei personaggi sono stati alterati per sottrazione semplice (riduzione di lettere, sillabe, fonemi): per apocope, come si verifica con Mouchet per Mouchette, o per sincope, come nel caso di Souches per Souches. Più spesso si osserva la sottrazione di una o più delle determinazioni onimiche del modello referenziale, secondo gli usi sociali. Questa semplificazione

⁸ La definizione cronotopica annunciata dall'intitolazione richiama alla mente del lettore l'ambientazione dell'*Astrée*, il romanzo di Honoré d'Urfé (1607-1628), modello della narrativa pastorale francese di maggior successo, nelle Gallie transalpine, nel V secolo d.C.

si registra particolarmente con il restringimento a uno soltanto dei nomi dei possedimenti che costituiscono i titoli nobiliari degli individui nominati. È il caso di Mme de Sourdy per Mme d'Escoubleau-Sourdis⁹ o del maréchal d'Auvergne, ossia Turenne, sotto il cui comando Bussy aveva prestato servizio nell'esercito, per Henri de La Tour d'Auvergne, vicomte de Turenne. Lo stesso fenomeno di riduzione si registra con «Manchiny», alla cui trascrizione non proprio conforme all'originale italiano, ma quasi omofona, l'autore fa seguire una precisazione che toglie qualsiasi dubbio circa l'identità del referente: «neveu du Cardinal» (p. 620). In questo modo Bussy identifica inequivocabilmente Philippe Mancini, duc de Nevers.

Anche M. de Luxembourg viene nominato succintamente, al posto del suo nome completo e dell'elenco dei suoi titoli altisonanti: François-Henri de Montmorency-Bouteville, duc de Piney-Luxembourg. In questi casi si può dire che la forma concisa, benché comporti la stessa denotazione, con il rinvio al medesimo personaggio della realtà referenziale, trasmette una diversa connotazione: una così drastica semplificazione lascia infatti supporre una certa familiarità tra colui che racconta e l'individuo di cui parla, ciò che, naturalmente, conferisce maggior lustro e maggiore credibilità a un narratore anonimo che si presenta come molto vicino a personaggi di alto rango trattati in modo confidenziale, se non addirittura irriverente. L'inserimento dei titoli nobiliari avrebbe potuto lasciare intendere un qualche distanziamento ossequioso. Con la loro omissione, invece, l'autore suggerisce implicitamente che, grazie all'elevata posizione sociale che egli stesso ricopre e alle sue frequentazioni altolocate, può permettersi di designare in modo meno formale gli individui che nomina citando uno solo dei loro numerosi appellativi aristocratici.

In altri casi la riduzione è ancora più incisiva e la distanza tra il narratore e gli individui menzionati nel testo sembra ulteriormente ridursi. Queste scelte, dalle forti valenze sociolinguistiche, si verificano quando viene enunciato il solo prenome, preceduto a volte dal titolo nobiliare (la duchessa Victoire per Laure Victoire Mancini, un'altra nipote del cardinale Mazzarino) oppure privo di ulteriori determinazioni, come avviene con Armand, prenome con il quale l'autore intende riferirsi al marchese de Richelieu, o ancora con Amédée per Charles-Amédée de Savoie, duc de Nemours. In questi ultimi casi la collaborazione interpretativa del destinatario e la sua ricercata connivenza risultano fondamentali a dimostrazione del fatto che il testo era destinato a una ristretta cerchia di lettori, quelli che frequentavano la stessa società aristocratica elitaria e mondana della Parigi del tempo e per i quali

⁹ La modifica della sillaba finale, invece, rientra nelle possibili varianti di trascrizione, situazione tipica di questo periodo, in cui la grafia non era stata ancora fissata.

il semplice prenome risultava sufficiente a identificare l'individuo al quale l'autore intendeva fare riferimento.

I diversi procedimenti sottrattivi descritti finora trovano un'illustrazione esemplare nel nome di una delle protagoniste della seconda porzione di testo, Angélie. L'antroponimo, infatti, è il prodotto di una semplificazione operata sul solo prenome del personaggio della realtà referenziale al quale rinvia, a esclusione degli altri elementi di denominazione dell'individuo reale: Mme de Châtillon, ossia Elisabeth-Angélique de Montmorency-Bouteville.

Più spesso l'autore coniuga procedimenti di riduzione con altri di espansione e di sostituzione. Un esempio di espansione semplice è quello che conduce all'onimo Castillante, costruito come forma aggettivale di de Castille, sintatticamente equivalente; un caso più complesso, ottenuto con interversione di lettere o sillabe, aggiunta di un fonema (/v/), sostituzione di un grafema e riduzione, può essere ravvisato nel nome Fouqueville, che designa l'abate Basile Fouquet, nota spia a capo di una delle reti segrete del cardinale Mazzarino, dove l'appellativo è costituito da due sillabe prelevate rispettivamente dal cognome e dal prenome del referente reale (iniziale del cognome + finale del prenome) con inevitabile alterazione della pronuncia.

Metatesi o permutazione di lettere o di fonemi, con anagrammi a volte retrogradi e paronimie, sostituzioni parziali che interessano un solo grafema o fonema, composizione o scomposizione di dittonghi in vocali semplici sono altri strumenti di manipolazione basati spesso sull'omofonia cui ricorre l'autore per l'alterazione del dato onimico proveniente dalla realtà. La metatesi comporta semplicemente una variazione dell'ordine dei fonemi. Così non pare difficile, per il lettore, risalire dalla forma inventata di Madame de Nobelle a quella del referente reale: Madame de Bonnelle. La permutazione di lettere può condurre agevolmente dal fittizio Mirelle all'autentico Mérieux, confidente di Candale. Quest'ultimo onimo, invece, costituisce l'esempio più clamoroso della pratica di sostituzione di un solo fonema per la formazione del nome fittizio di Candole. È evidente che un simile intervento manipolatorio non produce uno schermo tale da nascondere l'identità del personaggio storico dietro il nome modificato.

In altre circostanze l'autore ricorre a trasformazioni anagrammatiche in base alle quali, per esempio, dietro le lettere che compongono il nome inventato di Vélobulie risulti possibile riconoscere senza troppi sforzi François de Montmorency, comte de Bouteville, decapitato nel 1627. A volte l'alterazione del nome autentico segue riformulazioni che, partendo dal tipo anagrammatico, possono interessare, oltre i grafemi, anche solo i fonemi o entrambe queste unità. Così, per esempio, Gaspard IV de Coligny, Maréchal de Châtillon e marquis d'Andelot, che assunse il titolo di duc de Châtillon, viene designato con il criptonimo di Ginotic, dalle sonorità ridicole. Questa

forma si rivela un anagramma imperfetto di Coligny sia dal punto di vista dei segni grafici, poiché sottoposta a diverso assetto dell'ordine delle lettere che compongono il nome reale e a rovesciamenti di segni tipografici, sia dal punto di vista fonico. La trasformazione anagrammatica di Coligny avrebbe potuto produrre la forma di Gino^lic, con modifica della palatale sorda /p/ con la palatale sonora /z/; ma l'autore ha anche sostituito la consonante liquida /l/ con la dentale /t/, come se volesse seguire un rapporto di analogia sul piano della forma grafica dei caratteri corrispondenti a quei fonemi.

Lo stesso procedimento anagrammatico, associato a mutazioni fonetiche, si può riscontrare nella creazione della forma onimica attribuita a Mme de Chéneville, dietro la quale i primi lettori non ebbero difficoltà a riconoscere Mme de Sévigné (Marie de Rabutin-Chantal), cugina di Bussy e della quale l'autore fornisce un impietoso ritratto fisico e morale.

Meno complesso e di più facile decodifica il procedimento costruito sulla sostituzione di un grafema (la <u>, peraltro spesso usata dai tipografi al posto della <v>), unita all'espansione della sillaba finale, con conseguente modifica fonetica, come si verifica nella trasformazione del nome autentico di Vineuil in quello fittizio di Vineville.

A questi slittamenti nella *nominatio* che interessano l'aspetto fonico e quello grafico si aggiunge il caso della polinominazione, ossia il ricorso a forme antroponimiche instabili per rinviare ad alcuni individui dei racconti ai quali vengono attribuiti appellativi differenti in diverse parti del testo. La presenza di simili designazioni eterogenee, in realtà, mette ancor più in risalto gli elementi fonici e grafici che accomunano i nomi fittizi ai nomi autentici. Questo è il caso, per esempio, di Génouville e del già citato Vineville (entrambi identificati nella «clé» con M. de Vineuil) o ancora di Céfise e Fésique, criptonimi dietro i quali si riconoscono gli anagrammi della contessa de Fiesque.¹⁰

Per alcuni personaggi, invece, la differenza di nominazione dell'entità finzionale è perfettamente coerente con la modifica del nome intervenuta a indicare l'individuo della realtà referenziale. Una simile variazione si verifica, per esempio, con Samilcar, anagramma di *Marcilac*, quasi omofono e quasi omografo di Marcillac, nome con il quale ci si riferiva ai nipoti primogeniti dei duchi di La Rochefoucauld. Solo dopo la Fronda, lo stesso soggetto, figlio del celebre moralista, assunse il titolo onorifico paterno di duc de La Rochefoucauld, e questa modifica nell'uso sociale si riflette anche nella forma di designazione del personaggio finzionale, che acquisisce il criptonimo di duc de Cofalace o Coffalas, secondo un procedimento di riduzione e

¹⁰ Nel caso di Céfise si tratta di una trasformazione anagrammatica che agisce per approssimazione, ma interviene sia sul piano fonematico che su quello grafematico.

omofonia. In questo caso lo slittamento nel sistema di denominazione non solo non disorienta il lettore, ma anzi gli fornisce un ulteriore indizio che funge da riferimento cronologico, poiché segue le variazioni onimiche occorse all'individuo reale nel ciclo della sua esistenza.¹¹

In altri casi il gioco di polinominazione segue percorsi più tortuosi, come avviene con la determinazione onomastica del «prince Tyridate», al quale altrove il testo fa riferimento come al «prince des Bituringiens», ossia dei Borgognoni, poiché dal 1631 Louis II de Bourbon-Condé era stato governatore della Borgogna, e ancora come «l'ami flamman», omofono di *flamand* ('fiammingo'), forme coreferenziali che identificano sempre il Grand Condé.¹² La mancata regolarità di quella che Lubomír Doležal definisce la «funzione intensionale di denominazione», ossia il sistema omogeneo di designazione attraverso nomi propri o descrizioni definite per le entità (personaggi, luoghi, eventi) nel corso dell'intero testo, determina un indebolimento della coerenza del mondo finzionale.¹³ Ma nel caso dell'*Histoire amoureuse des Gaules* occorre considerare che, malgrado il titolo annunci una sola storia, il romanzo si compone di racconti diversi. Comunque sia, tale apparente contraddizione nel sistema di denominazione non invalida l'universo finzionale e non inficia la capacità del lettore di riconoscere lo stesso individuo pur se identificato con nomi diversi. Questa permanenza della leggibilità del testo anche a fronte di una evidente instabilità di designazione è rivelatrice, da un lato, del procedimento di rielaborazione onomastica operata dall'autore a partire dai nomi reali e, dall'altro, dell'agevole percorso ludico di decodifica che deve compiere il lettore, in particolare quello contemporaneo all'autore, per riconoscere uno stesso referente anche dietro forme onimiche finzionali differenti.

2.2 *Le (belle) Lettere*

Altri nomi, per essere decifrati, richiedono una più attiva collaborazione interpretativa da parte del lettore e comportano la mobilitazione di una più vasta e specifica enciclopedia di conoscenze. Così, per esempio, il marito compiacente di Ardélise (dietro il cui nome viene identificata Ca-

¹¹ Si veda, a questo proposito, quanto afferma Christophe Blanquie, *Une Histoire amoureuse des Gaules mazarines*, «Rabutinages», XXI (2010), pp. 3-13, part. p. 7.

¹² Tiridate è un personaggio della *Cléopâtre* di La Calprenède (1652), testo dedicato al duca d'Enghien, il titolo nobiliare di Louis de Bourbon, prima di diventare principe de Condé. Nel 1643 il giovane duca aveva sconfitto l'esercito spagnolo nelle Fiandre, da cui probabilmente l'aggettivo usato dall'autore.

¹³ Cfr. LUBOMÍR DOLEŽAL, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, trad. di M. Botto, Milano, Bompiani 1999, part. pp. 143-147.

therine Henriette d'Angennes), Louis de La Trémoille, comte d'Olonne, viene designato nel testo con il criptonimo di Lénix. Il conte era stato fatto spesso oggetto di scherno per l'estrema compiacenza con la quale sopportava i vizi e le intemperanze sentimentali della moglie. Il nome attribuito al personaggio potrebbe con molta probabilità derivare dal termine *lenône*, forma letteraria con la quale si fa riferimento a un individuo che si pone come favoreggiatore di incontri e di rapporti amorosi equivoci. Nella commedia greco-latina il lenone costituiva un personaggio caratteristico: il ruffiano. Da questo contesto letterario, il termine passò poi anche a indicare il tenutario di postriboli. L'allusione malevola non dovette sfuggire ai lettori privilegiati di Bussy che colsero, nella forma onimica attribuita al personaggio, il significato implicito di biasimo per il comportamento accondiscendente del conte nei confronti della dissoluta consorte.

Parimenti singolare risulta la vicenda dell'attribuzione del nome a Henri de Daillon, comte de Lude, così inizialmente nominato nel testo satirico, dove però il narratore si riferisce allo stesso personaggio anche con un'altra denominazione, meno trasparente: Jérémie. Per interpretare un simile stragemma criptonimico il lettore è chiamato a un più arduo intervento inferenziale. Nel racconto, infatti, si afferma che il personaggio così menzionato ottiene i favori delle donne che si propone di sedurre inducendole a compassione: «ce qui le fait partout réussir sûrement, c'est qu'il pleure quand il veut, et que rien ne persuade tant les femmes que les larmes» (p. 631). La creazione onimica poggia proprio su questo dettaglio: il comte de Lude seduce le donne con il piagnisteo, ossia le geremiadi, così nominate dalle *Lamentazioni* attribuite al profeta Geremia. Basandosi su tale parallelismo, l'autore ha attribuito il nome di Jérémie al comte de Lude, ciò che richiede una più attiva cooperazione interpretativa del lettore.¹⁴

Anche altri nomi richiedono, da parte del destinatario, un'enciclopedia di conoscenze culturali più vasta e altamente specializzata. In un caso, dietro la costruzione onimica, è possibile ravvisare un duplice complesso gioco di riferimenti: oltre alla creazione di un anagramma vi si nasconde un secondo livello di interpretazione che comporta un rinvio intertestuale. L'«Histoire de Bussy et de Bélise» annuncia la narrazione delle vicende sentimentali che unirono l'autore del testo, nominato senza alcun mascheramento pseudonimico, a Cécile-Élisabeth Hurault de Chiverny, marquise de Monglas (o Montglas), la cui identità viene celata sotto il nome fittizio di Bélise, combinazione anagrammatica parziale di Élisabeth e forse anche gioco che vuole

¹⁴ Cfr. MYRIAM TSIMBIDY, *Libertinage et rabutinage ou comment définir le libertinage-rabutin?*, «Rabutinages», XXIV (2014), pp. 5-16, p. 13.

alludere all'avvenenza della marchesa. Dietro la determinazione onomastica d'invenzione, però, è possibile riconoscere anche l'anagramma di Lesbie, ossia il criptonimo francesizzato di Lesbia che Catullo, poeta noto a Bussy, aveva attribuito alla donna che amava e che non ricambiava la sua travolgente passione. Attraverso questa forma onimica lo scrittore francese ha voluto rinviare al personaggio di Lesbia come figura della donna incostante.¹⁵ In alcuni ritratti della marchesa di Monglas che Bussy commissionò per la galleria di dipinti destinati a decorare le sale del suo castello, egli fece scrivere legende in latino e in francese nelle quali si allude all'incostanza della donna: «Levier Aura / Plus légère que le vent».¹⁶

Un altro rinvio intertestuale erudito è stato ravvisato nella denominazione che nasconde l'identità del comte de Guiche, Trimalet, nella quale è possibile discernere un suffisso alterativo che allude, per questo individuo, a un Trimalcione in tono dimesso, non paragonabile al ricco liberto di cui si parla nel *Satyricon*. Il riferimento al testo di Petronio, però, è destinato a rivelare un'analogia poco lusinghiera non tanto tra Trimalet e Gaio Pompeo Trimalcione, l'ospite che offre ai suoi amici uno sfarzoso banchetto, quanto piuttosto tra il personaggio della storia narrata da Bussy e il narratore-protagonista del testo latino del I secolo, Encolpio. Quest'ultimo, sotto le mentite spoglie di Polieno, per ben tre volte, non riesce a onorare Circe, la donna che gli vorrebbe concedere i suoi favori. Come Encolpio/Polieno, infatti, anche Trimalet, il bello ed effeminato favorito di *Monsieur*, più attratto da rappresentanti del suo stesso sesso, vede venir meno la potenza virile al cospetto di Ardélise.¹⁷

Quale che sia la situazione onimica del manoscritto originale perduto, quello che Bussy presentò al re come prova della propria innocenza, resta il fat-

¹⁵ Cfr. CONSTANCE GRIFFEJOEN-CAVATORTA, *De Lesbie à Bélise: l'inspiration catullienne dans les dévices du château*, «Rabutinages», XXX (2020), pp. 5-22. Bussy aveva tradotto alcuni *Epigrammi* del poeta latino. Si vedano i suoi *Épigrammes*, a c. di Ch. Blanquie, Paris, Glyphe («Classiques oubliés») 2016, pp. 89-95. Nelle sue traduzioni, però, l'autore francese non ricorre a Lesbie come traducendo dell'onimo del testo d'origine, che rende con *Silvie*, *Iris*, *Amaranthe* e anche *Bélise*, riadattandolo all'onomastica pastorale e galante della poesia seicentesca.

¹⁶ La marchesa vi viene raffigurata sotto diversi emblemi, metafore che alludono tutte all'incostanza, alla leggerezza e alla falsità: allegoria dell'instabile fortuna, immagine della luna mutevole, della rondine che vola via, della sirena che seduce e inganna, della bilancia che non pesa la leggerezza inconsistente dell'aria, dell'effimera comparsa dell'arcobaleno, inconsistente e dai colori molteplici. Per le *devices* che accompagnano i ritratti della galleria del castello di Bussy cfr. SANTERO, art. cit., pp. 226-234.

¹⁷ Le stesse allusioni ai gusti sessuali inducono l'autore dell'*Histoire amoureuse des Gaules* a riferirsi al dissoluto Manicamp, amante del comte de Guiche, come a Gitone, il bellissimo giovane di cui è innamorato Encolpio. Anche del *Satyricon* Bussy fornì la traduzione di un episodio, quello relativo alla matrona di Efeso.

to che nella prima edizione a stampa campeggiano le forme antroponimiche d'invenzione e questo elemento, da solo, induce a studiare il fenomeno di produzione linguistica di quelle creazioni. È evidente, infatti, che ci si trova di fronte al risultato di un procedimento onomasiologico fondato sulla riscrittura dei nomi degli individui reali e che le alterazioni poggiano su uno schema compositivo imperniato principalmente sulla paronimia, l'identità parziale fonica o, in alcuni casi, grafica come pure su un raffinato gioco di rinvii intertestuali. Nel primo caso si tratta di potenzialità combinatorie ristrette e per questo motivo immediatamente percepibili al lettore; nelle altre l'inferenza presuppone il possesso di una più ampia enciclopedia di conoscenze.

Benché qualche commentatore abbia considerato un difetto la mancanza di uniformità nella creazione dei 'nomi di copertura', nondimeno risulta possibile indagare gli interventi operati per la costruzione di quei nomi e individuare alcuni procedimenti ricorrenti alla base della loro formazione.¹⁸ Da quanto si è scritto, risulta evidente che il destinatario di un elaborato con simili caratteristiche non si identifica affatto con il lettore di un «roman satirique», invocato da Bussy. Egli diventa piuttosto lo spettatore compiacente di un indiscreto e a volte anche insolente racconto di realtà. Il dato onimico non solo non preserva l'identità degli individui dell'universo referenziale che lascia intendere di voler cautelare, ma, al contrario, costituisce un indizio, una chiave di interpretazione che ne agevola il riconoscimento, favorendo un impietoso slittamento di riferimento dagli esseri di carta a quelli di carne. In questo caso, dunque, l'atto di nominazione non persegue alcuna finalità di protezione e, anzi, solletica la curiosità morbosa del lettore più perverso e neanche particolarmente sagace.

La scelta di una manipolazione criptonimica più opaca e omogenea, se rispettata, avrebbe certamente messo al riparo l'autore dalla censura e dalla condanna che invece dovette scontare, sia per l'ambientazione che per i temi scabrosi trattati in quello scritto che, riprendendo una felice formula di Jacques Prévot, potremmo indicare come esempio compiuto della «perfection du scandale».¹⁹

¹⁸ Cfr. CHRISTIAN GARAUD, *Les pseudonymes dans L'Histoire amoureuse des Gaules*, «Romanische Forschungen», LXXX (1968), 4, pp. 510-520. Il commentatore indica alcuni di questi procedimenti, ma per metterne in risalto quella che considera una mancanza di coerenza. Eppure, di fronte alla ricchezza dei criteri di neoformazione onimica adottati dall'autore del romanzo, egli ritiene che «il vaudrait peut-être mieux ne pas accorder la moindre attention à des pseudonymes dont on n'est même pas sûr qu'ils soient de Bussy», p. 511.

¹⁹ JACQUES PRÉVOT, *L'art du portrait chez Bussy-Rabutin*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», LXIX (1969), 1, pp. 1-12, p. 7.

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 francese del Seicento, 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* (Pisa, Edizioni ETS, coll. «Nominatio» 2022).

giosale@uniss.it

V

Altra onomastica

GRANT W. SMITH

NAMES AND SOURCES IN *JULIUS CAESAR*

Abstract: Shakespeare's central plots usually rely heavily on primary source plots. At the same time, he often renamed characters and added characters to modify the themes and actions of his source plots, especially in his comedies. However, he usually added far fewer names in his histories and tragedies. Thus, his relative use of names from source plots compared to his addition of new names, the subject of my research, is a useful indicator of his partial reliance on plot sources and of his apparent presumption of their non-fictive status. In *Julius Caesar*, Shakespeare closely follows the action described in Plutarch's chapters on Marcus Brutus and Julius Caesar in his *Lives of the Noble Grecians and Romanes* (North's 1579 translation). He adds a few names from other sources and coins a few of his own. Thus, *Julius Caesar* typifies Shakespeare's use of names in his histories and tragedies and reflects his apparent presumption of Plutarch's non-fictive status. At the same time, Shakespeare uses far more names from Plutarch's life of Brutus than from his lives of Julius Caesar or Mark Antony. Thus, his thematic emphasis is on Brutus and on his sense of 'honour' as a tragic strength. It is Shakespeare's first great tragedy, typified by the irony of the protagonist's virtue.

Keywords: Source plots, borrowings, coinages, etymologies.

1. *Introduction*

Shakespeare's central plots usually rely heavily on primary source plots (i.e., sources that reflect the play's sequence of events, not just character names or traits), and when we can identify Shakespeare's primary plot sources, his uses of names can help indicate his relative reliance on those sources, his apparent presumption of their fictive or non-fictive status, and/or his narrative and poetic creativity.

In his comedies and romances, as I have shown in my recent book, *Names as Metaphors in Shakespeare's Comedies*, he often renamed and added characters as part of his reinterpretation of his source plots. *The Winter's Tale*, for example, follows the plot of Greene's *Pandosto* very closely, but Shakespeare changed all the names, added characters (Paulina, most significantly), and switched the settings to create a happy ending. His names in such cases reflect his reinterpretation of the characters and their relationships and mark his imaginative independence from his source plots.

Most of Shakespeare's tragedies and histories differ markedly from his comedies and romances insofar as he usually used most of the names and characters directly from his source plots. Nonetheless, the names he uses in these plays still have onomastic significance. That is to say, his relative retention of names from his plot sources suggests that he presumed his sources were authoritative in some sense or essentially non-fictive. For example, he relied primarily on Holinshed for his history plays and on Plutarch for his Roman plays.

In such cases, Shakespeare's reinterpretations are largely reflected in the changes he makes in the words and actions of pivotal characters in the plot source. These changes mean that the names represent different things metonymically and give thereby new or heightened symbolic meanings to the names. In all cases, the new names reflect the symbolic significance of the character by referring to its meaning in a different context (literary or historical), to a descriptive meaning, or to a phonological approximation of such meaning. Each name is symbolic insofar as it refers to something else with which it shares at least some attributes, i.e., as an analogy.¹

The Tragedy of Julius Caesar (hereafter *JC*) includes a total of 74 references to characters or other types of personal names. Forty-five are to named characters, seven of which are Shakespeare's coinages. Shakespeare also adds four mythological references, two of which are thematically significant. Fifteen references are to generic characters, five are given names for which the full name is understood, and five are personifications.

Thirty-nine of the named characters can be found in Plutarch's *The Life of Marcus Brutus*.² Twenty-two can be found in Plutarch's *The Life of Julius Caesar*;³ however, all but two of these names can also be found in *The Life of Marcus Brutus*. Similarly, the nine names that can be found in Plutarch's *The Life of Marcus Antonius*⁴ are all duplicated in *The Life of Marcus Brutus*. Thus, it seems reasonable to infer that Shakespeare relied primarily on Plutarch's *The Life of Brutus* in his use of names. This preponderance of borrowings parallels his thematic focus on the character of Brutus, rather than on Caesar, the title character. It follows that Brutus is the primary subject of this essay.

¹ GRANT W. SMITH, *Names as Metaphors in Shakespeare's Comedies*, Wilmington, DE, Vernon Press 2021.

² In GEOFFREY BULLOUGH, ed., *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, vol. V, New York, Oxford University Press 1964, pp. 90-135.

³ *Ivi*, pp. 58-89.

⁴ In DAVID DANIELL, ed., *Julius Caesar*, The Arden Shakespeare. London, Bloomsbury Publishing Plc 1998. DANIELL reproduces the most relevant sources from BULLOUGH, *Narrative and Dramatic Sources ...*, cit. Some of DANIELL's selections are used here as a convenience in referring between Plutarch's and Shakespeare's texts.

As with Brutus, Shakespeare's characterizations of other pivotal characters personalize and exaggerate what we can see in Plutarch's objective descriptions, and such characterizations give their names heightened symbolic meanings. That is to say, the names become associated, in a metonymic sense, with an added and different set of words and actions than we see in Plutarch. The name *Brutus* comes to epitomize a mixture of political naiveté and impulsive idealism, and the name of *Antony* comes to symbolize the cynicism and danger of populist rhetoricians. Similarly, Shakespeare adds to the words and actions of other pivotal characters to reinterpret the historical events at hand – specifically, those of *Cassius*, *Caesar*, and *Casca*.

The primary purpose of this study is to analyze the symbolic significance of *Marcus Brutus's* name, and describe, in brief form, the symbolic potentialities of Shakespeare's seven coinages and five personifications.

2. *Marcus Brutus*

The symbolic value of Brutus's name lies in the difference in how Plutarch and Shakespeare describe the idea of *honour* as it is associated with Brutus's character. Plutarch describes the perception of Brutus's *honour* in objective terms, such as his lineal heritage and the respect given by others. Shakespeare develops Brutus's personal and subjective sense of *honour* and enhances its value thereby. His development of Brutus's character becomes a redefinition of *honour* by making Brutus's sense of *honour* an interior, inherent, and private element of his character. Of course, his inner character elicits more empathy than any shower of material *honours*.

Brutus's sense of *honour* contrasts with the public honours sought by Caesar. His subjective sense of *honour* dictates his reasoning for joining the conspiracy, for sparing Antony's life as an ancillary act to the assassination, for trusting in the rationality of citizens, and for pursuing an immediate battle at Philippi. Thus, Shakespeare presents Brutus's sense of *honour* as a tragic virtue (much like Hamlet's sense of *conscience* or Othello's sense of *justice*). It is a very admirable trait, but it leads, ironically, to disaster – specifically, to civil disorder and to Brutus's own death.

The following sections will describe the symbolic meanings associated with Brutus's name.

2.1. Honour as an inward virtue

In describing the assassination of Julius Caesar, Shakespeare and Plutarch both focus on the character of Brutus as the necessary leader in the eyes of the other conspirators. Plutarch presents a duplicitous side of Brutus's character: to recruit more conspirators, Brutus gathered friends to hear their general opinions without disclosing his own intentions; he was also careful to hide his intentions in public. Thus, Plutarch's description of Brutus emphasizes outward appearances and more than a little hypocrisy. Shakespeare expunges Brutus's devious recruitment of conspirators described by Plutarch. Brutus is consistently motivated by his inherent sense of *honour* and is even ashamed to meet his fellow conspirators at night. He recognizes the conspiracy as the child of essential darkness, i.e., *Erebus*: «Not Erebus itself were dim enough / To hide thee from prevention» (2.1.84-85).⁵ Nonetheless, Shakespeare's Brutus is totally dedicated to the common good rather than his personal good: «For let the gods so speed me as I love / The name of honour more than I fear death» (1.2.88-89). Of course, his vow, noble in itself, leads to his death, and deepens our remorse.

Cassius seizes on Brutus's interior focus, «I know that virtue to be in you, Brutus» (1.2.90), but Cassius consistently focuses on objective measures, such as Caesar's physical infirmities and the comparative sounds of their names: «Why should that name be sounded more than yours?» (1.2.142). Brutus brushes aside these objective comparisons:

For this present,
I would not, so with love I might entreat you,
Be any further moved. (1.2.164-166)

Brutus is simply not convinced either by Cassius's objectivist arguments or by the favors Caesar has shown him. However, he is very much disturbed by the public and observable «honours that are heaped on Caesar» (1.2.131).

For Brutus, *honour* is a private virtue, and it is in the privacy of his orchard that Brutus quietly concludes,

It must be by his death: and for my part
I know no personal cause to spurn at him
But for the general. He would be crowned:

⁵ All references to Shakespeare are from WILLIAM SHAKESPEARE, *William Shakespeare: The Complete Works*. Gen. eds. S. Orgel and A. R. Braunmuller, New York, Penguin Books 2002.

How that might change his nature, there's the question. (2.1.10-13)

In his garden, Brutus tells himself that he has never «known when his [Caesar's] affection swayed / More than his reason» (2.1.20-21). Caesar has always been both just and kind, as kings in Shakespeare's time were assumed to be, but still Brutus rationalizes that if Caesar is crowned, «then I grant we put a sting in him / That at his will he may do harm with» (2.1.16-17).

Thus, Brutus's decision to join the conspiracy is based on internal speculation about possible changes in Caesar's character. His logic is purely hypothetical, and in this decision, as in all his subsequent decisions, Brutus is never led by the simple pragmatism of others. He adheres stubbornly to his private convictions – a trait that is often much admired.

Shakespeare's focus on inward virtue also peeps through when Brutus is confronted by his wife, *Portia*. She wounds herself to show that she can withstand the obvious pain and begs Brutus to share his troubles with her, as she has just demonstrated to him. Plutarch says that «he did comfort her the best he could» and that he also let her see the «dagger by his side under his long gown» as he left for «Pompeys porche» (in Bullough 1964, 99). That is to say, Plutarch tells us that Brutus lets Portia know his immediate intentions and the coming dangers.

In *JC*, Portia also bares her «voluntary wound» (2.1.299) and begs Brutus to share his “secrets” (301). He is amazed at seeing her wound and hearing her eloquent words, but he confides nothing. He hears a knock on his door and asks that she «Leave me with haste» (308). He keeps his intentions a secret and soon leaves with his fellow conspirators. Portia is left in ignorance and confusion. Like other Shakespearean characters, Brutus may be a conflicted man, but he never shares his doubts with other characters, not even with his wife (cf. *Macbeth*).

2.2. *Idealistic sense of honour: sacrificing Caesar and sparing Antony*

Brutus's idealistic sense of *honour* not only leads him to join the conspiracy, but also leads him to spare Antony when killing Caesar. According to Plutarch, the conspirators had previously agreed to «kill no man but Caesar onely» so that their action would be seen as a blow for everyone's «libertie». However, immediately after the assassination, «All the conspirators, but Brutus, determining upon this matter, thought it good also to kill Antonius, because he was a wicked man, and that in nature favored tyranny».⁶

⁶ BULLOUGH, cit., 103.

Their reasoning was very practical. Plutarch explains, however, that Brutus objected for two reasons: first that it would be inconsistent («not honest») with their previous agreement to kill only Caesar, and second «that Antonius being a noble minded and coragious man»⁷ – supposedly like all the conspirators themselves – would shed his loyalty once he knows Caesar is dead and would then help the conspirators calm and unify the country.

Shakespeare enhances the idealism of Brutus by moving the question earlier in time (eliminating the logical inconsistency) and by developing the spiritual significance of the assassination. Cassius suggests killing Antony when the conspirators assemble at night. He warns,

We shall find him [Antony]
A shrewd contriver. And you know his means
If he improve them may well stretch so far
As to annoy us all: which to prevent
Let Antony and Caesar fall together. (2.1.155-160)

To maintain his idealistic sense of *honour*, Brutus countermands Cassius, «Our course will seem too bloody» (161). He projects his own idealism when judging others and ignores the potential of far greater bloodshed to come from civil war.

And for Mark Antony, think not of him,
For he can do no more than Caesar's arm
When Caesar's head is off. (2.1.180-182)

Shakespeare also colors the nighttime meeting of the conspirators to suggest the spiritual significance of Caesar's assassination. Casca describes the night as portentous:

It is the part of men to fear and tremble
When the most mighty gods by tokens send
Such dreadful heralds to astonish us. (1.3.53-56)

Brutus also describes the spiritual implications of the assassination clearly and explicitly.

O that we then could come by Caesar's spirit
And not dismember Caesar! But, alas,
Caesar must bleed for it. (2.1.168-170)

⁷ *Ibid.*

In killing Caesar, they should «be sacrificers but not butchers» (165), and «Let's carve him as a dish fit for the gods» (172). After the assassination, Brutus leads the conspirators in a ritual of bathing their of their «hands in Caesar's blood» (3.1.106). It is as if Caesar were a religious sacrifice and a parallel to the crucifixion of Christ.

Obviously, Brutus ignores the generally presumed authority of rulers articulated by Paul in *Romans* 13:1 («Let every person be subject to the governing authorities; for there is no authority except from God».⁸) Caesar was the ruler of Rome in fact, although not with title of *king*. Thus, Caesar would have been seen as the de facto regent of God, even though not in name, at least in the eyes of Queen Elizabeth, and the assassination of Caesar was as certain to bring chaos and destruction as would the deposition of a monarch, regardless of good intentions.

2.3. Honour and belief

In his high-minded sense of *honour*, Brutus dismisses the practical threat from Antony, «for he is given / To sports, to wildness and much company» (2.1.187-188). He sees Antony as a man of worldly pleasures and, therefore, as posing no danger in speaking at Caesar's funeral. Plutarch points to this decision as Brutus's «second fault», the first being his refusal to consent «that Antonius should be slain».⁹ In Plutarch's words, the crowd turned against the conspirators when Antony read Caesar's will. When they heard that every citizen is bequeathed 75 Drachmas, their material interests aroused their empathy for the bloodied robes of Caesar, and «there was no more order kept amongst the common people».¹⁰

Shakespeare follows the action described by Plutarch precisely but exaggerates Brutus's naïve trust in the common people and in the efficacy of his *honour*. Even before Antony's speech, Brutus makes the word *honour* the rhetorical focus of the play. He pompously explains to Cassius: «I will myself into the pulpit first, / And show the reason of our Caesar's death» (3.1.236-237). He assumes that the citizens of Rome will recognize his inherent *honour*, and that their respect for his *honour* will in itself generate true *belief* in what he says:

Romans, countrymen and lovers, hear me for my cause and be silent, that you

⁸ MICHAEL D. COOGAN, ed., *The New Oxford Annotated Bible, Augmented Third Edition*, New Revised Standard Version, New York, Oxford University Press 2007.

⁹ BULLOUGH, *Narrative and Dramatic Sources* ..., p. 104.

¹⁰ Ivi, p. 105.

may hear. Believe me for mine honour and have respect to mine honour, that you may believe. (3.2.13-16)

That is to say, Brutus expects that his inherent *honour* should be both the cause and effect of their *belief*. Their *belief* should need no further evidence than his simple words. His funeral speech is, in fact, effective; the plebeians do *honour* him; some even cry out that he should be crowned king in place of Caesar.

Ironically, it was just such public *honours* heaped on Caesar that first rankled Brutus's inward sense of *honour*. However, as Brutus leaves the scene, he asks that the crowd «[d]o grace to Caesar's corpse and grace his [Antony's] speech / Tending to Caesar's glories» (3.2.58-59). In doing so, Brutus ignores how the *honours* just now heaped on him are even more transitory than the public *honours* previously heaped on Caesar.

2.4. Honour and eagerness for battle

Unfortunately for Brutus, allowing Antony to speak at Caesar's funeral is not the last of his big mistakes. His personal sense of *honour* and self-righteous convictions lead him to push blindly for an immediate battle at Philippi. As Plutarch explains, Brutus's penchant for battle stems from a self-confident habit of his mind:

But Brutus in contrary manner, did always before, and at that tyme also, desire nothing more, then to put all to the hazard of battell, assoone as might be possible: to the ende he might either quickly restore his country to her former libertie, or rid him forthwith of this miserable world . . . (in Bullough 1964, 118)

Plutarch and Shakespeare both focus on the military actions of Brutus and Cassius rather than on those of Antony and Octavius to emphasize the errors of the conspirators.

Shakespeare follows Plutarch's sequence of events but heightens the drama by compressing the action, by highlighting the conflicts between Brutus and Cassius, and by adding religious and mythological symbolism. Specifically, Plutarch describes the final action as two battles over a twenty-day period. Shakespeare reduces it to a single day to include a sense of recognition (*anagnorisis*) and intensify the dramatic focus.

The contrast between Brutus and Cassius shows once again Brutus's prideful self-assurance. Cassius urges caution, «'[t]is better the enemy seek us, / So shall he waste his means, weary his soldiers» (4.3.197-198), but once again Brutus gives no ground:

Our legions are brimful, our cause is ripe.
 The enemy increaseth every day;
 We, at the height, are ready to decline.
 There is a tide in the affairs of men
 Which, taken at the flood, leads on to fortune; (4.3.213-217)

The battle at Philippi had historical significance for the Elizabethan audience because it led to the establishment of the Roman Empire as a monarchy and to the presumed extension of its legacy in England. To heighten the significance of this battle, and of Brutus's misguided idealism, Shakespeare adds spiritual and religious references. Plutarch, for instance, mentions that a «ghost that appeared unto Brutus shewed plainly, that the goddes were offended with the murther of Caesar».¹¹ Shakespeare enhances this reference by specifying that it is, in fact, the ghost of Caesar, that only Brutus sees the ghost, and that the ghost admonishes Brutus ominously, «thou shalt see me at Philippi» (4.3.281).

Shakespeare also suggests a religious analogy between the death of Caesar and the death of Christ. Plutarch specifies that Caesar «had three and twenty wounds upon his body» (in Bullough 1964, 86), but Shakespeare raises the number by ten, to «three and thirty wounds» (5.1.52). There is no way of knowing why Shakespeare changed the number of wounds, but thirty-three might easily be an allusion to Jesus' age at the time of his crucifixion.

As in other tragedies (*Hamlet*, *King Lear*, and *Macbeth*), Shakespeare introduces a storm and omens on the eve of the big battle. In this play, even Cassius, an ardent Epicurean and empiricist, begins to believe in omens. Plutarch tells a story of two mighty eagles that happened to come with the conspirators from Sardis, but Shakespeare puts the story in Cassius's own mouth:

This morning are they fled away and gone,
 And in their steads do ravens, crows and kites
 Fly o'er our heads and downward look on us
 As we were sickly prey: their shadows seem
 A canopy most fatal, under which
 Our army lies, ready to give up the ghost. (5.1.83-88)

Thus, Shakespeare shows that even the skeptical Cassius is beginning to «partly credit things that do presage» (5.1.78).

Antony also prophesies the gruesome consequences of Brutus's actions when he is left alone with Caesar's body:

¹¹ Ivi, p. 89.

And Caesar's spirit, ranging for revenge,
 With Ate by his side come hot from hell,
 Shall in these confines, with a monarch's voice,
 Cry havoc and let slip the dogs of war,
 That this foul deed shall smell above the earth
 With carrion men, groaning for burial. (3.1.270-275)

Ate was the daughter of Zeus and the mythological goddess of impulsive behavior and specifically of blindness. In *The Iliad*, *Ate* (translated as «Ruin») is said to outrun prayers and to mislead men into error and punishment.¹² Thus, Antony's reference to *Ate* is important thematically because it points to the ghost of Caesar, to the mental impulsiveness of the principal conspirators, and to their poor eyesight, which leads directly to their defeat.

As the battle is about to commence, Cassius worries about Brutus's overconfidence and eagerness for battle. He tells *Messala* (a member of a distinguished Roman family and later pardoned and befriended by Octavius), «[b]e thou my witness that against my will / (As Pompey was) am I compelled to set / Upon one battle all our liberties» (5.1.73-75). However, Cassius is actually defeated by his misinterpretations. He has bad eyesight, and his fears about Brutus's zeal for battle seem confirmed when *Titinius* reports:

O Cassius, Brutus gave the word too early,
 Who having some advantage on Octavius
 Took it too eagerly: his soldiers fell to spoil,
 While we by Antony are all enclosed. (5.3.5-8)

To verify *Titinius's* report, Cassius orders him to ride his horse «up to yonder troops» (5.3.16) to see if they «are friend or enemy» (18). Because of his poor eyesight, he asks his Parthian slave, *Pindarus* (as noted by Plutarch¹³), to report what happens to *Titinius*. *Pindarus* misinterprets what he sees, saying that *Titinius* is captured by rival troops rather than welcomed by friends.

Cassius thus thinks that Brutus has been defeated by Octavius's forces just as he has been defeated by Antony's. Brutus has, in fact won, but to Cassius, all seems lost. Impulsively, Cassius orders *Pindarus* to strike off his head. Plutarch mentions that it is the same sword he used to assassinate Caesar, but Shakespeare puts the words in Cassius's mouth as an ironic recognition:

¹² RICHMOND LATTIMORE, Trans. *The Iliad of Homer*, Chicago, The University of Chicago Press 1951, pp. 502-512.

¹³ BULLOUGH, *Narrative and Dramatic Sources* ..., cit., p. 123.

And when my face is covered, as 'tis now,
 Guide thou the sword – Caesar, thou art revenged
 Even with the sword that killed thee. (5.3.44-46)

He then compounds the irony when Titinius returns with a garland for his general's brow. Upon discovering Cassius's body, Titinius (whom Plutarch describes as «one of Cassius chiefest frendes»¹⁴) kills himself with the same sword: «This is a Roman's part. / Come, Cassius' sword, and find Titinius' heart» (5.3.89-90).

When Brutus arrives at the scene, he honors Cassius and Titinius with wording similar to Plutarch's:

Are yet two Romans living such as these?
 The last of all the Romans, fare thee well:
 It is impossible that ever Rome
 Should breed thy fellow. (5.3.98-101)

However, Brutus also refers clearly to the spiritual context of their deaths:

O Julius Caesar, thou art mighty yet.
 Thy spirit walks abroad and turns our swords
 In our own proper entrails. (5.3.94-96)

Such a reference constitutes his recognition of tragic error. Before the assassination and on the eve of battle, Brutus explained the ghost as a «weakness of mine eyes / That shapes this monstrous apparition» (4.3.274-275). Now, he seems to recognize that Julius Caesar had legitimate authority in Rome, that it was spiritually blessed, and that such a blessing transcends his personal sense of *honour*. Both he and Cassius have been physically and spiritually blind to oppose a legitimate ruler, and their misdirected obsessions have led them to defeat and self-destruction.

The legitimacy of monarchical government may seem foolish to most of us, but such an assumption is also an affirmation of civil law that transcends an individual's ideals, however noble those ideals, or that person, might seem to be. As we see in this play, Brutus's ideals lead to mayhem and destruction.

¹⁴ Ivi, p. 123.

3. *Seven coinages*

Lucius: The name *Lucius* was a common name in classical Rome, and Shakespeare uses it differently in five plays, *Titus Andronicus*, *Timon of Athens*, *Antony and Cleopatra*, *Cymbeline*, and *JC*. In this play, Shakespeare uses it twice, once for Lucius Pella, who never appears on stage, and once for Brutus's servant boy with special symbolic meaning. The simple lexical meaning of *Lucius* is 'light,' and clearly associates the servant boy with themes of *light* and *darkness*. Alone at night in his garden, Brutus contemplates the danger Caesar presumably poses. He calls on Lucius, his servant boy, to awaken and to bring him a taper. Lucius promptly agrees, and Brutus then decides, «[i]t must be by his death» (2.1.10). In making this decision, Brutus identifies himself with his ancestor, Lucius Junius Brutus, who drove the Etruscan king out of Rome in 510 BCE. That is to say, the name *Lucius* is symbolically associated not only with *light*, but also with the name of Brutus's famous ancestor and his actions. These associations are immediately reinforced by the actions of the servant. Not only does Lucius bring a light to Brutus's darkness, but he also brings one of the 'bills' that urges Brutus to awaken: «'Brutus, thou sleep'st; awake and see thyself'» (2.1.46). Thus, when Brutus calls for Lucius to awaken, he also invokes his own identity out of the dark night. Perhaps the audience will also feel that darkness may portend death. The name is an etymological coinage because its symbolism is not borrowed from a character in a secondary source.

The Ghost of Caesar: Plutarch describes an incident in Sardis where Brutus and Cassius prepared for the battle at Philippi. In his tent, late at night, Brutus «saw a wonderfull straunge and monstrous shape of a body coming towards him. » Brutus asked, «what cause brought him thither. The spirit aunswered him, I am thy evil spirit, Brutus: and thou shalt see me by the citie of Philippes.» Brutus then «called his men unto him» who denied hearing or seeing anything.¹⁵ Shakespeare moves this incident chronologically to the night just before the battle of Philippi and names the Ghost and the men sleeping nearby (see the following). Naming the Ghost (4.3.272) symbolically links the approaching death of Brutus to his assassination of Caesar. In his final scene, Brutus notes that the Ghost had also appeared to him in Sardis, as described by Plutarch.

Varrus: Brutus asks Lucius and two of his soldiers to sleep in his tent the night before the battle at Philippi (4.3.238ff). The names of these three characters, like the naming of Caesar's Ghost, are Shakespeare's additions to

¹⁵ Ivi, p. 116.

Plutarch. Their primary dramatic function is to deny hearing or seeing the Ghost. The denials of the three minor characters emphasize the exclusivity of Brutus's spiritual experience. The Ghost appears only to Brutus, and only Brutus gets the ominous message. *Varus* was a Roman surname derived from the adjective *varus*, meaning 'knock-kneed' or 'crooked'.¹⁶ It is etymologically descriptive. Shakespeare's symbolic use of the name might refer to the appearance of the actor or, more likely, to the spiritual disability of the character.

Claudio: Claudio is the other soldier besides Varrus whom Brutus asks to sleep in his tent before the battle. The name *Claudio* derives from *claudus* meaning 'limping' or 'lame',¹⁷ and Shakespeare uses the name in both *Much Ado About Nothing* and *Measure for Measure*. In each case, the character blunders because of a moral lapse. Like Varrus and Lucius, Claudio does not hear or see the ghost that visits Brutus. The name is borrowed from other sources and is etymologically descriptive of a disability.

Publius: Plutarch uses the name *Publius Silicius* for a senator who cried when he heard Brutus proscribed as an outlaw by Roman judges.¹⁸ *Publius* was, in fact, a very common praenomen for public officials in Rome. Shakespeare uses it as a reference to three people in *JC*. Only one *Publius* appears on stage, but because the name has three references, we may assume each reference to be a separate coinage.

The only *Publius* to appear on stage is a senator whom Caesar greets in a friendly way on the morning of the assassination: «And look where Publius is come to fetch me» (2.2.108). As they make their way toward the Senate, Publius tells Artemidorus, who is trying to warn Caesar, to step aside: «Sirrah, give place» (3.1.10), but this Publius is not a conspirator. He is instead an example of a respected senator who is «quite confounded with this mutiny» (3.1.95). Brutus rushes to confirm his tactical but idealistic goal of maintaining civic unity: «Publius, good cheer. / There is no harm intended to your person, / Nor to no Roman else. So tell them, Publius» (3.1.89-91). The name thus fits the character as a public official and illustrates the dismay of the noble, as well as Brutus' naiveté.

Shakespeare also uses the name for two characters referred to by others. Brutus and Cassius both refer to the brother of Metellus Cimber as *Publius Cimber* in their appeals to Caesar to lift the banishment. Plutarch does not mention the brother's name. It is Shakespeare's invention and is symbolically indicative for the brother's social status.

¹⁶ D.P. SIMPSON, 1963. *Cassell's New Compact Latin-English English-Latin Dictionary*, New York, Dell Publishing Co 1963, p. 233.

¹⁷ Ivi, p. 39.

¹⁸ BULLOUGH, *Narrative and Dramatic Sources* ..., cit., p. 108.

Finally, Lepidus consents to the murder of his own brother, «[u]pon condition Publius shall not live, / Who is your sister's son, Mark Antony» (4.1.4-5). Antony had no such nephew, but the scene dramatizes how the lust for power among the triumvirs overrides the most basic human relationships. The relationship to Antony is the only important thing, and the name *Publius* is a common praenomen socially appropriate for such a nephew. Thus, Shakespeare uses the name *Publius* almost as if it were a generic label.

4. *Five personifications*

Shakespeare's characters often personify major themes in reflective passages and thereby make the themes seem more relevant to their characters. Good examples are Rosalind and Celia's discussions of *Nature* and *Fortune* in *As You Like It*. JC includes relatively few personifications, but these few clearly intensify the characterizations of Brutus, Antony, and Portia.

Brutus is obviously conflicted in his decision to join the Conspiracy, which he expresses in a personification: «O conspiracy, / Sham'st thou to show thy dangerous brow by night, / When evils are most free?» (2.1.77-79). The other conspirators have come to him in the middle of the night, and Brutus recognizes that the conspiracy itself may be among the many evils that fill the darkness. Of course, it will hide itself «in smiles and affability» (2.1.82), but it will be seen even if shaded by Erebus.

Brutus is also ambivalent about death, as he personifies the Fates after the assassination.

Fates, we will know your pleasures.
That we shall die we know; 'tis but the time
And drawing days out, that men stand upon. (3.1.98-100)

In killing Caesar they have simply shortened the time that he would fear death, but they must now live in fear of their own time. Thus, Brutus seems to recognize the trajectory of his tragedy.

Antony expresses his bold cynicism in a pair of personifications following his famous speech. Left alone, he chortles over the anger of the commoners: «Mischief, thou art afoot: / Take thou what course thou wilt» (3.2.251-252). He gloats about the Mischief he has created and does not care about collateral harm to the innocent. In fact, he emphasizes his callous disregard for others moments later by personifying Fortune: «Fortune is merry / And in this mood will give us anything» (3.2.256-257). All he looks forward to is

gaining power. The next scene shows the dismemberment of the innocent “Cinna the poet”» (3.3.29).

Shakespeare’s Brutus does not share his thoughts or plans with Portia, but she is a pillar of loyalty and expresses her virtue in a personification of Constancy: «O constancy, be strong upon my side» (2.4.6). Her determination is remarkable because it has no empirical support. Her loyalty to Brutus is based on nothing more than her personal love, and in that regard Shakespeare portrays her as an ideal for wives of his time.

5. *Summary*

In his tragedies, Shakespeare uses far more names from his plot sources than he does in his comedies. Thus, his reinterpretations of his plot sources are reflected less in the names and characters that he adds to the plots and far more in the changes he makes in the words and actions of pivotal characters drawn from his sources. His plot source for *JC* is various chapters of Plutarch’s *Lives*, but especially his chapter on Brutus. The changes Shakespeare makes in the words and actions of characters described by Plutarch give different symbolic meanings to their names.

This study describes in detail the changes we can see in one of the five pivotal characters of *JC*, i.e., Brutus. In briefer form, it also describes the symbolic values of coinages and personifications.

Brutus is clearly the central character of this play, not the title character, and the central theme is Brutus’s *honour*. Plutarch describes the perception of Brutus’s *honour* in objective terms, such as his lineal heritage and the respect given by others. Shakespeare develops Brutus’s personal and subjective sense of *honour*. It is also a rigid sense of *honour* that dictates his reasoning for joining the conspiracy, for sparing Antony’s life, for trusting in the rationality of citizens, and for pursuing an immediate battle at Philippi. Each of these decisions proves to be decisive mistakes. Thus, Shakespeare presents Brutus’s sense of *honour* as a tragic virtue (much like Hamlet’s sense of *conscience* or Othello’s sense of *justice*). It is a highly admirable trait, but it leads, ironically, to disaster – specifically, to civil disorder and to Brutus’s own death. The irony of Brutus’s *honour* marks this play as Shakespeare’s first great tragedy.

Biodata: Grant W. Smith è Professore Emerito presso la Eastern Washington University, ex-presidente dell’*American Names Society* (ANS), vicepresidente dell’*International Council of Onomastic Sciences* (ICOS), membro per 35 anni del *Washington*

Board on Geographic Names e ospite presso molti congressi internazionali. I suoi attuali ambiti di ricerca sono l'onomastica letteraria e la teoria della comunicazione, ma le sue pubblicazioni precedenti includono lo studio delle lingue degli Indiani d'America. Di recente pubblicazione il volume *Names as Metaphors in Shakespeare's Comedies* (Vernon Press 2021). Attualmente sta lavorando al suo prossimo libro, che ha per oggetto le fonti dei nomi delle tragedie shakespeariane.

gsmith@ewu.edu

Riletture e prospettive

ALESSANDRO AMENTA

ALEKSANDER WILKOŃ,
CANONIZZATORE DELL'ONOMASTICA LETTERARIA POLACCA

Gli anni Cinquanta e Sessanta del XX secolo sono stati un periodo di grande fermento per gli studi polacchi di onomastica letteraria. I lavori pionieristici di Stefan Reczek (1953), Mieczysław Piszczkowski (1957), Tadeusz Ulewicz (1958), Kazimierz Wyka (1960), Władysław Hendzel (1960), Konrad Górski (1960, 1963) e Stanisław Grzeszczuk (1963, 1966) hanno dato avvio alla nuova disciplina delineandone temi e motivi, ponendo le basi metodologiche, elaborando tassonomie e imbastendo una terminologia specialistica. Si trattava tuttavia di un numero esiguo di studi, condotti in un'ottica eminentemente storico-letteraria e centrati su nomi connotati perlopiù a livello semantico o stilistico, con una predilezione per determinati periodi (soprattutto l'Illuminismo) e categorie onomastiche (come i nomi parlanti). L'impronta degli storici della letteratura era visibile nella scelta degli argomenti e degli autori, nelle prospettive e negli orientamenti di ricerca, nel ricorso a termini e concetti mutuati direttamente dalla critica (come poetica, stile o corrente), finanche nel nome stesso della disciplina, in quegli anni chiamata, sulla scorta degli studiosi sovietici, il cui influsso era all'epoca dominante, «onomastica stilistica».

Una svolta è avvenuta all'inizio degli anni Settanta con Aleksander Wilkoń e *Nazewnictwo w utworach Stefana Żeromskiego* ('I nomi propri nelle opere di Stefan Żeromski', Wrocław-Warszawa-Kraków, Ossolineum 1970), rielaborazione della sua tesi di dottorato discussa due anni prima. Il carattere innovativo del libro consiste anzitutto nella reintroduzione di una prospettiva linguistica che sottrae l'onomastica a un'indagine esclusivamente letteraria, perché «le analisi linguistiche, anche se non abbracciano questioni stilistiche, costituiscono una parte essenziale e indispensabile agli studi sui nomi letterari» (p. 15) e nella ricerca di un approccio sincretico che fonda linguistica, stilistica e storia della letteratura. L'assunto di Wilkoń è che, «pur essendo strettamente connessa a questa o a quella disciplina», l'onomastica letteraria «non si identifica completamente con nessuna di esse e costituisce un tipico esempio di ricerca liminare» (p. 17). È proprio la natura della nuova disciplina, a cavallo tra ambiti tradizionalmente definiti e storicamente consolidati, a richiedere un approccio nuovo, eclettico e flessibile, che lo studioso riesce a mantenere nonostante l'impronta strutturalista del suo lavoro.

La scelta di analizzare i nomi propri nelle opere dello scrittore Stefan Żeromski (1864-1925) è motivata da questioni quantitative e qualitative. Da un lato l'autore era noto per la cura minuziosa del dettaglio che lo portava a dare un nome anche a luoghi e personaggi di secondo piano, talvolta persino mediante lunghi elenchi e cataloghi con funzione descrittiva. Dall'altro usava il nome come «sunto del problema incarnato in un certo personaggio», «caratterizzazione lapidaria del luogo dell'azione», «importante elemento dello stile» (p. 5), in poche parole come espressione delle capacità artistiche della lingua.

Il volume è diviso in due parti. La prima, di stampo analitico, presenta il repertorio dei nomi usati dallo scrittore in rapporto al sistema onomastico polacco descrivendone la genesi, l'etimologia e la struttura linguistica. La seconda, di carattere sintetico, delinea invece le funzioni svolte dai nomi all'interno delle opere letterarie sullo sfondo della loro poetica, della tradizione e dei modelli letterari. Il lavoro è prettamente polonistico e non prende in considerazione i nomi stranieri (ebraici, russi, francesi, tedeschi, italiani e inglesi) pur presenti nei testi analizzati. Il materiale di riferimento è costituito dalle opere di Żeromski in cui «compare un elemento di finzione artistica insieme alla stilizzazione letteraria» (p. 8), dunque l'intera produzione bellettristica (romanzi, racconti e drammi), ma non quella pubblicistica e privata (diari, epistolari). Wilkoń parte dal presupposto che uno scrittore abbia essenzialmente due fonti da cui trarre ispirazione: gli elementi onomastici già presenti nella lingua e la propria creatività. Su tale base propone una tassonomia costituita da due categorie: 1. nomi autentici, presi dal repertorio onomastico esistente, 2. nomi non autentici, ideati dallo scrittore o attinti da opere di altri autori. A loro volta queste categorie sono costituite da due sottoclassi. I nomi autentici possono infatti: 1. designare lo stesso referente extratestuale, 2. indicare personaggi o luoghi fittizi. I nomi non autentici sono classificati in base alla loro struttura e possono essere: 1. realistici, creati in maniera rispondente alle consuetudini semantico-formali di una lingua, 2. artificiali, non conformi alle norme linguistiche vigenti.

Lo studioso è ben consapevole di possibili problemi di classificazione (ad esempio nomi inventati che però, all'insaputa dello scrittore, esistono realmente) e non pretende di etichettare ogni nome presente nelle opere analizzate. La sua tassonomia è da considerarsi non tanto un rigido sistema di incasellamento, quanto piuttosto uno strumento ausiliario per trarre considerazioni generali e comprendere le principali fonti di ispirazione, le tipologie prevalenti di nomi, i modelli onomastici di riferimento che portano uno scrittore a elaborare un proprio repertorio personale.

I nomi autentici che indicano lo stesso referente extratestuale nascono dalla ben nota «mania di precisione» di Żeromski, connessa alla sua passione per l'erudizione, il documentarismo, il culto per la verità obiettiva, l'inclinazione al dettaglio, l'approccio fattografico e l'aspirazione a collocare sempre la narrazione in un contesto realistico e verosimile, elementi di matrice positivista riscontrabili anche nella sua tardiva produzione narrativa. Non va poi dimenticato che lo scrittore aveva lavorato per anni come bibliotecario, mestiere che gli aveva consentito di entrare in contatto, studiare e catalogare un gran numero di documenti, mappe, dizionari, enciclopedie. Anche se i nomi autentici sono riportati inalterati proprio per conferire veridicità a luoghi e personaggi, Żeromski si consente un margine di libertà artistica, ad esempio modificando intenzionalmente la struttura di un nome o utilizzando forme arcaiche come Niestr (invece di Dniestr), Wiszniowiecki (invece di Wiśniowiecki), Swiantopółk (Świątopółk), prese da documenti del XVII secolo, oppure dialettalismi come Napolion (al posto di Napoleon), Miemcy (per Niemcy), Pioter (per Piotr). Lo scopo è attribuire un colorito storico alla narrazione o rinfrescare la lingua letteraria con nomi che deviano dalle consuete norme grammaticali.

I nomi autentici usati per designare figure e luoghi fittizi sono presi da annunci pubblicitari, elenchi telefonici, documenti storici, ma anche dalla cerchia familiare, come Katerla, cognome della madre dello scrittore da nubile, o Nekanda-Trepka, cognome dello zio. Ai personaggi di estrazione contadina Żeromski assegna cognomi tipici della sua regione e prenomi costituiti da ipocoristici (Antek, Bartek, Felek, Kaśka) o forme dialettali (Matus, Jagna, Józwa). I personaggi aristocratici e intellettuali portano invece cognomi di famiglie nobiliari ormai estinte tratti da blasonari e armoriali (Granowski, Bozdant, Olekiewicz, Szczerbic), così da non incorrere in problemi legali, all'epoca tutt'altro che infrequenti, ed evitare associazioni con persone ancora in vita. I prenomi di questi personaggi si caratterizzano invece per la forma intera e ricercata (Aleksander, Anastazy, Elżbieta, Hubert, Hipolit) o l'uso di doppi nomi tipici delle alte sfere (Jan Faustyn, Wiktor Alfons). Sul piano della toponomastica, Żeromski usa nomi autentici di luoghi poco noti, soprattutto villaggi, poderi, borghi e tenute che rimandano alla provincia e alla campagna (Bełkatów, Łosice, Olszyna, Zagórze) per infondere verosimiglianza all'ambientazione.

I nomi non autentici di tipo realistico sono neologismi creati dall'autore a imitazione di quelli esistenti. Sulla scorta della tradizione onomastica polacca che, dal XV-XVI secolo, formava cognomi di carattere deaggettivale dalla località posseduta o di origine, Żeromski conia cognomi da toponimi mediante suffissazione, come Bęczkowski (da Bęczków), Piotrowicki (da Piotrowice), Ciekocki (da Ciekoty, paese in cui era cresciuto). A questi si

aggiungono cognomi autentici ma modificati dallo scrittore (Obarecki da Obarek, Raciejowski da Raciej) o derivati da nomi comuni di piante e uccelli (inalterati: Jastrun, Lulek, Szczypiorek, rispettivamente ‘sparviere’, ‘giusquiamo’ e ‘erba cipollina’, o formati tramite suffissazione: Jaskrowicz da *jakier* ‘ranuncolo’, Skalnicky da *skalnica* ‘sassifraga’). Non mancano infine nomi grotteschi o satirici come i toponimi Łzawiec (da *łza* ‘menzogna’) o Obrzydłówek (da *obrzydły* ‘disgustoso’).

Il numero dei nomi artificiali è assai esiguo. Sono strutturati come combinazione asemantica di fonemi (ad esempio Dziędzielice) o in modo non conforme alle norme linguistiche, con suffissi autentici su radici poco chiare (Michawski, Żalajewski, Batasiński) o senza seguire le regole fonetiche del polacco (Bukański, dove il formante aggettivale segue una consonante dura e non, come dovrebbe, una palatale).

Nella seconda parte del libro Wilkoń presenta cinque funzioni principali svolte dagli elementi onomastici nel testo letterario, oltre a quella, sottintesa, della designazione di luoghi e personaggi. La funzione *localizzatrice* serve a collocare la narrazione in uno spazio o un tempo ben definiti, come richiesto dall’obiettivismo naturalista e dalla tendenza a replicare l’autenticità del reale. Sul piano spaziale, Żeromski ambienta l’azione in località concrete e specifica sempre il luogo di provenienza, di studio o di lavoro dei suoi personaggi, traendo spesso ispirazione dalla sua regione di origine. Sul piano temporale, antroponimi e toponimi aiutano a calare l’azione in una precisa epoca storica. Żeromski non conia mai pseudoarcaismi, ma usa nomi autentici presi da fonti storiche, la cui grafia o forma grammaticale è sempre conforme all’epoca rappresentata. La funzione *sociologica* informa il lettore dell’appartenenza a un determinato ceto, con cognomi aristocratici in *-ski*, cognomi borghesi in *-ewicz*, *-owicz*, mentre i contadini hanno solo il prenome o cognomi popolari autentici. Qui trova spazio la satira contro l’aristocrazia, con cognomi doppi spesso grotteschi (Krzywosąd-Nasławska, Hwilken-Pardwie), una pretenziosa aggiunta delle preposizioni *de* o *von*, o forme straniere dei prenomi (Victorie, Angelique, Elisabeth). La funzione sociologica riguarda anche la provenienza nazionale o etnica: i personaggi ebrei hanno, ad esempio, cognomi tedeschi autentici (Bauman, Eizenberg, Goldbaum) o legati alla professione (Aron Szpinak, Symcha Cukier, Jankiel Świeca, i cui cognomi significano rispettivamente ‘spinacio’, ‘zucchero’ e ‘candela’). Una caratterizzazione sociologica è infine presente nei nomi di personaggi accomunati dalla stessa situazione lavorativa o esistenziale. Nell’ambiente scolastico e universitario compaiono nomignoli spiritosi legati alle materie insegnate (Spinoza, Hezjod, Pitagoras), in quello criminale cognomi e soprannomi sinistri e minacciosi (Chrypa ‘raucedine’, Przewalca da *przewalać* ‘buttare a terra’). Wilkoń intende la funzione *allusiva* come un

modo per accennare indirettamente a persone che conosceva o delle quali aveva sentito parlare, ma di cui non poteva usare il vero nome. Il personaggio di Przepiórkowska (da *przepiórka* 'quaglia') allude a Czaplicka (da *czapla* 'airone'), proprietaria della casa in cui Żeromski abitava a Kielce, mentre Zygiek richiama Zydler, vecchio compagno di scuola. L'allusività investe anche la toponomastica: Psary (da *pies* 'cane') rimanda a Owczary (da *owczar* 'pastore tedesco'), paese in cui Żeromski andava a scuola. Il richiamo può essere quindi semantico (animale per animale) o formale (paronomasie, assonanze fonetiche). La funzione *contenutistica* consiste nel fatto che a conferire significato a un nome in un'opera è anche, o forse soprattutto, il contesto in cui compare. La semantizzazione dei nomi emerge dal ricorso a motivi portanti, parole chiave, idee dell'autore. Il toponimo Wygnanka (da *wygnanie* 'esilio'), ad esempio, designa un luogo sperduto e isolato, e nel romanzo in cui appare è legato al tema della solitudine e della lontananza, divenendo il rifugio di un esiliato. Il toponimo Bołmin rimanda a *ból* 'dolore', elemento attivo della narrazione associato alle sofferenze degli insorti. Anche i nomi di figure storiche o mitologiche, impiegati come soprannomi, assumono un significato metaforico slegato dalla loro reale etimologia e connesso invece alla funzione: Spinoza indica ad esempio un personaggio riflessivo e meditabondo. Infine, la funzione *espressiva* comunica il rapporto emotivo dell'autore nei confronti di luoghi o personaggi. A connotare personaggi mediocri o negativi sono nomi banali (Majewski, Dąbrowski) o svalutativi (Pazur, Bijakowski), mentre figure positive o dalla forte individualità portano nomi insoliti e originali (Borowicz, Ulewicz, Podborska, Cedro). Hanno una funzione espressiva anche le ripetizioni, che possono essere inalterate (Czaruś – Czaruś – Czaruś, che riproduce la monotonia e il ritmo del canto), modificate (Hipolit! Hipek! Hipcio! Hipczek! Hip!, che veicola gioia e spontaneità, presentando una scala delle emozioni), doppie o multiple (ripetute a poca distanza nel testo per esprimere la durata nel tempo o l'intensità delle emozioni). Hanno infine una funzione espressiva gli ossimori (prenome pretenzioso e cognome banale, prenome russo e cognome polacco, prenome francese in contrasto con la trivialità del personaggio) e le paronomasie (Maciejunio e Wojciejunio, Rutecki e Walecki), che hanno una finalità satirica o faceta.

Il lavoro di Wilkoń costituisce un momento di svolta nella storia dell'onomastica letteraria polacca. Le tipologie e le funzioni individuate dallo studioso sono divenute nel tempo un punto di riferimento canonico e pressoché imprescindibile con cui si è dovuto confrontare chiunque abbia affrontato temi legati all'onomastica letteraria in Polonia. Sebbene la proposta tassonomica di Wilkoń sia stata in seguito ampliata, discussa e rivista, non è mai stata accantonata e continua tuttora a essere utilizzata, talvolta in maniera

acritica e meccanica, benché lo studioso non avesse alcuna pretesa di esautività e completezza. Il merito di Wilkoń risiede però non solo nell'aspetto più evidente, l'aver proposto una griglia interpretativa intuitiva, chiara e facilmente applicabile, ma anche, e soprattutto, in questioni metodologiche, nell'aver instradato l'onomastica letteraria polacca verso un approccio che oggi chiameremmo interdisciplinare, consapevole del carattere multiforme, poliedrico e composito della disciplina che lo studioso ha aiutato con forza a consolidare.

LUIGI SASSO

IL NOME TRA MITO E POESIA

Per comprendere fino in fondo l'importanza dei nomi in un testo letterario e liberarsi dal sospetto che interpretare un nome equivalga a un'operazione marginale, in molti casi al contempo azzardata e superflua, persino depistante rispetto al movimento delle frasi, all'economia delle pagine di uno scrittore; per riconoscere dunque al nome la capacità di rivelare la poetica e gli esiti creativi di un autore forse è opportuno rivolgere innanzitutto lo sguardo ai risultati conseguiti dalla ricerca filosofica. Occorrerà cioè non solo, e non tanto, prendere in considerazione i contributi in campo linguistico, da Mill a Russell, da Roman Jakobson a Saul Kripke, quanto rendersi conto che, per accostare la questione del nome proprio, è necessario un cambiamento di sguardo, l'apertura di nuove prospettive.

A muoversi in tal senso sono stati, soprattutto nel Novecento, i filosofi più innovativi. L'aver riconosciuto la natura enigmatica del nome ha permesso loro di mettere sul tavolo problematiche dalle quali il discorso letterario non può affatto prescindere, nelle quali al contrario costantemente s'imbatte, con cui, insomma, a rischio questa volta davvero di una superficiale e distorta interpretazione del testo, non può evitare di fare i conti. In Jacques Derrida, per esempio, il nominare concerne il problema dell'origine del linguaggio; ma poi, e soprattutto, egli sostiene che «solo lo scritto mi permette di esistere, dandomi un nome». Siamo ormai già dentro il dispositivo paradossale della scrittura: «Dunque è vero», puntualizza Derrida, «che le cose quando vengono nominate, nascono all'esistenza e nello stesso tempo perdono l'esistenza. Sacrificio dell'esistenza alla parola, come diceva Hegel, ma anche consacrazione dell'esistenza per mezzo della parola» (*La scrittura e la differenza*, tr. it., Torino, Einaudi 1971, p. 88). Non ci stupisce, allora, che in un pensatore come Gilles Deleuze il nome contribuisca a riscrivere concetti come quelli di identità e di individuo, oppure che in Foucault venga dato spazio a un'approfondita interrogazione sui possibili legami tra il nome e la figura dell'autore.

Alla natura del nome proprio ha inoltre dedicato pagine importanti, illuminate dall'insegnamento di Walter Benjamin, Giorgio Agamben. Il filosofo italiano ha sottolineato la distinzione tra *onoma* e *logos*, non per stabilire tra loro una netta contrapposizione, ma per ricordarci come il nome, pur collocandosi all'interno di una proposizione, guardi tuttavia altrove. Il nome – Agamben

lo dice con una metafora – è un vortice: fa parte dell'acqua, del logos, ma la sua forma da quell'acqua è necessariamente separata. Con il nome infatti possiamo chiamare, metterci in contatto con l'indicibile, cioè con quella realtà che, sottraendosi al linguaggio, può soltanto essere nominata (cfr. *Vortici*, in *Il fuoco e il racconto*, Roma, Nottetempo 2014, pp. 61-66).

Non siamo troppo lontani ormai dal comprendere quali siano i punti di congiunzione tra il nome e la poesia. Nella poesia il linguaggio figura trattato come nome proprio, vale a dire come un elemento fornito di referenza, ma non di un significato. Nominando le cose, il poeta compie l'atto di crearle, o quanto meno di ridare loro una vita. Tale visione prospettica può farci risalire alla dimensione del mito e al suo legame, che qui soprattutto ci interessa, con il nome. È stato Jurij M. Lotman a ricordarcelo, ad affermare cioè, nel saggio *Tipologia della cultura* firmato con Boris A. Uspenskij, che «il significato generale di un nome proprio, nella sua massima astrazione, si riduce a un mito. Infatti nella sfera dei nomi propri avviene quella identificazione tra parola e denotato, che appare così tipica delle concezioni mitologiche» (tr. it., Milano, Bompiani 1973, p. 89).

Percorrere questo doppio binario, comprendere dove queste prospettive ci possano condurre è la finalità del libro *La parola che nomina gli dei. Saggi sulla poesia e il mito*, Genova, Il melangolo 2007. Ne è autrice Laura Sturma (1937-2011), saggista e critica letteraria, che alle questioni teoriche relative al mito, al linguaggio e in particolare al nome ha dedicato gran parte del suo lavoro (va almeno ricordato, in proposito, il breve saggio uscito sul numero 331 di «Aut aut», luglio-settembre 2006, pp. 216-223, dal titolo *La nominazione secondo Walter Benjamin*). Lasciamo innanzitutto che Sturma definisca, con parole sue, l'oggetto del nostro discorso: «Il nome proprio è invocazione, è evocazione, è interdizione, è promessa, è suggello, è segreto. È il nome che ciascuno identifica con il proprio io. È il nome invocato dagli amanti. È il nome proibito degli etnologi, è il nome immortale degli antichi, è il nome da mantenere 'senza macchia', è il nome proferito per primo nella conoscenza reciproca fin dall'infantile: 'Come ti chiami?'. È il nome imposto per primo alla nascita e per tre volte a gran voce chiamato nell'antichissimo rito del lutto» (ivi, p. 11). L'approccio al nome, lo si capisce già da qui, richiede pertanto una pluralità di sguardi e un'osservazione sensibile e attenta.

Il punto di partenza di Sturma, sviluppato nel primo capitolo, emblematicamente intitolato *Onoma*, è il riconoscimento della natura sovversiva del nome proprio, il suo proporsi come modello di un linguaggio diverso: quello, se occorre ripeterlo, del mito e della poesia. Ciò inversamente comporta che in questi ultimi si debba ravvisare «un profondo e nascosto nominare, ben diverso dal nominare 'comune'. È un nominare che corrisponde a un diverso interesse, a una diversa percezione delle cose in sé» (p. 13). Non

riguardando il logos, esso si rivela un atto che appartiene al desiderio. A questa prima caratteristica, se ne associa una seconda: nominare non significa aggiungere un nome proprio a una cosa, a un individuo ecc., come normalmente si è portati a pensare, ma consiste nella «sottrazione del nome comune» (p. 20). Si produce in tal modo un vuoto: all'assenza di significato del nome proprio si abbina la sottrazione di cui si è appena fatto cenno. Ma questo passaggio ci porta a individuare un terzo aspetto della questione, che Sturma sintetizza così: «l'atto della nominazione è l'atto di un *riconoscimento assoluto della cosa nella sua individualità*». Detto nel modo più semplice: l'oggetto del nome proprio non è più un oggetto, ma un 'tu'. Da qui un quarto, fondamentale approdo, un decisivo ribaltamento: il nome è personale non perché si riferisca a una persona, «ma perché rende persona», scrive Sturma, «ciò a cui si riferisce» (p. 21). È proprio la parola di un poeta, Yves Bonnefoy, a confermarlo, a suggerirci che nella poesia l'identità assoluta – la presenza che il nome proprio, grazie alla sua tensione vocativa, fa emergere – prende il sopravvento sull'identità concettuale.

Queste prime indicazioni sono approfondite nel secondo capitolo, intitolato *Il nome dei poeti*. Sturma prende le mosse da Rilke, il quale ci suggeriva (nelle *Elegie duinesi*) che i poeti sono nel mondo per nominare («Sind wir vielleicht hier, um zu sagen: Haus, / Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster» ['Forse noi siamo qui per dire: casa, ponte, fontana, porta, brocca, albero da frutti, finestra'], IX, vv. 31-32), per dire il nome delle cose. Ma estende subito dopo il ventaglio delle sue letture a Mallarmé, a Baudelaire, senza trascurare i contributi saggistici di Julia Kristeva e Stefano Agosti. Proviamo a sintetizzare. Tutto parte da una domanda, che entra nel merito della citazione di Rilke appena ricordata: come nomina il poeta? Egli tenta – risponde Sturma – di restituire la verità, la realtà più profonda della cosa, vale a dire quella «presenza sensibile» e quell'individualità che nessun nome comune può garantire: sottrae il nome alla cosa per evocarla «attraverso suggestioni, analogie, associazioni, richiami anche lontani», e dunque, come sosteneva Mallarmé, «attraverso un sistema di relazioni e di rapporti» (p. 30). Il risultato è che il referente del discorso poetico, anziché sparire, si rivela luminoso e insieme inafferrabile, ormai parte di una differente dimensione della conoscenza. Il fiore, per esempio, si spoglia dei suoi limiti concettuali, mostra la «lacune, / Qui des jardins la separa», come scrive ancora Mallarmé nella *Prose (pour des Esseintes)*, si dissemina in una sequenza potenzialmente interminabile di immagini; ormai possiede una doppia natura, al contempo finita e infinita. Lasciamo a Sturma il compito di puntualizzare: «Si comprende a questo punto come le forme negative del nominare poetico siano le stesse forme del nome che designa l'individuo, il

nome proprio, il quale infatti nomina attraverso una negatività e un'assenza, nomina senza 'dire'» (p. 32). Si tratta di una conclusione provvisoria, perché in poesia c'è un'altra forma del nome proprio, a cui abbiamo già accennato. La ritroviamo nelle liriche di Saffo, in Alceo, in Orazio, scende giù fino al Novecento, fino ai versi, per limitarci alla letteratura italiana, di Andrea Zanzotto. È la forma del vocativo, il gesto che rende unica – che chiama, fin quasi a consentirci di sfiorarla – la cosa. Questa seconda conclusione consente di vedere nella poesia una presa di distanza dal linguaggio comune, ormai sentito come inautentico. E Sturma può finalmente presentarci gli altri suoi compagni d'avventura: «Di questo rifiuto testimoniano più che a sufficienza tutti i folli, i maledetti e i perduti che riempiono la letteratura moderna: in questo senso, e drammaticamente, il poeta è un 'infans', e il suo rifiuto del linguaggio comune è la stessa cosa che il suo rifiuto di una realtà insignificante, falsa e banale» (p. 34).

Nel mito invece – Hermann Usener con il suo saggio sui *Götternamen* ed Ernst Cassirer potrebbero confermarlo – il nome proprio costituisce il nucleo generatore delle forme e «una potente chiave di lettura in grado di spiegare non solamente il senso del mito, ma anche le sue personificazioni ed il divino 'tu' che vi si manifesta» (p. 22).

Entriamo allora nel terzo capitolo, intitolato *Il nome degli dei*, per trovarci subito al centro della disputa tra Levi-Strauss e Propp sui rapporti tra mito e fiaba. Sturma vi fa un rapido accenno solo per passare ad affrontare la questione che le sta più a cuore, quella del carattere sacro del mito, la sua natura di *hieròs lógos*. Non si tratta di un elemento occulto, ma al contrario esso è proprio lì, secondo Sturma, sigillato nel nome, esposto al nostro sguardo: «Il nome divino è la prima evidenza del linguaggio mitico, nel senso che lo fa immediatamente riconoscere come mito» (p. 36). E oltre a ciò, sulla scia delle riflessioni di Károly Kerényi, la studiosa fa risalire al nome del dio l'organizzazione di tutta la struttura profonda del mito, riconoscendo nel nome e nel mito due realtà pressoché inscindibili.

In maniera parallela a quanto abbiamo già visto a proposito della poesia, nel mito un nome comune viene sostituito con un nome proprio o, se vogliamo dirlo in un altro modo, la cosa cessa di essere se stessa pur restando, in fondo, uguale. Da qui la natura metaforica del mito, il suo presentarsi come un linguaggio che lavora sopra il linguaggio, che rende oscuro il nome dell'oggetto privilegiando il segno vuoto del nome proprio. «Non è una spiga, è Persefone», cioè rivelazione, ierofania. Spiega bene Sturma: il mito «è un linguaggio che nasce dalla perdita del nome comune della cosa e che genera un senso solo da quello che ha perduto e che perciò gli è essenziale *in quanto perduto*: l'essenza del mito è in questa negatività che si rovescia subito in una

positività assoluta» (p. 39). La cosa (la spiga, il fuoco, la roccia) si fa dunque enigma, ma nel contempo si espande in una trama di relazioni, di associazioni, di spostamenti di identità. Innesca un meccanismo incessante di metamorfosi. Racconto e nome si fondono. «Con un semplice nome raccontavano la nube, il bosco i destini», ci dice, nell'ultima pagina dei suoi *Dialoghi con Leucò*, Cesare Pavese (cfr. Francesco Padovani, «Qualcosa che tutti ricordano»: il nome e la nascita della religione nei *Dialoghi con Leucò*, «il Nome nel testo», XV (2013), 303-313). E d'altra parte solo la successione temporale della narrazione riesce a rendere leggibile il nucleo originario del mito: il nome.

Il libro di Laura Sturma prosegue per altri sei capitoli, nei quali vengono affrontate questioni di indubbia rilevanza: il rapporto tra musica e linguaggio, la distinzione tra forme nominali e forme narrative del mito, il tema dell'indicibile, per citarne soltanto alcune. Ci sembra tuttavia che le principali connessioni, che le si voglia condividere o meno, tra nome e poesia, nome e mito, siano emerse e anche le modalità di trattazione a cui l'autrice le ha sottoposte. Ci concediamo allora una conclusiva divagazione, allo scopo di verificare quanto le riflessioni fin qui ripercorse possano trovare un qualche riscontro anche in luoghi a prima vista insospettabili, nella lettura, per esempio, di racconti o romanzi di un tempo a noi più vicino. Per non allontanarci troppo ci rivolgiamo a uno dei maestri di Laura Sturma: Giacomo Debenedetti. All'uscita del romanzo *L'isola di Arturo* di Elsa Morante, pubblicato come è noto nel 1957, Debenedetti scrisse un testo in cui compaiono alcune preziose annotazioni onomastiche e che oggi possiamo leggere, con il titolo *L'isola della Morante*, nei *Saggi* (Milano, Mondadori, 1999, pp. 1117-1138).

Ci sono fatti corposi e altri sfuggenti, nel romanzo, note liriche e atmosfere dal sapore realistico, osserva Debenedetti. Che si chiede: dove ci convoca questo libro? Ed ecco, nel mettere a fuoco il problema, spuntare i nomi. L'Arturo di regale e astrale ascendenza, in primo luogo, ma subito deviato verso il basso dalla voce della matrigna, di Nunziata, che scorcia il nome del protagonista in Artù «sempre più echeggiando il nome del re della leggenda», lasciando il lettore spiazzato, o meglio in bilico sul filo del dubbio, «se sia cioè un rilancio dei pronostici condensati in quel nome, o non si tratti di una pura combinazione dovuta alla fonetica e alla pronuncia napoletana di Nunziata». Epica risonanza o colore locale, insomma? Non è ancora tempo per una soluzione, nuovi interrogativi incalzano. Il più inquietante dei quali investe il nome dell'isola. Vale la pena di ascoltare le parole puntuali, appassionate, di Debenedetti: «Che cos'è l'isola di Arturo? Al secolo, nella geografia, è certamente Procida. Salvo le legittime trasfigurazioni dovute alla sua rinascita per mano di un poeta, i connotati principali dell'isola in questione sono riscontrabili sul vero, credo che potrebbero ritrovarsi tutti nella

guida del Touring, compreso l'orario dei battelli che vi approdano». Ma l'autrice, annota ancora Debenedetti, dichiara che nulla dobbiamo aspettarci di documentario, anzi ogni cosa «segue l'arbitrio dell'immaginazione». E di conseguenza i dubbi diventano sempre più assillanti: «Ma allora perché la Morante sente il bisogno di dire Procida in tutte lettere, perché fino a un certo punto fotografa Procida, se voleva semplicemente costruire il luogo geometrico, dove tutti i punti obbediscono e rispondono a quell'arbitrio dell'immaginazione, e a quello soltanto? Non basterebbe un'isola qualsiasi in mezzo a un mare qualunque, subito familiari come se li avessimo sempre visti nelle nostre gite domenicali, e insieme situati in un posto che non sapremmo mai raggiungere? Un'isola, una scheggia del pianeta, dove normalmente avviene tutto ciò che suole avvenire nelle altre parti del globo, ma insieme tagliata fuori; sicché il mondo, a guardarlo da quell'isola, assume le seduzioni di un miraggio fantastico inquietante e grandioso, delle quali viceversa l'isola si riveste per chi la guardi dal continente».

Stavamo entrando, pur con qualche titubanza, in una cornice di fiaba, e invece la scena cambia e rovescia la domanda: «a che mira quell'agganciamento alla Procida più o meno reale?». Occorre ipotizzare che Procida è insieme luogo reale e luogo favoleggiato, concrezione, sintesi dell'intero romanzo. Ma s'insinua anche il sospetto che in quel nome, dietro a un'istanza realistica, si possa avvertire l'eco del nominare che è proprio del mito e della poesia, e afferrare, così, in questo ambiguo movimento, non solo la chiave della scrittura della Morante, da *Menzogna e sortilegio* ai racconti (*L'uomo dagli occhiali*, *Il gioco segreto*, *La nonna*), ma anche la dimensione più profonda di ogni autentica pagina letteraria: «Tutte le volte che l'arte, oltre a farci conoscere le cose, ci dà il superiore benessere di riconoscerle, vuol dire che ha toccato e sfiorato qualche grande immagine primitiva, anche se non sa dircene il nome. E sono le immagini affidate ai miti e poi alle favole». Eccola allora, finalmente, la risposta del critico ai suoi interrogativi: «Succede come se le parole, a loro insaputa, si ricordassero di aver appartenuto al linguaggio che c'era una volta, quando gli dèi o altri esseri fatati, possessori delle grandi spiegazioni che noi cerchiamo e non ritroviamo in terra, scendevano a comunicare agli uomini la loro oscura, indecifrabile sapienza, e adoperavano nei loro dialoghi proprio quelle parole in cui adesso si è ridestata l'antica reminiscenza».

LORELLA SINI

NOME PROPRIO E SEMANTICA TESTUALE

Lo studio di Louis Hébert, *Théories et méthodes pour l'analyse des noms propres – Onomastique textuelle*, Paris, Classiques Garnier 2022, si inserisce in una particolare linea teorica detta semantica interpretativa, da distinguere dalla semantica referenziale, anche se, come annunciato nella presentazione, l'analisi non può fare a meno di riallacciarsi alle teorie di tipo logiciste che tuttora alimentano le ricerche onomastiche attraverso dibattiti talvolta molto puntigliosi. L'autore insiste nella premessa metodologica del saggio sul fatto che per non cadere nella sovra-interpretazione, l'analisi semantica del NP deve integrarsi in un'analisi del testo in quanto oggetto empirico, intendendo con ciò che a determinare le sue valenze sono i riferimenti letteralmente con-testuali. Infatti, l'autore dichiara esplicitamente di voler scartare i pregiudizi ontologici e sbarazzarsi del partito preso referenzialista secondo i quali i vocaboli sarebbero mere etichette riferite agli oggetti mondani esterni o ai concetti astratti.

Il primo capitolo si presenta come un'introduzione definitoria della scienza onomastica e riassume i molteplici concetti dispiegati negli ulteriori capitoli del saggio. Si ritiene che lo studio onomastico possa essere interno al testo o ai testi – in modo trasversale in quanto esteso ai testi dello stesso genere, dello stesso autore o persino di autori diversi –, sulla base del quale si rilevano un certo numero di NP; ma l'osservazione onomastica può altresì esercitarsi su dati esterni al testo (o ai testi) preso in esame poiché, non di rado, i NP vengono soltanto evocati tramite omonimia o paronimia. In effetti, all'interno di un testo, l'attribuzione di un NP al personaggio che lo caratterizzi semanticamente, non avviene in modo sistematico. Esso può essere anonimizzato, designato con uno pseudonimo, un omonimo, oppure ancora, l'autore potrebbe ricorrere a una polinominazione. Ci sono testi, spiega Hébert, iper-onomastici, meso-onomastici o ipo-onomastici (ad esempio quelli contenenti un unico NP). Ma proporre una tipologia precisa ed esauriente risulta abbastanza rischioso poiché un nome comune è sempre atto a diventare un NP per traslazione morfologica (ad esempio l'aggettivo 'bruno' [*brun*] diventato il patronimico 'Bruno' [*Brun*]), così come un NP è suscettibile di essere affibbiato a qualunque elemento di una classe onto-

logica. Questa tipologia comprende generalmente patronimi, toponimi, zoonimi, crononimi, reonimi (ovvero quelli chiamati nella tradizione slava ‘crematonimi’ o ‘ergonimi’) oppure ancora, si potrebbe citare una classe appartenente a un campo onomastico tuttora poco studiato, la *titrologia* (in inglese ‘*titology*’, p. 27).

Per quanto riguarda invece il senso, il contenuto del NP, l’autore non sembra accontentarsi della tradizionale scissione denotazione/connotazione, anche se non si possono negare le evocazioni – temporali, assiologiche, sociologiche ecc. – suggerite da molti NP. Ma Hébert insiste sul fatto che l’analisi deve mettere in evidenza, da una parte, la significazione in lingua (quella del dizionario, detta ‘*signification*’), e il senso (‘*sens*’) effettivamente attuato nel testo, dall’altra (p. 30 e p. 128). Questo contenuto dipende dalle unità semiche più o meno generiche o specifiche associate a questi nomi. Così, seguendo i principi dell’analisi testuale forniti da François Rastier (*La sémantique interprétative*, Paris, Presses Universitaires de France 2009), la composizione del senso si scinde in semi inerenti e semi afferenti. I primi sono automaticamente ereditati dal *type* (un modello-tipo che si manifesta secondo occorrenze variabili ma sempre riassegnabili a questo modello) presente nella lingua (*la langue* di Saussure), i secondi invece legati al contesto, anche perché il NP viene eventualmente associato tramite un’interpretazione intertestuale ad un NP omonimo (ad esempio i due ‘Hyppolite’, quello di *Madame Bovary* e l’altro di *Phèdre*), oppure ad un segno linguistico paronimico, un’associazione che può avverarsi addirittura su più lingue (processo chiamato ‘*poliglossie*’, come ad esempio in Léon associato al francese *lion* o all’italiano ‘leone’). Queste associazioni hanno per effetto di rendere saliente un determinato sema e, allo stesso tempo, di inibirne (‘*virtualiser*’) qualche altro. Inoltre, l’interpretazione attribuita al NP proviene dalla forza performativa delle unità linguistiche che lo circondano (contesto attivo) o vice versa dalla forza performativa che il NP irradia su di esse (contesto passivo).

Una buona parte di questo capitolo è dedicata alla metodologia adottata per l’analisi semica, chiamata – ricordiamo – *semantica interpretativa*, basata su una linguistica differenziale (e non referenziale) di ispirazione neo-saussuriana e rappresentata oggi in ambito francofono dagli studi già citati di François Rastier, dai quali Hébert trae la maggior parte delle sue considerazioni teoriche. Seguendo questa metodologia, che non si distingue – è importante insistere – dall’analisi semantica applicata ad altre unità linguistiche, la relazione significato/referente (*signifié/référent*) non risulta pertinente per l’analisi. Risulta invece essenziale soffermarsi sull’interrelazione

tra significati (*signifiés*), ciò che fa il lettore accorto portando, ad esempio, alla luce, in un determinato percorso interpretativo, le reti isotopiche del testo. Segue una tassonomia molto articolata, sotto forma di nomenclatura scientifica, dell'analisi semica: dalla microsemantica, che verte sui morfemi, alla macrosemantica che prende l'intero testo in oggetto, passando per la mesosemantica (basata sul periodo). Il principio assolutamente imprescindibile dell'approccio *olistico* della semantica interpretativa sta nel fatto che deve procedere dall'alto verso il basso, vale a dire dal globale verso il locale: i semi afferenti di un lessema, una lessia, una fraseologia, vengono attivati in stretta dipendenza con il contesto inteso in senso largo come lo stile dell'autore, chiamato qui *idioletto*, così come il cosiddetto *socioletto* (il genere testuale o discorsivo) oppure ancora il 'culturoletto' (*culturolecte*), ossia le manifestazioni linguistiche legate ad una cultura: il 'culturoletto occidentale' diverge pertanto da quello orientale (cf. p. 57).

Il secondo capitolo ripercorre le teorie classiche che hanno investigato il senso del NP e non si può non constatare che la definizione del senso di questa particolare unità linguistica è a *geometria variabile*, dice l'autore con una punta di ironia, che spazia dall'asemantismo denotativo all'ipersemantismo connotativo (p. 95). Risulta evidente, alla lettura di questo capitolo, che la connotazione, di cui i risvolti sono molto ampi e diversificati, si applica massivamente non solo ai segni linguistici con i loro tratti fonologici, prosodici, o grafemici – ricordiamo che la pronuncia e la grafia del NP non sono mai scontate, almeno per quanto riguarda il francese – ma anche ad altri messaggi multimodali di tipo iconici, gestuali, musicali, o altro. Una cosa è certa, dice Hébert, i NP sono associati a valori timici (*thymiques*), cioè euforici *vs* disforici (p. 145), per usare le categorie semiotiche illustrate da Greimas. Infatti, la predicazione e la qualificazione sono modalità privilegiate per portare alla luce i sensi afferenti del NP (p. 170). Al fine dell'interpretazione, è importante scomporre il vocabolo (la lessia) in segni minimali detti morfemi, vale a dire lessemi (base radicale) e grammemi (ad esempio, l'indicazione di femminile, maschile, plurale). I NP si dividono in tre categorie di lessemi: i NP neologici (come l'hapax 'Jxjz') privi di semi inerenti, i NP contenenti semi macrogenerici come 'Guy' (Guido) che contengono alcuni semi inerenti come /animato/, /umano/, /sesso maschile/ (forse altri) e infine i NP famosi come 'Achille' che contengono semi inerenti come nel caso precedente ma anche – secondo le categorie proposte da Hébert – semi mesogenerici come /mitologia/, semi microgenerici come /eroe greco/ e ancora semi specifici come /il più coraggioso/. Tuttavia, tenendo conto del fatto che il percorso interpretativo è fondamentalmente dinamico e mutevole, a seconda della posizione del NP nel testo, tutte queste categorie di semi

vengono potenzialmente riattivate per qualsiasi NP, siano essi antroponimi (in qualche modo i NP prototipici), toponimi, titoli di romanzi ecc.

Il terzo capitolo è dedicato a questioni onomastiche più specifiche. Di nuovo, Hébert riprende gli assunti teorici di Rastier, il quale si erge contro l'approccio tradizionale referenziale e *sostantivista* che procede dalla significazione (*signification*, vale a dire il contenuto fuori contesto) verso il senso (*sens*, il contenuto in contesto), mentre, per una maggior efficacia dell'interpretazione, occorre procedere in modo contrario. I filosofi del linguaggio contemporanei hanno infatti subito il fascino dei NP poiché rappresentavano, secondo Rastier, un «*idéal de noms purement référentiels*» (citato da Hébert, p. 178), e di conseguenza essi sono da considerarsi gli eredi di una tradizione aristotelica, non funzionale ai fini dell'analisi semantica. L'autore passa in seguito in rassegna gli studi a volte contrastanti di alcuni linguisti, in particolare G. Kleiber, J.-L. Vaxelaire, M. Wilmet, M.-N. Gary-Prieur ecc. (pp. 188-207), che hanno dedicato parte della loro ricerca a questo tipo di unità linguistica. Hébert mette a questo proposito in risalto la difficoltà di circoscrivere le categorie o di esaurire la tipologia dei nomi, perché qualunque oggetto che presenti un qualche interesse può ricevere un NP (p. 195). Dopo aver analizzato gli usi (il battesimo, l'interpello) e quello che chiama le traslazioni (cioè il cambio di classe morfologica come quello da NP a nome comune), l'autore prende in esame le relazioni lessicologiche, in altre parole omonimie, sinonimie (ad esempio gli *alias*), paronimie, polisemie, e persino antonimie: ne è un esempio questa citazione di Molière: «*Ce monsieur Loyal porte un air bien déloyal*» (p. 211). Ci sembra interessante l'ultima parte del capitolo dedicato a un fenomeno linguistico di difficile modellizzazione ai fini dell'analisi semantica dei NP, vale a dire il simbolismo fonetico. Così i fonemi e/o grafemi vengono organizzati in *isofonemie* o anche *isografemie* (fenomeno paragonabile ai processi interpretativi legati alle isosemie), per portare alla luce le valenze semantiche del nome. Ad esempio, si dimostra efficacemente come le occlusive [t] e [k] possano indurre l'interpretazione del carattere severo e cattivo in un personaggio di un romanzo di B. et F. Groult (*Il était deux fois*) di nome Katchaturian (p. 268).

Infine, l'ultimo capitolo, intitolato *Application*, illustra opportunamente alcuni casi particolari mettendo alla prova le ipotesi di lavoro ampiamente illustrate in precedenza. L'autore non esita a ripercorrere, con efficacia didattica, le acquisizioni teoriche prendendo in considerazione tre casi tra loro molto diversi. Si tratta di due romanzi quebecchesi: *Je m'ennuie de la terre* (1917) di Georges Bouchard e *Prochain épisode* (1965) di Hubert

Aquin da una parte, e del ben noto reonimo *Amazon*, dall'altra. Per il primo romanzo, le interpretazioni indotte dalle patronimie vengono integrate ad altre isotopie relative al contesto spaziale dai poli timici opposti città/inferno *vs* campagna/paradiso e a una *topografia spirituale cattolica*. Invece, l'analisi del toponimo Victoriaville presente nel primo romanzo ci dimostra quanto il contesto culturale tipico dell'ideologia *agricolturista* quebecchese così come la messa in evidenza di alcuni semi afferenti (*Victoria* attualizza semi come /guerra/, /nobiltà/, /protestante/) influiscono sulle molteplici sfaccettature dell'interpretazione. Per il secondo romanzo analizzato, un'interessante riflessione si concentra sul fonema-grafema K. (nome dell'amante dell'eroe) e sul grafema H. (nome di un agente federale), dimostrando le valenze performative dei meri significanti nell'interpretazione testuale. Per quanto riguarda invece l'analisi semica del logo di *Amazon* (segno complesso perché integra immagine e testo), essa si presenta come un'indagine non solo sulle intenzioni dell'ideatore del nome ma anche su altre recondite motivazioni – purché plausibili – che potrebbero sfuggire alla sua coscienza. Così, il significante del reonimo (una delle quattro sottoclassi dei NP con gli antroponimi, i toponimi e i crononimi) si rivela vettore di valori insospettabili per il consumatore ordinario, come ad esempio l'uso della minuscola nel logo della multinazionale che induce una forma di convivialità, correggendo così l'aspetto disumanizzante del commercio virtuale (p. 327). Ovviamente, i significati convocano semi come /energia/, /femminile/, semi motivati dal riferimento alle guerriere leggendarie (riferimento iconicamente espresso dalla freccia sottostante il nome del logo), oppure anche dal fiume e dalla foresta sudamericani, erogatori di abbondanti risorse a livello planetario. Non dimentichiamo che i marchi d'impresе internazionali devono suggerire associazioni connotative poliglossiche e, in effetti, i fonemi inclusi nel NP *Amazon* richiamano quelli dell'aggettivo inglese *amazing*, 'stupendo'. La combinazione immagine/testo (che qualcuno chiama *iconotesto*) consente all'autore di portare alla luce una multi-stratificazione del senso, molto convincente.

In conclusione, questo volume è da considerarsi come un vero e proprio manuale di semantica e, nella fattispecie, di semantica testuale o interpretativa. Gli assunti concettuali e metodologici dettagliatamente illustrati e discussi dall'autore devono poter applicarsi all'analisi del NP, considerato un'unità linguistica alla pari delle altre. Ogni parola, compreso il NP, deve essere analizzata nel contesto specifico, unico e irripetibile, in cui appare. Il virtuoso analista deve muoversi, sul filo tenue dell'interpretazione, facendo risuonare grazie a quest'ultimo, sorprendenti giochi linguistici, più o meno consapevoli,

tra paronimie, poliglossie e omonimie senza mai cadere nella sovra-interpretazione. Così Hébert si adopera a sfatare la cosiddetta ineffabilità del senso ma anche, al contrario, la sua presunta *oggettività* o immanenza.

Lo studio evidenzia la complessità dell'analisi linguistica scientifica, e contemporaneamente mette in luce le sfide nel tentativo di modellizzare il senso in modo *olistico*, una necessità sempre più rilevante nell'era dell'intelligenza artificiale, capace di effettuare analisi di corpora sempre più estesi. I numerosi schemi presenti nel volume stanno a dimostrare la precisione metodologica richiesta per analizzare il senso di un NP, anche se, bisogna sottolinearlo, la nomenclatura concettuale di Hébert, direttamente ispirata a quella di Rastier, rimette in questione gli approcci teorici attestati della semantica (ad esempio la semantica composizionale o la semantica cognitiva) così come quelli della tradizionale linguistica testuale, con le quali siamo soliti confrontarci.

Repertorio bibliografico

LEONARDO TERRUSI

REPERTORIO BIBLIOGRAFICO
DELL'ONOMASTICA LETTERARIA IN ITALIA
(2022-2023)

1. Nel presentare il periodico aggiornamento biennale (riferito in questo caso agli anni 2022 e 2023) sulla bibliografia degli studi onomastico-letterari prodotti in Italia, ci si esimerà stavolta dal consueto riepilogo dei criteri alla base della selezione e organizzazione dei titoli e delle loro descrizioni bibliografiche, più volte ribaditi nei precedenti lavori repertoriali, rinviando ad essi per ogni chiarimento.¹ Si ricorderà comunque come i titoli censiti siano ripartiti in cinque macrosezioni: 1. Letterature classiche; 2. Letterature medievali; 3. Letterature straniere moderne; 4. Letteratura italiana; 5. Studi generali, e rispettive sottosezioni, che in questo caso sono costituite da 1.1. Letteratura greca e 1.2. Letteratura latina, per le Letterature classiche; 2.1. Letterature romanzesche e 2.2. Letterature germaniche e nordiche, per quelle medievali; 3.1. Letterature in lingua francese; 3.2. Letteratura portoghese; 3.3. Letteratura rumena; 3.4. Letterature in lingua inglese; 3.5. Letterature in lingua tedesca; 3.6. Letteratura russa; 3.7. Letteratura polacca; 3.8. Letteratura giapponese; 3.9. Letteratura armena, per le straniere moderne; infine, per gli Studi generali, 5.1. Studi teorici e metodologici sul nome proprio; 5.2. Studi sulla traduzione del nome proprio; 5.3. Studi su temi onomastici trasversali; 5.4. I nomi nelle altre scritture (cinema, fumetti, musica); 5.5. Studi storici, linguistici e folklorici sul nome proprio.

Come sempre, completa il repertorio l'Indice degli autori dei titoli repertoriati e quello degli autori o delle opere anonime oggetto di indagine, che fanno riferimento alla numerazione progressiva con cui i titoli sono collocati all'interno delle rispettive macrosezioni e sottosezioni (dove sono ordinati per anno, e, al loro interno, per cognome dell'autore), e nei rispettivi ADDENDA, che ospitano i titoli usciti in anni che precedono il biennio preso in esame, ma sfuggiti ai censimenti già attuati.

¹ Ovvero i due repertori in volume, curati dal sottoscritto, nel primo caso insieme a Bruno Porcelli, *L'onomastica letteraria in Italia dal 1980 al 2005. Repertorio bibliografico con abstracts*, Pisa, Edizioni ETS 2006, e poi da solo, *L'onomastica letteraria in Italia dal 2006 al 2015. Repertorio e bilancio critico-bibliografico*, Pisa, Edizioni ETS 2016; come i successivi aggiornamenti, pubblicati rispettivamente su questa rivista, XX (2018), pp. 410-439; XXII (2020), pp. 395-425; XXIV (2022), pp. 265-295.

2. Come di consueto, si riassumeranno i risultati del censimento con l'aiuto di alcune Tabelle. La prima riporta il quadro dei titoli prodotti nel 2022 e 2023, ripartiti per macrosezione, con i rispettivi totali per anno, che corrispondono a 96 e 119, dunque con 215 contributi nel biennio. Sommando questi agli *addenda* (37 in totale), sono dunque 252 i titoli complessivamente qui repertoriati.

	Lett. classiche	Letterature medievali	Letterature straniere moderne	Letteratura italiana	Studi generali	Totali
2022	2	7	16	41	30	96
2023	10	8	17	46	38	119
Addenda	4	8	4	13	8	37

Tab. 1

Questi invece i dati nei due anni in esame ripartiti per singola sottosezione:

	2022	2023	Totali
Letteratura greca	2	5	7
Letteratura latina	-	5	5
Letterature romanze	7	5	12
Letterature germaniche e nordiche	-	2	2
Letteratura latina medievale	-	1	1
Letterature in lingua francese	3	7	10
Letteratura portoghese	-	1	1
Letteratura rumena	-	1	1
Letteratura in lingua inglese	3	3	6
Letterature in lingua tedesca	3	2	5
Letteratura russa	3	2	5
Letteratura polacca	1	1	2
Letteratura giapponese	2	-	2
Letteratura armena	1	-	1
Letteratura italiana	41	46	87
Studi teorici e metodologici	9	10	19
Studi sulla traduzione del NP	2	1	3

Studi su temi onomastici trasversali	11	15	26
I nomi nelle altre scritture	6	8	14
Studi storici, linguistici e folklorici sul NP	2	4	6
Totali	96	119	215

Tab. 2

Non si rinuncerà a trarre alcune considerazioni a commento dei dati. Anzitutto, si rileverà non solo una tenuta complessiva, ma anzi la crescita del numero di studi registrati. In particolare, quello relativo al 2023 (119) sarebbe inferiore solo a quelli registrati nel 2013 (anno in cui si era toccato il picco di 124, che salgono ora a 125 grazie alla registrazione di un nuovo *addendum*) e nel 2021 (108, che diventano 126 con gli *addenda*).

Se si guarda alle singole macrosezioni, si noterà un relativo calo della Letteratura italiana (pur al di sopra della media nel biennio, con 41 e 46 attestazioni annue, pressoché pari a quelle del 2021, ma al di sotto delle annate più abbondanti, in cui superava quota 50), cui corrisponde la crescita di altri settori come quello delle Letterature straniere moderne, che raggiunge 16 e 17 attestazioni, tra le più alte dell'ultimo quarantennio, per giunta con la presenza di una monografia, quella di Giorgio Sale sui nomi molieriani; e degli Studi generali, con 30 e 38 nuove entrate, quest'ultimo il dato più alto sinora mai registrato per la macrosezione, all'interno della quale si distingue la sezione degli Studi su temi onomastici trasversali, per precipuo merito di quelli dedicati alla deonomastica, grazie in particolare alla serie di interventi pubblicati sul magazine on line della Treccani, nella serie intitolata *Figli di un nome proprio*.

Sarà al solito interessante gettare anche uno sguardo agli autori più studiati. In testa, *ça va sans dire*, Dante Alighieri. Dopo l'*exploit*, motivato dalla ricorrenza del settecentenario del 2021, di 27 titoli nel biennio precedente (ai quali andranno aggiunti tre *addenda* collocati nello stesso periodo), si sarebbe potuto forse prevedere un fisiologico calo o un assestamento. Il censimento invece conferma livelli molto simili ai precedenti, con 19 attestazioni nel biennio, che lo conducono alla cifra di ben 177 studi di interesse onomastico censiti dal 1980 a oggi, confermandone la primazia inattaccabile nel settore. Si tratta infatti di una cifra più che doppia rispetto a quella che riguarda Pirandello, posizionato al secondo posto in questa speciale classifica con 84 titoli, di cui 5 nel biennio attuale (cui si aggiunge un *addendum*), che confermano la ripresa di interessi specificamente onomastici intorno a questo autore, in ripresa dopo l'appannamento registrato qualche anno fa. Nel periodo preso in esame gli è comunque superiore un altro autore frequentemente analizzato *sub specie onomastica*, Manzoni, che aggiunge 10

nuovi titoli ai numerosi precedenti, attestandosi con 77 al terzo posto tra gli autori più studiati, staccando, per usare una metafora sportiva, il quarto classificato, Boccaccio, che pur conta 6 nuovi titoli nel biennio, il che lo porta a raggiungerne 72 complessivi. Anche per Gadda si contano 6 nuove attestazioni, che gli consentono di raggiungere quota 32, e di superare nella classifica complessiva Montale e Aristofane (che con un'unica attestazione nel biennio giungono rispettivamente a 29 e 28), ma non Pascoli, che aggiunge 4 nuovi titoli arrivando a 33 complessivi e appaia D'Annunzio (per il quale si è registrato solo un *addendum*) collocandosi al settimo posto nella classifica generale.

Tra gli autori storicamente più studiati sotto il profilo onomastico si segnalerà l'assenza di nuove attestazioni su Petrarca, che rimane dunque fermo a 38 titoli, che lo collocano al quinto posto, e la registrazione di un unico nuovo titolo per Omero, che resta comunque sesto con 34 titoli, di 2 nuovi per Calvino, che conferma così il dodicesimo posto con 26 attestazioni, e 2 anche per Verga, che può raggiungere Petronio al tredicesimo posto con 24 titoli complessivi. Tra gli altri autori più studiati nel biennio, come al solito per lo più italiani, si ricorderanno 3 nuove attestazioni per Pasolini (con un *addendum*), che giunge a quota 15; lo stesso dicasi per Arbasino e Sciascia (anche quest'ultimo si attesta in tal modo a 15), e infine 2 nuovi articoli su Leopardi (con un *addendum*), che raggiunge in tal modo a quota 20 Plauto, mentre l'unica attestazione a testa per Camilleri e Chrétien de Troyes porta i due autori a 21, al quindicesimo posto, raggiunti da Collodi, che conta 2 nuove entrate nel biennio.

Ringrazio Donatella Bremer e Giorgio Sale per il consueto, preziosissimo lavoro di revisione.

1. LETTERATURE CLASSICHE

1.1. Letteratura greca

2022

1. ANDREA MARCUCCI, *Ermippo*, Formoforoï, fr. 63. 6 K.-A.: un gioco etimologico sul toponimo 'Italia?', «Scienze dell'Antichità», XXIX (2023), 1, pp. 203-211.
2. MARIA SERENA MIRTO, *Eteocle e Polinice: la riconciliazione onomastica dei fratelli nemici*, «iNnt», XXIV (2022), pp. 129-143.

2023

3. SERGIO BRILLANTE, *Sul nome di Cassio Dione: l'ignorata testimonianza di Fozio*, «Rationes Rerum. Rivista di filologia e storia», XXI (2023), pp. 107-118.
4. ANDREA FILONI, *Apollodoro, i Cari varvafonoi e la datazione di Omero: una rilettura di Strabone XIV 2, 27-28*, «Maia», LXXV (2023), 1, pp. 30-52.
5. BARBARA GIUBILO, *Annotazioni sul personaggio di Kikon in Ipponatte. Un caso di etnico parodico?*, «Quaderni urbinati di cultura classica», CXXXV (2023), 3, pp. 47-56.
6. GIULIO GUIDORIZZI, *Mito greco ed eroi (forse) pregrecoi*, «Pasiphae», XVII (2023), pp. 187-192.
7. MARCO SANTINI, *Giochi di nomi: tre note su Alicarnasso e l'iscrizione di Salmacide*, «Ricerche ellenistiche», IV (2023), pp. 95-124.

ADDENDA

2013

- 1a. GIUSEPPE MASTROMARCO, *Toponimi e immaginario sessuale nella Lisi-strata di Aristofane*, in *Ancient Comedy and Reception, Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, edited by S. Douglas Olson, Berlin-Boston, De Gruyter 2013, pp. 69-81.

2020

- 2a. GIUSEPPE RAGONE, *Disambiguare 'Attalo' (Demetrio di Scepsi FG rH 2013 FF 6 e 31 Biraschi)*, in *Spoudēs ouden ellipousa: Anna Maria Biraschi. Scritti in memoria*, a c. di G. Maddoli, M. Nafissi, F. Prontera, A. M. Biraschi, Perugia, Morlacchi Editore 2020, pp. 495-519.

1.2. Letteratura latina

2023

8. ALBERTO CANOBBIO, *Tra mito, storia e realtà contemporanea: osservazioni sull'onomastica presente in Giovenale*, «Paideia», LXXVIII (2023), pp. 81-102.
9. ANDREA DEBIASI, *A mo' di appendice: Columella Res rustica IX 2, 3-4*, in ID., *BOYTONIA. Un enigma rapsodico*, Roma, L'Erma di Breitschneider 2023, pp. 75-83.
10. FRANCESCO LUBIAN, *Palinsesti virgiliani: Nola, il nome di Avella (e la voce di Virgilio) in Paul. Nol. nat. 13 (= carm. 21 Hartel)*, «Vichiana», LX (2023), 1, pp. 61-68.
11. TOMMASO RICCHIERI, *Marziale 10.93: natura, editoria ed eros nell'epigramma a Sabina di Este*, «Studi italiani di Filologia Classica», I (2023), pp. 111-126.
12. GIUSTO TRAINA, *Toponimi orientali di Solino nelle Diatribae di Accursio*, in *Mariangelo Accursio tra l'Italia e l'Europa. Poeta, filologo, epigrafista e diplomatico*, a c. di S. Rocchi, S. Andronio, Roma, Deinotera 2023, pp. 61-66.

ADDENDA

2021

- 3a. ALBERTO CROTTO, *Per il testo di Aen. 9, 116*, «Bollettino di studi latini», LI (2021), 1, pp. 137-145.
- 4a. ALESSANDRO DE MARTINI, *Appunti propedeutici a un'edizione del cosiddetto Paradoxographus Palatinus. Parte seconda: i toponimi 'problematici'*, «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica», CLXIX (2021), 2, pp. 463-498.

2. LETTERATURE MEDIEVALI

2.1. Letterature romanze

2022

13. FRANCESCO BENOZZO, *Due note di onomastica arturiana: 1. Artù < *arth + wr 'uomo orso'; 2. Lancillotto < Anguselus '(piccolo) Angus'*, «Quaderni di Filologia Romanza», XXVIII-XXIX (2022), pp. 59-63.
14. ANITA FABIANI, *La voce a lei dovuta: l'afonia amorosa di Margarita Gil Roësset*, «Critica del testo», XXV (2022), 3, pp. 59-83: *passim*.

15. LUCA GATTI, *Nome, autore, attribuzione nella lirica medievale gallo-romanza: una postilla su Chrétien de Troyes*, «Costellazioni», XVIII (2022), pp. 53-65.
16. SAVERIO GUIDA, *Prospezioni e rilievi sul sirventese di Esperdut Qui no dizia·ls faitz dolens*, «Cultura neolatina», LXXXII (2022), 3/4, pp. 287-311.
17. LUCA MORLINO, *Per una riconsiderazione della "provincia" italiana del Roman de Renart*, in *Caccia alla volpe: studi sul Rainaldo e Lesengrino*, a c. di G. Borriero. N. Giovè Marchioli, Roma, Viella 2022, pp. 101-123: *passim*.
18. MARIATERESA PROTA, FORTUNATA LATELLA, *Il conte di Agnès et Meleus: edizione e studio*, «Medioevo letterario d'Italia», XIX (2022), pp. 61-124.
19. FEDERICO SAVIOTTI, «*Tuttur ch'eo dirò "gioi". La "joie" appellatif de la dame dans la lyrique romane médiévale (avec quelques remarques sur les pseudonymes poétiques des troubadours)*», «Revue des Langues Romanes», LXXVI (2022), pp. 293-313.

2023

20. SIRIA DE FRANCESCO, *Sulle tracce della Querelle du Roman de la Rose. Alcune osservazioni su un anonimo explicit del MS Ludwig XV 7 (83. MR.177), J. Paul Getty Museum, Los Angeles*, in *True Warriors? Negotiating Dissent in the Intellectual Debate (c. 1100-1700)*, a c. di G. Claessens, F. Della Schiava, W. Druwé, W. François, Turnhout, Brepols 2023, pp. 91-116.
21. MARIANGELA DISTILO, *Beatritz de Dia e altre voci femminili del Medioevo romanzo. Esperimenti in ChatGPT 3.5*, «Cognitive Philology», XVI (2023), pp. 1-11.
22. MARTA MILAZZO, *Il nome proprio nella letteratura francese medievale: per uno stato dell'arte ragionato*, «Critica del testo», XXVI (2023), 2, pp. 129-171.
23. GIORGIO MARIA DI NUNZIO, MARTA MILAZZO, *The First Tile for the Digital Onomastic Repertoire of the French Medieval Romance: Problems and Perspectives*, in *Linking Theory and Practice of Digital Libraries. 27th International Conference on Theory and Practice of Digital Libraries, TPD L 2023 Zadar, Croatia, September 26-29, 2023, Proceedings*, a c. di O. Alonso *et alii*, Cham, Springer 2023, pp. 317-323.
24. MANUEL NEGRI, *Su alcuni toponimi (ancora incerti) delle «Cantigas de Santa María»: chiarimenti alla luce del progetto "GloSabbio"*, «Carte romanze», XI (2023), 2, pp. 143-171.

ADDENDA

2011

- 5a. LUCIANO ROSSI, *La tradizione allegorica: da Alain de Lille al Tesoretto, al Roman de la Rose* (24 novembre 2007), in *Lectures classensi. Le tre corone. Modelli e antimodelli della Commedia*, a c. di M. Picone, Ravenna, Longo 2008, pp. 1-37.
- 6a. ANDREA BALBO, GIUSEPPE NOTO, *I nomi dei classici latini nella poesia dei trovatori*, in *'Tanti affetti in tal momento'. Studi in onore di Giovanna Garbarino*, a c. di A. Balbo, F. Bessone, E. Malaspina, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2011, pp. 11-40.

2014

- 7a. ANDREA GHIDONI, *Genesi e nome del personaggio della chanson de geste: riflessioni su alcuni metodi di ricerca*, in *Centro di antropologia del testo*, 20 novembre 2014 (https://antropologiadeltesto.wordpress.com/2014/11/20/genesi-e-nome-del-personaggio-della-chanson-de-geste-riflessioni-su-alcuni-metodi-di-ricerca/#_ftn1).

2015

- 8a. ANDREA GHIDONI, *Per una poetica storica delle chansons de geste: Elementi e modelli*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari 2015, *passim*.

2019

- 9a. LORENZO MAININI, *Chansons de toile. Canzoni lirico-narrative in figura di donna*, Roma, Viella 2019, pp. 48-51.

2021

- 10a. FEDERICA BUTTÒ, *Quelques problèmes d'édition des noms propres dans le «Tristan en Prose» du manuscrit fr. 756 (BnF): notoriété et stabilité des noms propres*, in *Par le non connu an l'ome. Études d'onomastique littéraire médiévale*, a c. di C. Ferlampin-Acher, F. Pomel, E. Egedi-Kovács, Budapest/Rennes, Collège Eötvös József ELTE – CELLAM Université Rennes 2 2021, pp. 91-106.
- 11a. MAURO DE SOCIO, *Tana di volpe, castello feudale, sesso-gorgo: metamorfosi di Malpertuis*, «Medioevi», VII (2021), pp. 199-223.
- 12a. GIULIA MURGIA, *Sur le traitement de quelques noms propres dans la Storia di Merlino de Paulino Pieri*, in *Par le non connu an l'ome. Études d'onomastique littéraire médiévale*, a c. di C. Ferlampin-Acher, F. Pomel, E. Egedi-Kovács, Budapest/Rennes, Collège Eötvös József ELTE – CELLAM Université Rennes 2 2021, pp. 149-162.

2.2. Letterature germaniche e nordiche

2022

25. RITA CAPRINI, *Il nano Báfurr e il suo mestiere: una nota onomastica all'Edda poetica*, «RION», XXVIII (2022), 1, p. 290.
26. CATERINA SARACCO, *Nomi e classi sociali: il caso del carme norreno Rígsþula*, «RION», XXVIII (2022), 1, pp. 155-173.

2.3. Letteratura latina medievale

2023

27. PIETRO COLLETTA, *Antroponimi nell'ars dictaminis e nella poesia latina di età sveva: giochi, sequenze e interpretatio nominis*, «iNnt», XXV (2023), pp. 15-28.

3. LETTERATURE STRANIERE MODERNE

3.1. Letterature in lingua francese

2022

28. ALESSANDRO GROSSO, «Contourner la censure sociale». *La trasposizione onomastica come «forma di cortesia» nell'opera di Jean-Benoît Puech*, «iNnt», XXIV (2022), pp. 85-96.
29. LUDOVICO MONACI, *La marquise d'Hervey de Saint-Denys dans la Recherche: une tromperie mondaine sous le changement onomastique?*, «iNnt», XXIV (2022), pp. 145-156.
30. GIORGIO SALE, *La nominazione di dotti, filosofi, medici e sapienti nelle commedie di Molière*, Pisa, Edizioni ETS («Nominatio») 2022.
Contiene: *Introduzione. Nomi in commedia: il contesto di produzione e di ricezione dell'opera molieriana*; I. *Le fonti molteplici del tipo umano*; II.1. *I nomi dei pedanti nel teatro di Molière*; 2. *Dotti e filosofi*; 3. *Preziose, saccenti ed eruditi: «les beaux esprits» dei salotti*; 4. *La stultitia litteraria: poeti e letterati*; 5. *«Le roman de la médecine»: risvolti onomastici della satira anti-medica*; 6. *Oltre il corpo medico: altre figure di pedanti*; 7. *Considerazioni conclusive: onomaturgia e ideologia*.

2023

31. ELVIRA ASSENZA, *Onomastica impressionista nel roman policier Ninfee nere di Michel Bussi*, «RION», XXIX (2023), 2, p. 674.
32. OLENA IGORIVNA DAVYDOVA, *Molte persone sotto lo stesso nome: Mandeville come autore-personaggio nel Livre e nelle sue rielaborazioni*, in «Celui qui parle, c'est aussi important!» *Forme e declinazioni della funzione-autore tra linguistica, filologia e letteratura*, a c. di D. Capelli et alii Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste 2023, pp. 105-122.
33. ROBERTA DE FELICI, *In cerca del nome: da Bescapé a Zemganno passando per Bendigo. «Le roman de deux clowns» d'Edmond de Goncourt*, «Comparatistica», XIX (2023), 2, pp. 67-81.
34. GIORGIO SALE, *Il nome tradotto e tradito: giochi onimici sbiaditi in due fra i primi adattamenti in ambito italiano del Malade imaginaire*, «iNnt», XXV (2023), pp. 91-105.
35. CARLO TITOMANLIO, «Eccola qui, Chiara, più chiara che mai». *A proposito delle Serve di Jean Genet*, «iNnt», XXV (2023), pp. 381-393.
36. LOREDANA TROVATO, «J'offre un verre d'un»: *giochi di nomi nei giornali di trincea francesi della Prima guerra mondiale*, «iNnt», XXV (2023), pp. 119-136.
37. FABIO VASARRI, *Le dernier Olivier. Le système onomastique dans Dominique de Fromentin*, «iNnt», XXV (2023), pp. 299-312.

ADDENDA

2021

- 13a. MARIA SPAGNOLI, *La letteratura per l'infanzia: Un oiseau est mort di Joseph Périgot*, «Annali. Rivista di Ateneo. Suor Orsola Benincasa», I (2021), pp. 405-419: 411-414.

3.2. Letteratura portoghese

2023

38. APOLLONIA STRIANO, *Sulla ricezione editoriale e critica in Italia della produzione di José Saramago*, «Letteratura e letterature», XVII (2023), pp. 13-24.

3.3. Letteratura rumena

2023

39. GIOVANNI ROTIROTI, *L'estetica dei nomi nell'opera di Urmuz*, in «Per

seguir virtute e canoscenza". *Studi in onore di Anna Cerbo*, a c. di L. Cannavacciuolo, R. Morosini, Napoli, Uniorpress 2023, pp. 303-316.

3.4. Letterature in lingua inglese

2022

40. GLORIA MAMBELLI, *Translating English Fictional Names: An Analysis of Anthroponyms in the Italian Translations of The Lord of the Rings*, «Iperstoria», XX (2022), pp. 383-401.
41. OJEBODE AYOKUNMI OLADELE, *Angry river goddesses speak: river names, memory and national identity in Tess Onwueme's Then she said it!*, in *Permanence, transformation, substitution and oblivion of geographical names*, a c. di A. Cantile, H. Kerfoot, Firenze, IGMI-Istituto Geografico Militare Italiano 2022, pp. 141-152.
42. GRANT W. SMITH, *Names as metaphors in As you like it*, «iNnt», XXIV (2022), pp. 219-232.

2023

43. CLAUDIA CORTI, *Il genio tragicomico di Joyce nel gioco perverso dei nomi*, «iNnt», XXV (2023), pp. 47-57.
44. FRANCESCA SAGGINI, *L'essenza e l'assenza. Il teatro di Frances Burney tra lungo palcoscenico e neverstage*, «Prospero. Rivista di letterature e culture straniere», XXVIII (2023), pp. 29-53.
45. GRANT W. SMITH, *Names and sources for Romeo & Juliet*, «iNnt», XXV (2023), pp. 287-297.

ADDENDA

2021

- 14a. MARCO PICONE, *Il nome della mappa. Traduzioni cartografiche del mondo di Tolkien*, «I Quaderni Di Arda», II (2021), pp. 111-124.

3.5. Letterature in lingua tedesca

2022

46. RICHARD BRÜTTING, *Von der Märchenfigur zum Schimpfnamen: Orca, Ogre, Oger und andere Menschenfresser*innen*, «iNnt», XXIV (2022), pp. 61-72.
47. ROSA KOHLHEIM, *Il nome inadeguato nei romanzi di Theodor Fontane*,

«iNnt», XXIV (2022), pp. 97-104.

48. VOLKER KOHLHEIM, *Il nome perturbante nella fiaba Il bambino misterioso di E.T.A. Hoffmann*, «iNnt», XXIV (2022), pp. 105-115.

2023

49. FRANCESCA BOARINI, *Sull'onomastica della (post-)memoria in Vielleicht Esther di Katja Petrowskaja*, «iNnt», XXV (2023), pp. 155-171.
 50. ROSA KOHLHEIM, VOLKER KOHLHEIM, *Nomi veraci – nomi menzogneri. Nomi di donne italiane in alcuni racconti di E.T.A. Hoffmann*, «iNnt», XXV (2023), pp. 399-408.

3.6. Letteratura russa

2022

51. STEFANO ALOE, *Onomastica e calligrafia: il laboratorio creativo di Fëdor Dostoevskij*, in *Lezioni per Cinzia De Lotto*, a c. di M. Boschiero, R. Faggionato, S. Zinato, Città di Castello, I Libri di Emil 2022, pp. 13-21.
 52. GIULIA BASELICA, *Traditore di nome e di fatto: il personaggio di Iuduška nel romanzo I signori Golovlëv di Mihail Saltykov-Šedrin*, «iNnt», XXIV (2022), pp. 29-36.
 53. ANDREA LENA CORRITORE, *Pseudonimi, mascheramenti e cross-dressing: pratiche di costruzione identitaria tra cultura simbolista e letteratura sovietica di massa. Il caso di Mess Mend di Jim Dollar-Marietta Šaginjan*, in *20/Venti. Ricerche sulla cultura russa e sovietica degli anni '20 del XX secolo*, a c. di A. Accattoli, L. Piccolo, Roma, RomaTre-Press 2022, pp. 139-159.

2023

54. ALESSANDRA CATTANI, *Grazia Deledda e la Russia: riflessioni letterarie e linguistiche sulla traduzione russa di Elias Portolu*, Milano, FrancoAngeli 2023, *passim*.
 55. GIORGIA RIMONDI, *I nomi parlanti nel romanzo Il demone meschino di Fëdor Sologub*, «iNnt», XXV (2023), pp. 237-248.

ADDENDA

2016

- 15a. SILVIA TOSCANO, *I nomi propri nella traduzione russa di due romanzi di Gianni Rodari. Un'analisi contrastiva*, in *Lingue europee a confronto. La linguistica contrastiva tra teoria, traduzione e didattica*, a c. di D. Puato, Roma, La Sapienza 2016, pp. 91-106.

2017

- 16a. STEFANO ALOE, *Aglaja intertekstual'naja: k voprosu o tipologii imeni v tvorčestve Dostoevskogo*, «Dostoevskij i mirovaja kul'tura», XXXV (2017), pp. 75-95.

3.7. Letteratura polacca

2022

56. ALESSANDRO AMENTA, *Sulle traduzioni italiane di Prawiek i inne czasy di Olga Tokarczuk*, «Kwartalnik Neofilologiczny», II (2022), pp. 211-227.

2023

57. ALESSANDRO AMENTA, *I nomi della contessa. Sulla ritraduzione di alcuni antroponimi gombrowicziani*, «iNnt», XXV (2023), pp. 141-154.

3.8. Letteratura giapponese

2022

58. GIUSEPPE GIORDANO, *Solitudine a 52 hertz, Postfazione a Machida Sonoko, Il canto della balena*, Roma, Atmosphere Libri 2022, pp. 269-282.
59. LUCA CAPPONCELLI, *L'ascesa di K: il doppio e l'ombra nei racconti di Kajii Motojirō*, in *Indagini sul Giappone. Nuove prospettive di studio e ricerca*, a c. di G. Amitrano, S. De Maio, A. Manieri, Napoli, UniorPress 2022, pp. 85-99.

3.9. Letteratura armena

2022

60. HASMIK VARDANYAN, *I neologismi con il nome di Dante nel poema Il Dantesco armeno di Hovhannes Shiraz*, «Studi di erudizione e di filologia italiana», X-XI (2022), pp. 461-482.

4. LETTERATURA ITALIANA

2022

61. PAOLA ALLEGRETTI, «*Su la scala porta il santo uccello*» (Par. XVII, 72): *alcuni appunti su immagini e realtà araldiche nella Commedia*, in *Santi*,

- giullari, romanzieri, poeti: studi per Franco Suitner*, a c. di G. Crimi, L. Marcozzi, A. Pegoretti, Ravenna, Longo 2022, pp. 91-98.
62. GABRIELLA ALFIERI, *Tra testo, paratesto e contesto: varianti e tipi di titolo in Verga*, «Esperienze letterarie», XLVII (2022), 3-4, pp. 17-39.
 63. VALENTINA BALDI, *La realtà della parola. Nomi e cose in Joyce e Gadda*, in *La funzione Joyce nel romanzo italiano*, a c. di M. Tortora e A. Volpone, Milano, Ledizioni 2022, pp. 95-131.
 64. MARIO BARENGHI, *L'Incognito e l'Innominato (a tacer dell'Anonimo). La negazione del nome in Manzoni e Sciascia*, «iNnt», XXIV (2022), pp. 19-27.
 65. SIMONE BIONDA, *Il Giro delle Fiandre di Giorgio Orelli*, «Scritture e linguaggi dello sport», I (2022) pp. 119-128.
 66. MARINO BOAGLIO, *Il poema dantesco e il "guizzo" della poesia*, «Campi immaginabili», LXVI/LXVII (2022), 1/2, pp. 7-20.
 67. ENZO CAFFARELLI, *Barzio e Ballabio: l'evoluzione di due toponimi dal Fermo e Lucia ai Promessi sposi*, in *Accademia della Crusca, Giusto, sbagliato, dipende*, Milano, Mondadori 2022, pp. 254-255.
 68. ANTONIO CANNAVÒ, *Onomastica ed ironia manzoniane: proposte su Antonio Rivolta*, «Testo», LXXXIII (2022), 1, pp. 89-102.
 69. MARINA CASTIGLIONE, *Tra acqua e terra, tra cultura alta e racconto popolare: i nomi della Trilogia delle Metamorfosi di Andrea Camilleri*, «iNnt», XXIV (2022), pp. 199-214.
 70. DAVIDE DE CAMILLI, *La nominatio reticente nei Promessi sposi*, «Otto/Novecento», XLVI (2022), 1/2, pp. 63-80 (già in *Studi di storia e critica della letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento in onore di Giuseppe Farinelli*, a c. di A.I. Villa, Milano, Ed. Otto/Novecento, 2011, pp. 273-289): cfr. *Repertorio* 2016, n. 612.
 71. ANGELO COLOMBO, *Competizione editoriale e contenziosi onomastici nel carteggio di Buzzati con Mondadori*, in *Dino Buzzati e la parola. Forme e linguaggi*, a c. di S.T. Zangrandi, Pisa-Roma, Fabrizio Serra 2022, pp. 17-27.
 72. MARCO DI GIACOMO, *I soprannomi in un romanzo di Remo Rapino*, «RION», XXVIII (2022), 1, pp. 830-831.
 73. FABIO DANIELON, *Decameron II 7: Alatiel, una vita favolosa*, «Letteratura Italiana Antica», XXIII (2022), pp. 165-175: *passim*.
 74. ALESSANDRO FADELLI, *I toponimi del Friuli occidentale nell'opera di Pasolini*, «Eventi», XXVI (dicembre 2022), 3, pp. 20-22.
 75. ELSA FILOSA, *Decameron II 8: gli Angioini tra genealogia e intertestualità*, «Letteratura Italiana Antica», XXIII (2022), pp. 177-192.
 76. GIORGIO FORNI, *Come se l'animale si risvegliasse dalla parola scritta sulla sabbia: parole e animali in Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*, «Critica letteraria», CXCVII (2022), 4, pp. 797-814: *passim*.

77. FRANCESCO GALATÀ, *Per la fortuna del Decameron nella letteratura di fine Ottocento: riscritture pascoliane edite e inedite*, in *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2021*. Atti del Seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 9-10 settembre 2021), a c. di M. Bertè, 2022, Firenze, Firenze University Press 2022, pp. 155-174.
78. FRANCESCA GAMBINO, *Un'ipotesi alternativa per l'esegesi dell'aggettivo dantesco cagnazzo*, «Rivista di studi danteschi», XXII (2022), 1, pp. 181-201.
79. PAOLA ITALIA, *Gaddabolario. Duecentodiciannove parole dell'Ingegnere*, a c. di P. Italia, Roma, Carocci 2022, pp. 24, 52, 118, 126, 152, *passim*.
80. MARIA TERESA LANERI, *Commodum cognomen adeptum esse intelligam. Il nome di Poliziano (e altri casi) nell'epistolografia umanistica*, «iNnt», XXIV (2022), pp. 117-127.
81. ANGELO MANITTA, *Lachesi e il filo di lino nella Commedia di Dante*, «Ricerche dantesche», III (2022), pp. 59-60.
82. SERENA MAURIELLO, VIRGINIA MACHERA, *Storia di un'attribuzione onomastica: Giovanni Mazzuoli, padre di Zanobi da Strada e primo maestro di Boccaccio*, «Petrarchesca», X (2022), pp. 131-148.
83. LORENZO MOSCARDINI, *Pavese e il fiore di Silvia. Una lettura leopardiana del romanzo La luna e i falò*, «Bollettino di Italianistica», XIX (2022), 1, pp. 116-141.
84. FABIO MUGNAINI, *Tutte le strade di Pia: dalla parola alla festa, dalla storia al presente*, «Lares», LXXXVIII (2022), 3, pp. 505-522: *passim*.
85. SALVATORE NICOSIA, *Il caos di Pirandello*, «Pirandelliana», XVI (2022), pp. 25-37.
86. ESTER PIETROBON, *Umiltà, paradosso e virtus unifica in Pier Damiano* (Par. XXI), «L'Alighieri», LIX (2022), 1, pp. 49-64: *passim*.
87. RAFFAELE PINTO, *La Catalogna in Dante (dal Fiore alla Monarchia)*, «Scripta», XIX (2022), 19, pp. 159-168.
88. GIUSEPPE POLIMENI, *Renzo alla prova di Trezza: sinopie manzoniane nella «dicitura» dei Malavoglia*, «Studi Linguistici Italiani», I (2022), pp. 104-141: *passim*.
89. PATRIZIA PARADISI, *Quei bravi ragazzi di Alessandro Manzoni*, «RION», XXVIII (2022), 1, pp. 306-307.
90. ANNA PEGORETTI, *La mappa delle Alpi in Rime e Ritmi*, in *Santi, giullari, romanzieri, poeti: studi per Franco Suitner*, a c. di G. Crimi, L. Marcozzi, A. Pegoretti, Ravenna, Longo 2022, pp. 231-236.
91. PAOLO PONTARI, *L'Onomasticon del Vocabolario Dantesco Latino: primi risultati su toponimi ed etnici latini danteschi*, «Studi danteschi», LXXXVII (2022), pp. 173-205.
92. ROBERTO RANDACCIO, *Cave a nominibus. Il nome inadeguato nell'opera*

- di Carlo Collodi, «iNnt», XXIV (2022), pp. 157-166.
93. ENRICO CARLO ROGGIA, *Il detective, il diavolo, la campagna: un percorso nel Pasticciaccio*, Macerata, Quodlibet 2022: *passim*.
 94. ENRICA SALVANESCHI, *Giovan Giorgio Trissino: la cerniera del dittico (III)*, «Campi immaginabili», LXVI/LXVII (2022), I/II, pp. 323-366: *passim*.
 95. MAURO SARNELLI, *Parerga sull'onomastica di alcune figure di «parassiti» nei volgarizzamenti e nelle commedie e tragicommedie del Cinquecento*, «iNnt», XXIV (2022), pp. 167-180.
 96. ALFREDO SGROI, *La non perduta innocenza: per una lettura antropologica della Nedda verghiana*, «Italogramma», XX (2022), pp. 1-9.
 97. LEONARDO TERRUSI, *L'infamia nominis nella Commedia dantesca*, «iNnt», XXIV (2022), pp. 181-193.
 98. RICCARDO TESI, *L'ingegnere e il linguista: due note su anafonesi*, «Studi e problemi di critica testuale», CIV (2022), 1, pp. 45-65: *passim*.
 99. GIUSEPPE TRAINA, *Racconti fantastici di sport: note su un'antologia*, «Scritture e linguaggi dello sport: rivista internazionale di letteratura», I (2022), pp. 111-118: *passim*.
 100. MONICA VENTURINI, *Il numero tre: note sulla novellistica pirandelliana*, in *Santi, giullari, romanzieri, poeti: studi per Franco Suitner*, a c. di G. Crimi, L. Marcozzi, A. Pegoretti, Ravenna, Longo 2022, pp. 249-255.
 101. CORRADO VIOLA, *Decameron II 3: un matrimonio che s'ha da fare*, «Letteratura Italiana Antica», XXIII (2022), pp. 77-117.

2023

102. SERGIO BOZZOLA, *Nomi di persona*, in *Le parole di Calvino*, in *Parole di Calvino*, a c. di M. Motolese, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Treccani 2023, pp. 105-118.
103. DANIELA CACIA, *Nomi di banditi e di clandestini nella produzione narrativa di Guido Petter*, «iNnt», XXV (2023), pp. 173-183.
104. OLGA CAMPOFREDDA, *Bompiani, Schneider e le altre: voci di donne, pseudonimi e scherzi d'autore nel laboratorio del «Semplice» (1995-1997)*, «Griselda online», XXII (2023), 1, pp. 1-14, <https://doi.org/10.6092/issn.1721-4777/15494>.
105. ALBERTO G. CASSANI, *Cinque noterelle albertiane: Sulla presunta eterodossia architettonica dell'Alberti, le tangenze tra Philodoxeos fabula e Anuli, il nome «Leo»/«Leon» e l'India*, «Albertiana», XXVI (2023), 2, pp. 231-261.
106. MARINA CASTIGLIONE, *L'identità dei nomi nella mutevole storia di Rosso-manno e di Petra. Nino Savarese, tra luoghi reali e fittizi*, «iNnt», XXV (2023), pp. 185-199.

107. LUIGI CEPPARRONE, *Le periferie dell'inferno. Su L'Arielda di Giovanni Testori*, in *Letteratura e Potere/Poteri*. Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Catania, 23-25 settembre 2021, a c. di A. Manganaro, G. Traina, C. Tramontana, Roma, Adi editore 2023, pp. 1-11.
108. LUCA CLERICI, «*Se dovessi tornare a scrivere quel libro lo farei come l'ho fatto*»: le strategie di semplificazione nei Malavoglia, «La Modernità Letteraria», XVI (2023), pp. 11-30: *passim*.
109. SILVIA CORINO ROVANO, *Da Vladimir Scerbanenko a Giorgio Scerbanenco: da Kiev a Milano passando per Boston*, «iNnt», XXV (2023), pp. 29-45.
110. ROBERTO DEIDIER, *Dante, Matelda, Proserpina*, «Forum Italicum», LVII (2023), 3, pp. 1-10.
111. EMANUELE DELFIORE, *Tra memoria idillica ed innalzamento ironico: la funzione letteraria delle ricordanze epiche nelle Confessioni d'un Italiano*, «AOQU. Achilles Orlando Quixote Ulysses - Rivista di Epica», IV (2023) 1, pp. 303-321.
112. ANTONELLA DEL GATTO, *Dissimulazione e testualità: tollerando, tacendo, aspettando*, Firenze, Olschki 2023, *passim*.
113. KEVIN DE VECCHIS, «*Eravamo io, er Mancino, er Moretto, er Chiolla-Chiolla, er Candeletta...*». Un'analisi linguistica dei soprannomi dialettali in due commenti di Pier Paolo Pasolini, «Moderna Språk», CXVII (117), 2, pp. 63-81.
114. IRENE FANTAPPIÈ, *Il nome dell'autore e la forma del testo. Strategie di evasione dalla vigilanza in Anton Francesco Doni e Ortensio Lando*, in *Kreativität im Schnittpunkt der Observanzen. Italienische Literatur um 1600 zwischen Gegenreformation und Regelpoetik. Creatività e osservanza. Letteratura italiana del Seicento tra Controriforma e normatività poetica*, a c. di M. Fingerle, F. Mehlretter, Berlin/Boston, De Gruyter 2023, pp. 7-30.
115. SAMUELE FIORAVANTI, *Su una rima di Luciano Erba: riflessi ed effetti di dispersione ottica*, «Autografo», LXX (2023), 2, pp. 81-96.
116. GRAZIA DOLORES FOLLIERO-METZ, *Dante peregrino. Idrografia e nomi delle acque nella Divina Commedia*, «apropos», VIII (2022), pp. 196-215.
117. STEFANO FORTIN, *La maschera di Socrate: appunti su un doppio dell'io foscoliano (prima parte)*, «Critica letteraria», CXCIX (2023), 2, pp. 284-307.
118. MICHELE GANDOLFI, *Luciano prima di Bianciardi: considerazioni preliminari per un'indagine onomastica*, «RION», XXIX (2023), 2, pp. 613-634.
119. GIULIA GUZZO, *L'identità in bilico nella realtà della migrazione: Fiamme in Paradiso di Abdel Malek Smari alias Tawfik Sam*, «iNnt», XXV (2023), pp. 201-213.
120. NUNZIO LA FAUCI, *Nomi*, in *Arbasino A-Z*, a c. di A. Coltelessa, Milano,

- Electa 2023, pp. 153-155.
121. LUIGI MATT, «Una soluzione irresistibile» per Gadda: la «lingua italiana arcaica» del Primo libro delle favole, «Studi di grammatica italiana», XLII (2023), pp. 203-267: 255-259.
 122. LUIGI MATT, *Gadda e il fascismo: tipologie discorsive e strategie stilistiche*, in *Strapparsi di dosso il fascismo: l'educazione di regime nella «generazione degli anni difficili»*, a c. di R. Morace, Napoli, Biblioteca di Sinestesie, La scuola di Pitagora ed. 2023, pp. 331-356: 343-346-347, e *passim*.
 123. LUIGI MATT, *L'onomastica nel Gaddabolario*, «RION», XXIX (2023), 21, pp. 881-882.
 124. FRANCESCA MICHELETTI, *Il mito di Piramo e Tisbe negli ultimi canti del Purgatorio*, «L'Alighieri», LXI (2023), 1, pp. 121-143.
 125. MATTEO MILANI, *Il treno dei nomi*, «iNnt», XXV (2023), pp. 215-235.
 126. PIETRO MILONE, *L'oltraggio di Pirandello e Dante: Dio, inconscio, fantasmi, poesia*, Pesaro, Metauro 2023, *passim*.
 127. FEDERICO MUSSANO, *Ianus e Iana. La Romagna di Pascoli e l'Emilia della Badessa*, «Penombra», CIV (2023), pp. 4-5.
 128. PATRIZIA PARADISI, *Una falsa attribuzione (e un onore restituito): Giovanni Pascoli tra Alfredo Lenzoni e Giuseppe Lesca*, in «Rivista di letteratura italiana», XLI (2023), 2, pp. 129-134.
 129. PATRIZIA PARADISI, *L'uso connotativo degli idionimi: una conquista stilistica dei «Promessi sposi» (con Virgilio?)*, «Testo», XLVI (2023), 85, pp. 125-136.
 130. PATRIZIA PARADISI, «Toponomastica» domestica dantesca di Giovanni Pascoli, «RION», XXIX (2023), 1, p. 249.
 131. PATRIZIA PARADISI, «Il Vittoriale»: il domonimo del principato dannunziano sul Garda, «RION», XXIX (2023), 2, p. 706.
 132. DANIELA PRIVITERA, *L'Universo femminile di Maria Messina*, «Italica», C (2023), 2, pp. 211-222.
 133. ROBERTO RANDACCIO, *Per copia conforme... Carlo Collodi e i nomi parlanti*, «RION», XXIX (2023), 1, pp. 37-52.
 134. ROBERTO RANDACCIO, *Lo strano caso di Carlo U. Breve indagine su un refuso letterario*, «RION», XXIX (2023), 2, pp. 635-639.
 135. IRENE RUMINE, *Sugli antroponimi nella Vita di Alberto Pisani di Carlo Dossi*, «iNnt», XXV (2023), pp. 257-272.
 136. PASQUALE SABBATINO, *Liola di Pirandello (1928) e le traduzioni napoletane della compagnia di Vincenzo Scarpetta (1931) e di Peppino De Filippo (1934)*, «Rivista di letteratura teatrale», XVI (2023), pp. 113-127: *passim*.
 137. MAURO SARNELLI, *Il caleidoscopio del 'parassita': nomi e tipologie del personaggio nel teatro di Giovan Maria Cecchi*, «iNnt», XXV (2023), pp. 107-118.
 138. NICOLÒ SARZI SARTORI, *Palpitazioni onomastiche tipo Proust. I nomi nel-*

- la scrittura di Alberto Arbasino*, «iNnt», XXV (2023), pp. 349-361.
139. LUIGI SASSO, *Elsa Morante: la realtà dei nomi*, «RION», XXVIII (2022), 1, pp. 195-200.
140. LUIGI SASSO, *Frammenti d'identità. I nomi in Aracoeli e in altre pagine di Elsa Morante*, «iNnt», XXV (2023), pp. 273-286.
141. PASQUALE STOPPELLI, *Onomastica manzoniana: don Rodrigo*, «Giornale storico della letteratura italiana», CC (2023), 672, pp. 572-575.
142. APOLLONIA STRIANO, *Geografie poetiche in Luigi Maria Sicca*, «Critica letteraria», CCI (2023), 4, pp. 870-878.
143. LEONARDO TERRUSI, *Il nome e le voci. Funzioni diafasiche, pragmatiche e interazionali nella nominazione dantesca*, «iNnt», XXV (2023), pp. 367-380.
144. GIUSEPPE TRAINA, *Inquisiti ed inquisitori nel Contesto*, in *Leggere oggi Il contesto: il giallo politico-giudiziario, le esequie della verità*, Atti del Convegno di studi, Racalmuto, 19/20 novembre 2019, a c. di R. Castelli, Caltanissetta, Salvatore Sciascia Editore 2023, pp. 87-99.
145. CARMELO TRAMONTANA, *Beatrice e il nome di Dante*, in *"Buon cristiano fatti manifesto"*, a c. di M. Roccasalva Firenze e F.D. Tosto, Siracusa, Istina 2023, pp. 179-192.
146. MARTA VANZINI, *Nel laboratorio di Natalia Ginzburg: l'autografo di La città e la casa*, «Critica letteraria», CXCVIII (2023), 1, pp. 75-97: *passim*.
147. GIOVANNA ZAVATTIERI, *Cartografia letteraria: mappatura dell'Italia nella Divina Commedia*, «Documenti geografici», I (2023), pp. 195-210.

ADDENDA

2008

- 17a. PAOLA ITALIA, *Ancora su Leopardi autobiografo: appunti sulla Vita abbozzata di Lorenzo Sarno*, «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», III (2008), pp. 111-128.

2014

- 18a. ELISA CURTI, *Il Refugio de' miseri e un'inedita novella veronese*, in «Schede umanistiche», XXVIII (2014) [ma 2016], pp. 25-44: pp. 30-31, 41.

2018

- 19a. ANNA FERRARI, *Riconfinamenti. Memorie, storie, luoghi. Per una mitologia del reale: strategie onomastico-narrative in un romanzo di Giuseppe Lupo*, in *Augustali. Temi e culture del territorio*, vol. 2, a c. di F. Corona, R. Nigro, Melfi, Associazione Parco Letterario Federico II 2018, pp.

461-481 (poi, col titolo *Riconfinamenti. Archivi utopici della memoria* ne L'ultima sposa di Palmira di Giuseppe Lupo, in EAD., *Geografie plurali. Nomi e luoghi di una nuova geometria letteraria*, Melfi, Associazione Parco Letterario Federico II 2019, pp. 113-130).

2020

- 20a. ARIANNA PUNZI, *Intorno al toponimo Safi*, in "Et multiplex erit scientia". *Voci del passato nella complessità della memoria/ Vozes do passado na complexidade da memória. Miscellanea di studi in onore di Silvano Peloso*, a c. di S. Netto Salomao, J. Luis Jobim, S. Celani, Roma, Edizioni Nuova Cultura 2020, pp. 353-362.

2021

- 21a. RASHA AL OWAIDI, *Toponimi ed esotismi relativi al territorio arabo-orientale nelle opere di Andrea da Barberino*, in EAD., *La letteratura cavalleresca e il mondo arabo: il caso di Andrea da Barberino. Regesto e studio critico*, Firenze, Firenze University Press 2021, pp. 143-203.
- 22a. LUCA BELLONE, «Diverse lingue, orribili favelle, musica triste senza note»: *intertestualità dantesca nel rap italiano*, «Carte Romanze», IX (2021), pp. 269-309.
- 23a. LUIGI CEPPARRONE, *Lui L'arso, e io, Paranza: analisi onomastica della novella Lontano di Pirandello*, «Pirandelliana», XV (2021), pp. 59-72.
- 24a. EMANUELA CHICHIRICÒ, «Verbigratia: La bona mugier»: *Carlo Gozzi lettore e spettatore negli avantesti del Teatro comico all'osteria del Pellegrino*, «Studi goldoniani», XVIII (2021), pp. 119-132: *passim*.
- 25a. SARA LORENZETTI, *La bolgia dei barattieri come atto fondativo del teatro comico moderno: Benigni interpreta Inferno*, XXI, in *Così "intra per lo cammino alto e silvestro": attraversare l'Inferno dantesco con Roberto Benigni*, a c. di F. Musarra *et alii*, Firenze, Cesati 2021, pp. 169-180.
- 26a. GIULIA MESSINA, *Il genere nonsensico nella letteratura italiana del secondo Novecento: la triade del nonsense: Giulia Niccolai, Toti Scialoja e Fosco Maraini*, «Annali di studi umanistici», IX (2021), pp. 201-228.
- 27a. ANDREA PALANDRI, *Ragazzi e Trastevere. Il quartiere trasteverino nella prima produzione romana di Pier Paolo Pasolini*, in *Les Lignes du corps: erotismo y literaturas románicas*, a c. di L. Bermúdez. N. Crocoll, B. Palacios, A. Palandri, New York, Idea 2021, pp. 161-177.
- 28a. LETIZIA POLI PALLADINI, *Geltrude ed Egidio. Intertestualità e onomastica nel Fermo e Lucia*, «Chaos e Kosmos», XXII (2021), pp. 1-47.
- 29a. ANA STEFANOVSKA, «Interferenze eterotopiche» *sulla mappa dell'Italia: Fontamara e Natàca*, in *Letteratura e Scienze. Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)*, Pisa, 12-

14 settembre 2019, a c. di A. Casadei *et alii*, Roma, Adi editore 2021, pp. 1-12.

5. STUDI GENERALI

5.1. Studi teorici e metodologici sul nome proprio

2022

148. FRANCESCA BOARINI, *Un universo di relazioni: la questione del nome nello Spirito della narrazione di Andrea Bonomi*, «iNnt», XXIV (2022), pp. 237-242.
149. NICOLETTA DI VITA, *Il nome e la voce. Per una filosofia dell'inno*, Vicenza, Neri Pozza 2019.
 Contiene: I *L'inno*; II. *Il nome*; III. *La voce*
150. VOLKER KOHLHEIM, *Siegfried Lenz. Qualcosa sui nomi*, «iNnt», XXIV (2022), pp. 243-246.
151. PATRIZIA PARADISI, *Alfonso Traina latinista [e] onomasta*, «iNnt», XXIV (2022), pp. 247-253.
152. LUIGI SASSO, *Deleuze e la logica del nome*, «Quaderni delle Officine», CXVIII (giugno 2022).
153. LUIGI SASSO, *Ingeborg Bachmann e l'utopia dei nomi*, «iNnt», XXIV (2022), pp. 255-259.
154. LEONARDO TERRUSI, *Repertorio bibliografico dell'onomastica letteraria in Italia (2020-2021)*, «iNnt», XXIV (2022), pp. 265-290.
155. LEONARDO TERRUSI, *L'intervista collettiva su I nomi dei personaggi di «Diorama letterario» (1932)*, «RIOn», XXVIII (2022), 1, pp. 215-245.
156. LEONARDO TERRUSI, *L'onomastica dantesca grande assente nell'anno del 700enario*, «RIOn», XXVIII (2022), 1, pp. 469-471.

2023

157. ALESSANDRO AMENTA, *Stefan Reczek, pioniere dell'onomastica letteraria polacca*, «iNnt», XXV (2023), pp. 413-417.
158. LUISA CAIAZZO, *Names in Literature: tra suggestioni e rifrazioni spazio-temporali*, «iNnt», XXV (2023), pp. 419-425.
159. PATRICIA CARVALHINHOS, GIACOMO GIUNTOLI, *Intervista a Maria Giovanna Arcamone: un viaggio attraverso l'onomastica e la toponomastica*, «Linha D'Água», XXXVI (2023), 1, pp. 211-220.
160. CARLO DELLE DONNE, *Artigiani di parole: il linguaggio e la sua genesi a partire dal Cratilo di Platone*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2023.
 Contiene: I. *La filosofia platonica nel Cratilo. Nomi, forme, dialettica, verità*; II.

- Costruire e decidere. Il «nomoteta» e le altre figure demiurgiche dei Dialoghi; III. Oltre il Cratilo. Motivi teorici del Cratilo in altri dialoghi platonici; IV. Dietro il Cratilo. Figure «onomaturgiche» nella letteratura greca; V. Oltre Platone. «Onomaturghi» e «nomoteti» nella filosofia antica.*
161. VOLKER KOHLHEIM, *Sul potere e la magia dei nomi. Sybille Lewitscharoff sui nomi letterari e altri nomi*, «iNnt», XXV (2023), pp. 427-432.
 162. NUNZIO LA FAUCI, *Fare nomi*, Milano, Bompiani 2023.
 Contiene: *Si fanno i nomi ... in Lessico Familiare di Natalia Ginzburg*, pp. 195-214; *... in Ritratti italiani di Alberto Arbasino*, pp. 235-254 e *Farsi un nome. Nanà Xaxa, al secolo Leonardo Sciascia*, pp. 257-267.
 163. GIORGIA RIMONDI, *Gli studi ucraini di onomastica letteraria. Jurij Karpenko e la scuola di Odessa*, «iNnt», XXV (2023), pp. 433-437.
 164. LUIGI SASSO, *Leo Spitzer e il prospettivismo linguistico*, «iNnt», XXV (2023), pp. 439-445.
 165. LEONARDO TERRUSI, *Quarant'anni (e più) di studi di onomastica letteraria in Italia*, «RION», XXIX (2023), 1, pp. 149-167.
 166. LEONARDO TERRUSI, *Uno Stella (Francesco) per Stella (Paolo). Quando l'autore dà il proprio nome a un personaggio*, «RION», XXIX (2023), 1, p. 255.

5.2. Studi sulla traduzione del nome proprio

2022

167. SERGIO BENVENUTO, *La macchina placebo: traduzione e comprensione*, «Ágalma», XLIII (2022), 1, pp. 29-37.
168. MARTA MUSCARIELLO, *La traduzione dell'onomastica personale e il suo apporto alla teoria del nome proprio*, «Lingue e Linguaggi», LII (2022), pp. 209-228.

2023

169. SABER MAHMOUD ABDELMONTALEB, *Il plurilinguismo nella letteratura italiana contemporanea e problematiche di traduzione in arabo. L'esempio di Passavamo sulla terra leggeri di Sergio Atzeni*, «Journal of Languages and Translation», X (2023), 1, pp. 1-19: 8-11.

ADDENDA

2020

- 30a. MARCANTONIO SAVELLI, *Translating Tolkien. The thin line between translation and misrepresentation. An Italian case-study*, «Journal of Tolkien Research», XI (2020), 1, Article 3. available at: <https://scholar.valpo.edu/journaloftolkienresearch/vol11/iss1/31>.

2021

- 31a. FRANCESCO SESTITO, *Note sulla traduzione del genere fumetto, con particolare riguardo al "sottogenere" Disney: alcune versioni italiane di The Old Castle's Secret* (Paperino e il segreto del vecchio castello), in *Forme, strutture, generi nella lingua e nella letteratura italiana*. Atti dell'XI Convegno internazionale di Italianistica dell'Università di Cracovia, 20-21 settembre 2019, a c. di E. Pirvu, Firenze, Franco Cesati Editore 2021, pp. 197-209.

5.3. Studi su temi onomastici trasversali

2022

170. DONATELLA BREMER, *I nomi di Dio nell'opera poetica di Eugenio Montale e Wisława Szymborska*, «iNnt», XXIV (2022), pp. 43-59.
171. ENZO CAFFARELLI, *Ciacco e Chichibio ossia la ghiottoneria medievale. Il nome del(la) protagonista: ricicli e ispirazioni del 2021*, «RION», XXVIII (2022), 2, pp. 1023-1025.
172. ENZO CAFFARELLI, ROBERTO RANDACCIO, *Che cosa intendiamo per 'deonomastica letteraria'*, «RION», XXVIII (2022), 2, pp. 569-607.
173. BENIAMINO DELLA GALA, *Un modello Eco per il romanzo storico? Alcune osservazioni sul nome d'autore di Umberto Eco in ambito transnazionale*, «Intersezioni», XLII (2022), 1, pp. 85-102.
174. NUNZIO LA FAUCI, *Gattopardismo per@Zanichelli_ed.*, «RION», XXVIII (2022), 2, pp. 1022-1023.
175. NUNZIO LA FAUCI, *Un dettaglio da non perdere in France de Meurs*, «RION», XXVIII (2022), 1, p. 474.
176. LUIGI MATT, *Funzioni dei soprannomi in alcuni romanzi italiani recenti*, «RION», XXVIII (2022), 1, pp. 201-213.
177. SILVIA CORINO ROVANO, «*La corte d'appello di Firenze conferma: il N. 4417 è Mario Bruneri*». *La curiosa vicenda di una memoria contesa tra realtà, tribunali, letteratura e cinema*, «iNnt», XXIV (2022), pp. 73-84.
178. VINCENZO D'ANGELO, *Acclimatemento poetico degli antroponomi stranieri nei Filosofi in libertà di Umberto Eco*, «RION», XXVIII (2022), 2, p. 828.
179. LUCA MORLINO, *Tracce antonomastiche di Lancillotto*, «RION», XXVIII (2022), 2, p. 843.
180. ROBERTO RANDACCIO, *Ufficio deonomastici smarriti (o quasi): Drusiana, Trusiana*, «RION», XXVIII (2022), 2, p. 844.

2023

181. LODOVICA BRAIDA, *Autrici sotto pseudonimo, attraverso il Catalogo storico delle edizioni Salani*, «Storia in Lombardia», XLIII (2023), 2, pp. 52-59.
182. ENZO CAFFARELLI, *Il Medioevo nell'onomastica contemporanea. Il caso delle Tre Corone*, «Lingua nostra», LXXXIV (2023), 3-4, pp. 86-91.
183. ENZO CAFFARELLI, *Antroponimia e medievalismo nel Novecento italiano*, in *Fortune del Medioevo. Studi sul Medievalismo*, a c. di R. Capelli, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2023, pp. 123-149.
184. LUCA BELLONE, *Perpetua perpetua*, in *Figli di un nome proprio. Un viaggio tra i deonimici italiani*, Treccani Magazine – Lingua italiana, 8 maggio 2023, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/parole/deonimici5.html.
185. LUCA BELLONE, *Nella selva onomastica dei poemi cavallereschi: Rodomonte (e i suoi derivati)*, in *Figli di un nome proprio. Un viaggio tra i deonimici italiani*, 2 Treccani Magazine – Lingua italiana, 3 novembre 2023, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/parole/deonimici25.html.
186. MASSIMO FANFANI, *Un Azzecagarbuglio fiorentino*, «Lingua nostra», LXXXIV (2023), 3-4, pp. 113-115.
187. ANTONIO IURILLI, *Onomatopoiesi in Accademia*, «iNnt», XXV (2023), pp. 59-68.
188. GIOVANNI MARTINI, *Dire l'indicibile. Le perifrasi del nome di Dio*, «iNnt», XXV (2023), pp. 333-348.
189. FEDERICO MUSSANO, *Tasso, «Penombra»*, novembre 2023, pp. 2-3.
190. PIERLUIGI ORTOLANO, *Il "gioco" linguistico delle maschere: Arlecchino figlio di... tre padri*, in *Figli di un nome proprio. Un viaggio tra i deonimici italiani*, Treccani Magazine – Lingua italiana, 9 giugno 2023, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/parole/deonimici9.html.
191. BEATRICE PERRONE, *La storia di un nome per antonomasia: Circe e le sue metamorfosi nella lingua italiana*, «Carte di viaggio», XVI (2023), pp. 37-56.
192. BEATRICE PERRONE, *Le metamorfosi di Circe*, in *Figli di un nome proprio. Un viaggio tra i deonimici italiani*, Treccani Magazine – Lingua italiana, 31 maggio 2023, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/parole/deonimici8.html.
193. ROSA PIRO, *Chi ha puffato la coperta di Linus? Dai fantasionimi ai nomi comuni e specialistici*, in *Figli di un nome proprio. Un viaggio tra i deonimici italiani*, Treccani Magazine – Lingua italiana, 15 novembre 2023, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/parole/deonimici24.html.
194. PAOLO RONDINELLI, *Boccacciano e boccaccesco, pasoliniano e pasolinesco. Sfumature semantiche di aggettivi deantroponimici letterari*, in *Figli di*

un nome proprio. Un viaggio tra i deonimici italiani, Treccani Magazine – Lingua italiana, 13 ottobre, 2023, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/parole/deonimici20.html.

195. IVANA VERMIGLIO, *Isola Ferdinanda. Breve resoconto di una storia onomastica emersa e inabissata*, «RION», XXIX (2023), 2, pp. 547-563.

ADDENDA

2017

- 32a. TONI MARINO, *Il testo provvisorio. La paratestualità come pratica di comunicazione autonoma*, «Symbolon», XI (2017) pp. 221-237.
33a. TONI MARINO, *Il paratesto e il sistema della letteratura. Il caso di Lalla Romano*, «Misure critiche», XVI (2017), 1-2, pp. 175-194.

5.4. I nomi nelle altre scritture

2022

196. LUCA BANDIRALI, *Cominciarono a chiamarli Trinità*, in *fata morgana web 2022. Le visioni*, a c. di A. Canadè, R. De Gaetano, Milano-Udine, Mimesis 2022, pp. 67-70.
197. MARCO BEGHELLI, *Callas, nome fatale*, «iNnt», XXIV (2022), pp. 37-42.
198. ENZO CAFFARELLI, *«E figurati se Catarella c'inziirtava con un cognome!»*. *Ma nelle serie RAI molti cognomi sono azzeccati*, «RION», XXVIII (2022), 1, pp. 471-474.
199. PAOLO D'ACHILLE, *Della mancata presenza di un etnico in un libretto pucciniano*, «RION», XXVIII (2022), 1, p. 295.
200. FRANCESCO SESTITO, *Influssi letterari e cinematografici sull'antroponimia reale: il caso di Via col vento*, «RION», XXVIII (2022), 2, pp. 848-849.
201. GABRIELE ZANELLO, *Modelli e criteri per la resa dell'onomastica biblica nelle traduzioni friulane della Scrittura*, «RION», XXVIII (2022), 2, pp. 689-727.

2023

202. TERESA AGOVINO, *Onomastica manzoniana nei Cartoni Morti*, in EAD., *«Non basta essere bravi: bisogna essere Don Rodrigo!»: Social, blog, testate online: Manzoni e il grande pubblico del web*, Roma, Armando 2023, pp. 103-107.
203. LUCA BELLONE, *«Sono Dante a disagio con Bea, quello che se non è stressato non crea»: sull'onomastica letteraria nel rap italiano*, «iNnt», XXV (2023), pp. 317-332.

204. ENZO CAFFARELLI, «Questo nome non mi è nuovo»: la comicità onomastica di Totò, *Treccani Magazine – Lingua italiana*, 30 marzo 2023, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/parole/onomastica_Toto.html.
205. SIMONE CRISTOFORETTI, *Immagini di Persia dall'archivio di Gianroberto Scarcia*, in *La luce scarlatta del tempo*, a c. di M. Compareti, M. Pistoso, Bologna, Persiani 2023, pp. 21-103.
206. GIOVANNI VITO DISTEFANO, *Monti di Mola di Fabrizio De André fra tradizione letteraria e imagologia della subalternità*, «Contemporanea», XX (2022), pp. 97-108.
207. ROBERTO RANDACCIO, *Freddurismi, calembour e pompierate: giochi di parole onimici negli scritti di Luigi Coppola sul «Fanfulla», «iNnt», XXV (2023), pp. 69-89.*
208. GIANLUCA SOLLA, *Disertare tutti i nomi. L'ipotesi-Charlot*. Seguito da *Appunti per una teoria dell'incidente*, «K. Revue trans-européenne de philosophie et arts», X (2023), 1, pp. 13-31.
209. LEONARDO TERRUSI, *Sulle tracce di Bandelisco*, in *Bandelisco. Scritti onomastici di/per (e su) Luca Serianni nel ricordo di allievi, amici e colleghi*, a c. di E. Caffarelli e P. D'Achille, Roma, SER (Società Editrice Romana)-ItaliAteneo («QuIRIOn» 9) 2023, pp. 149-163.

ADDENDA

2008

- 34a. CARMINE CATENACCI, *D'Annunzio, il cinema e le fonti classiche di Cabi-ria*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», n.s. LXXXVIII (2008), 1, pp. 163-185: *passim*.

2020

- 35a. ALESSANDRO ROSSI, *Gestualità leonardesca. Tra teologia cristiana e virtus pagana: la Vergine delle rocce e la Lucrezia romana di Marco D'Oggiono*, Milano-Udine, Mimesis 2020, *passim*.

5.5. Studi storici, linguistici e folklorici sul nome proprio

2022

210. EMIDIO DE ALBENTHIS, *Pluralità storico-toponimica di Agrigento: un possibile influsso su Luigi Pirandello?*, «RION», XXVIII (2022), 1, pp. 296.
211. MASSIMO FANFANI, *Varianti di cognomi: il caso di Allighieri*, «RION», XXVIII (2022), 2, pp. 547-562.

2023

212. VINCENZO PINELLO, *Testualità, sintassi, onomastica e monolinguisimo espressivo letterario nella prosa in dialetto*, in GAETANO SPINNATO, *Gibigiane paesane. Novelle in dialetto siciliano*, Palermo, Casa Editrice Don Lorenzo Milani 2023, pp. 11-17.
213. ALDA ROSSEBASTIANO, *L'identità tradita del Barone von Leutrum, dall'epopea alla canzone*, «iNnt», XXV (2023), pp. 249-255.
214. ALESSANDRO PARENTI, *Le mulette di Ruggieri*, «Lingua nostra», LXXXIV (2023), 3-4, pp. 92-95.
215. ANTONIO VINCIGUERRA, *Soprannomi etnici nella letteratura dialettale napoletana dei secc. XVII-XIX*, in *Lingua e discriminazione. Studi diacronici, lessicali e discorsivi*, a c. di D. Pietrini, Berlin, Peter Lang 2023, pp. 219-233.

ADDENDA

2017

- 36a. CARLO CENINI, *In margine agli Antroponimi e toponimi del Vocabolario del pavano*, in *Studi veneti e rinascimentali per Ivano Paccagnella*, Quaderni Veneti, VI (2017), 1, pp. 75-94.

2021

- 37a. ROSANNA SORNICOLA, *Il nome di Calibano (Calibano ritorna nel Mediterraneo)*, in *Miscellanea di studi in onore di Diego Poli*, Roma, il Calamo 2021, pp. 1473-1500.

INDICE DEGLI AUTORI DEI TITOLI REPERTORIATI

Abdelmontaleb S. M., 169
 Agovino T., 202
 Ayokunmi Oladele O., 41
 Al Owaidd R., 21a
 Alfieri G., 62
 Allegretti P., 61
 Aloe S., 51; 16a
 Amenta A., 56, 57, 157
 Assenza E., 31

Balbo A., 6a
 Baldi V., 63
 Bandirali L., 196
 Barengi M., 64
 Baselica G., 52
 Beghelli M., 197
 Bellone L., 184, 185, 203; 22a
 Benozzo F., 13
 Benvenuto S., 167
 Bionda S., 65
 Boaglio M., 66
 Boarini F., 49, 148
 Bozzola S., 102
 Braidà L., 181
 Bremer D., 170
 Brillante S., 3
 Brütting R., 46
 Buttò F., 10a

Cacia D., 103
 Caffarelli E., 67, 171, 172, 182, 183, 198, 204
 Caiazzo L., 158
 Campofredda O., 104
 Cannavò A., 68
 Canobbio A., 8
 Capponcelli L., 59
 Caprini R., 25
 Carvalhinhos P., 159
 Cassani A. G., 105
 Castiglione M., 69, 106
 Catenacci C., 34a
 Cattani A., 54
 Cenini C., 36a
 Cepparrone L., 107; 23a
 Chichiriccò E., 24a
 Clerici L., 108
 Colletta P., 27

Colombo A., 71
 Corino Rovano S., 109, 177
 Corti C., 43
 Cristoforetti S., 205
 Crotto A., 3a
 Curti E., 18a

D'Achille P., 199
 D'Angelo V., 178
 Danielon F., 73
 De Albentis E., 210
 De Camilli D., 70
 Debiasi A., 9
 Deidier R., 110
 De Felici R., 33
 De Francesco S., 20
 Del Gatto A., 112
 Delfiore E., 111
 Della Gala B., 173
 Delle Donne C., 160
 De Martini A., 4a
 De Socio M., 11a
 De Vecchis K., 113
 Di Giacomo M., 72
 Di Nunzio G. M., 23
 Distefano G. V., 206
 Distilo M., 21
 Di Vita N., 149

Fabiani A., 14
 Fadelli A., 74
 Fanfani M., 186, 211
 Fantappiè I., 114
 Ferrari A. (Napoli), 19a
 Filoni A., 4
 Filosa E., 75
 Fioravanti S., 115
 Folliero-Metz G. D., 116
 Forni G., 76
 Fortin S., 117

Galatà F., 77
 Gambino F., 78
 Gandolfi M., 118
 Gatti L., 15
 Ghidoni A., 7a, 8a
 Giordano G., 58

- Giubilo B., 5
Giuntoli G., 159
Grosso A., 28
Guida S., 16
Guidorizzi G., 6
Guzzo G., 119

Igorivna Davydova O., 32
Italia P., 79; 17a
Iurilli A., 187

Kohlheim R., 47, 50
Kohlheim V., 48, 50, 150, 161

La Fauci N., 120, 162, 174, 175
Laner M. T., 80
Latella F., 18
Lena Corritore A., 53
Lorenzetti S., 25a
Lubian F., 10

Machera V., 82
Mainini L., 9a
Mambelli G., 40
Manitta A., 81
Marcucci A., 1
Marino T., 32a, 33a
Martini G., 188
Mastromarco G., 1a
Matt L., 121, 122, 123, 176
Mauriello S., 82
Messina G., 26a
Micheletti F., 124
Milani M., 125
Milazzo M., 22, 23
Milone P., 126
Mirto M. S., 2
Monaci L., 29
Morlino L., 17, 179
Moscardini L., 83
Mugnaini F., 84
Murgia G., 12a
Muscariello M., 168
Mussano F., 127, 189

Negri M., 24
Nicosia S., 85
Noto G., 6a

Ortolano P., 190
Palandri A., 27a

Paradisi P., 89, 128, 129, 130, 131, 151
Parenti A., 214
Pegoretti A., 90
Perrone B., 191, 192
Picone M., 14a
Pietrobon E., 86
Pinello V., 212
Pinto R., 87
Piro R., 193
Poli Palladini L., 28a
Polimeni G., 88
Pontari P., 91
Privitera D., 132
Prota M., 18
Punzi A., 20a

Ragone G., 2a
Randaccio R., 92, 133, 134, 172, 180, 207
Ricchieri T., 11
Rimondi G., 55, 163
Roggia E. C., 93
Rondinelli P., 194
Rossebastiano A., 213
Rossi A., 35a
Rossi L., 5a
Rotiroti G., 39
Rumine I., 135

Sabbatino P., 136
Saggini F., 44
Sale G., 30, 34
Salvaneschi E., 94
Santini M., 7
Saracco C., 26
Sarnelli M., 95, 137
Sarzi Sartori N., 138
Sasso L., 139, 140, 152, 153, 164
Savelli M., 30a
Saviotti F., 19
Sestito F., 200; 31a
Smith W. G., 42, 45
Spagnoli M., 13a
Stefanovska A., 29a
Stoppelli P., 141
Striano A., 38, 142

Terrusi L., 97, 143, 154, 155, 156, 165, 166, 209
Titomanlio C., 35
Toscano S., 15a
Traina G., 99, 144
Traina G., 12

Tramontana C., 145
Trovato L., 36

Vanzini M., 146
Vardanyan H., 60
Vasari F., 37
Vermiglio I., 195
Vinciguerra A., 215

Zanello G., 201
Zavattieri G., 147

INDICE DEGLI AUTORI E DELLE OPERE ANONIME OGGETTO DI INDAGINE ONOMASTICA

- Abdel Malek Smari *alias* Tawfik Sam, 119
 Accursio, 12
 Alain de Lille, 5a
 Alberti L. B., 105
 Andrea da Barberino, 21a
 Apollodoro, 4
 Arbasino A., 120, 138, 162
 Ardone V., 125]
 Aristofane, 1a
 Atzeni S., 169

 Bachmann I., 153
 Beatritz de Dia, 21
 Bianciardi L., 118
 Boccaccio G., 73, 75, 77, 82, 101, 194
 Bonomi A., 148
 Brunetto Latini, 5a
 Burney F., 44
 Bussi M., 31
 Buzzati D., 71

 Calvino I., 99, 102
 Camilleri A., 69
Cantigas de Santa María, 24
 Carducci G., 90
 Cassio Dione, 3
 Cecchi G. M., 137
Chansons de toile, 9a
 Chaplin C., 208
 Chrétien de Troyes, 15
 Collodi C., 92, 133
 Columella, 9
 Coppola L., 207

 D'Annunzio G., 34a
 D'Oggiono M., 35a
 Dante Alighieri, 60, 61, 66, 78, 81, 86, 87, 91,
 97, 110, 116, 124, 126, 130, 143, 145, 147,
 156, 203; 20a, 22a, 25a
 D'Arrigo S., 76
 De André F., 206
 Deledda G., 54
 Deleuze G., 152
 Demetrio di Scepsi, 2a
 Disney W., 168; 31a
 Doni A. F., 114
 Dossi C., 135

 Dostoevskij F., 51; 16a

 Eco U., 173, 178
Edda, 25
 Erba L., 115
 Ermippo, 1
 Esperdut, 16

 Fontane T., 47
 Foscolo U., 117
 Fromentin É., 37

 Gadda C. E., 63, 79, 98, 121, 122, 123
 Genet J., 35
 Gil Roësset M., 14
 Ginzburg N., 146, 162
 Giovenale, 8
 Gombrowicz W., 57
 Goncourt E. de, 33
 Gozzi C., 24a

 Hoffmann E.T.A., 48, 50

 Ipponatte, 5

 Jim Dollar (Marietta Šaginjan), 53
 Joyce J., 43, 63

 Karpenko J., 163

 Lando O., 114
 Lenz S., 150
 Lenzoni A., 128
 Leopardi G., 83, 112; 17a
 Lesca G., 128
 Lewitscharoff S., 161
 Lupo G., 19a

 Machida Sonoko, 58
 Mandeville B. de, 32
 Manzoni A., 64, 67, 68, 70, 88, 89, 112, 129,
 141, 202
 Maraini F., 26a
 Marziale, 11
 Mazzuoli G., 82.
 Messina M., 132
 Molière, 30

- Montale E., 170
 Motojirō Kajii, 59
- Niccolai G., 26a
 Nievo I., 111
- Omero, 4
 Onwueme T., 41
 Orelli G., 65
- Paradoxographus Palatinus*, 4a
 Pascoli G., 77, 127, 128, 130
 Pasolini P. P., 74, 113, 194; 27a
 Paulino Pieri, 12a
 Pavese C., 83
 Périgot J., 13a
 Petrowskaja K., 38
 Petter G., 103
 Pirandello L., 85, 100, 126, 136, 210; 23a
 Platone, 160
 Poliziano, 80
 Proust M., 138
 Puccini G., 199
 Puech J.B., 28
- Rapino R., 72
 Reczek S., 157
Refugio de' miseri, 18a
Rígsþula, 26
 Rodari G., 15a
Roman de la Rose, 20; 5a
Roman de Renart, 17
 Romano L., 33a
- Saltykov-Šedrin M., 52
 Saramago J., 38
 Savarese N., 106
 Scarcia G., 205
 Scerbanenco G., 109
 Scialoja T., 26a
 Sciascia L., 64, 144, 162
 Serrianni L., 209
 Shakespeare W., 42, 45
 Shiraz H., 60
 Sicca L. M., 142
 Silone I., 29a
 Sologub F., 55
 Spitzer L., 164
 Strabone, 4
 Szyborska W., 170
- Testori G., 107
- Tokarczuk O., 56
 Tolkien J. R. R., 14a, 30a
 Totò, 204
 Traina A., 151
 Trissino G. G., 94
Tristan en Prose, 10a
- Urmuz (Demetrescu-Buzău D.), 39
- Verga G., 62, 96
 Virgilio, 10, 129

INDICE DEI NOMI

- Abraomas, 122
Accostamento ad Almotasim, 283
 'Aḡami M., 339
 Albas, 121
 Albertas, 121
 Albertine, 192-3
 Alcamo, 233
 Alì Oco de Madrigal, 190
 Almirantegiorgio, 40
 Alta Citta, 143
Altonaisches Thor, 256
 Amanio Lettiera, 281
 Amédée/Charles-Amédée de Savoie/duc de Nemours, 369
 Amon Amarth, 138
 Anatoly Anatolin, 289
 Andreottigiulio, 42
 Angélie/Elisabeth-Angélique de Montmorency-Bouteville/Châtillon, Madame de, 370
 Ann Hidden/Éliane Hildestein, 312
 Ansas, 122
 Anthime, 207
 Antonino, 70, 72-3
 Antony/Mark Antony, 383, 385-90, 392, 394-5
 Antropocene, 245
 Anzelmas, 122
 Arab Street, 95
 Ardélise/Catherine Henriette d'Angennes, 372, 374
 Arinulfo Balletti, 281
 Armand/marquis de Richelieu, 369
 Artemidorus, 393
 Asburgo/ Asburgo-Lorena, 57-8
 Asesor/Assessore, 157
 Athénaïs, 204
 'Aṭṭār Farīd ad-Dīn, 343
 Auvergne, maréchal de/ Henri de La Tour d'Auvergne /Turenne, 369

 Bagamoyo Road, 97
 Bagamoyo Street, 95
 Baranduīn, 138
 Barbé, 130
 Bartek/Bartłomiej/Bartolomeo/Bartolo, 131, 155-6
 Basilide, 300, 304-5

 Basin/Duc de Guermantes, 51, 58
 Baviera/Bavière, 48, 51-8
 Bayreuth, 55
 Bélise/Cécile-Elisabeth Hurault de Chiverny, marquise de Mon(t)glas, 373-4
 Benevento, 231
 Berehta/Berthe, 310, 312, 315
 Bergé, 122
 Berlinguerrenrico, 40
 Berrada M., 341
 Bertrand Vandervelde, 289
 Betelgeuse, 239, 252-3
 Birotteau, 196, 206
 Blanche de Mortsau, 195, 204
 Bleberis, 125
 Blékius, 125, 130
 Bloch-Besnard, 207
 Booth M., 340
 Borgo Vergini, 220
 Bosco Atro, 145
 Boscuro, 145
 Bourgeaud du Lieul de Thù, 207
 Bovary, 195
 Brandywine, 138
 Brea, 145
 Bree, 145
 Bree-hill, 145
 Brigita, 122
 Briséis, 205
 Brutus, 382-95
 Buckland, 145
 Buick (automobile), 107, 111
 Burton Street, 94-5
 Bussy, 373
 Bužas, 129

 Cæsar, 381-95
 Calixto Bandera, 289
 Campo Palentino, 231
 Camusot, 206
 Candole/Candale, 370
 Cardot, 206
 Carlo Emilio Gadda, 190
 Carolus Magnus/Charles le Magne/Karel der Grosse, 312
 Carretto, conte di, 328
 Cassius, 383-4, 386-93

- Castellammare del Golfo, 233-4
 Castillante/de Castille, 370
 Catherine Earnshaw Heathcliff Lindton, 103-6, 111
 Cathy, 106
 Cavourbensocamillo, 41
 Céfise/Fésique/Fiesque, 371
 Celia, 394
 Cesaregiulio, 41
 Changez, 172
 Charles/Karl Chenogne, 312
 Charles-Édouard van Yperstal, 208
 Charlottenburg (quartiere di Berlino), 107
 Charlus/Barone di Charlus, 50-1, 53-5, 58
 Chasteller, 195
 Chéneville, Madame de/Madame de Sévigné/
 Marie de Rabutin-Chantal, 371
 Chesnel, 198
 Chicchiribbone/Chicchiribiuccio, 276
 Chicot, 206
 Chorąży, 157-8
 Chryséis, 205
 Ciàula, 276
 Ciosciò, 273
 Cippe, 272
 Citta Alta, 143
 Ciucciù, 273
 Claudio, 393
 Cléanthis, 204-5
 Cléophas de Tuynen, 208
 Cofalce/Coffalas/duc de La Rochefoucauld,
 371
 Cola Ticche tacche, 274
 Colbree, 145
 Colle Brea, 145
 Commodo, 71
 comtesse Ferraud, 206
 Congo Street, 97
 Corneille, 338
 Cornelio Gallo, 67
Corte inglese, 261
 Cracchete, 274
 Craxibettino, 40, 42
 Crick/Crock, 270
 Cydalise, 204

 d'Arretoilles, 200
 d'Escalonde, 203
 d'Escouteville, 203
 d'Esgrignon, 203
 d'Espard, 203
 d'Espinay, 201

 d'Ortho, 207
 Dakè, 131
 Dar es Salaam, 89-94, 96-9
 Darata, 124
 Daugkalba, 132
 de Balleroy, 201
 de Bréquigny, 201
 de Breyves/de Bruyves, 201
 de Cèbres, 200
 de Chaponay, 201
 de Chaverny, 201
 de Chimay, 201
 de Crécy, 201
 de Croy, 201
 de Cygnerolles, 200
 de Farcy, 201
 de Fontanges, 200
 de Guermantes, 200
 de La Tour Acquevive, 201
 de La Trémoille/La Trémouaille, 201-2
 de Laumes, 51, 200-2
 de Malmédy-Strohange, 208
 de Marsantes, 200
 de Marsay, 195-6
 de Palancy, 201
 de Puybes, 200
 de Restaud, 206
 de Rhétoré, 204-5
 de Ribes, 200
 de Saint-Sauves, 200
 de Sévinelles, 200
 De Sourdy, Madame de/Escoubleau-Sourdis,
 Madame d', 369
 de Trailles, 196
 de Traves, 200
 de Valtognes, 200
 Decumano Nord, 144
 delle Gelse (via)/Lungo Gelso (vico), 220
 Denis, santo, 312, 316
 des Lupeaulx, 206
 Diksas, 129-31
 Dirindina/Dirindona, 276
 Dočys, 122, 124, 129-31
 Domiziano, 68-9
 Dovydas, 127
 du Bruel, 195
 du Guaisnic/du Guénic, 198-9, 203
 du Guaisqlain/du Guesclin 198, 200
 du Hazay, 201
 Duc de Bavière/Duca di Baviera, 52-3, 57
 Duchesse d'Alençon, 53
Dunkelgasse, 262

- Durakas, 122, 125
 Élianthé, 204-5
 Eliogabalo, 70
 Elzbieta, 122
 Emmanuelvittorio, 41-2
Englischer Hof, 261
 Eris, 251-2
 Ermosthène, 207
Esordio, 290
 Eulalia/Eulalie, 309, 316
 Euridice, 63-4, 74
 Ezzelino da Romano, 224

 Faenza, 229
 Federico II di Svevia, imperatore/*Fredericus/Federigo*, 223, 225-32
 Ferentino/*Florentinum*, 227-9, 232
 Ficquet, 199
 Finot, 206
 Fiorentino (Castel Fiorentino)/*Florentinum*, 226, 228-9
 Fiorenzuola, 229
 Firenze/*Florentia/Florentia*, 227-32
 Flic-flic-chiap-chiap, 269
Forse un mattino andando, 288
 Fouqueville/Basile Fouquet, 370
 Francis Flute, 123
 Fritz, 122
 Froufrou/Fru-fru, 272-33
Fuori dell'abitato di Malbork, 286, 290

 Gaia, 245
 Garibaldigiuseppe, 41
 Gerberto d'Aurillac/Silvestro II, papa, 224
 Gerezani Street, 97
 Gerwazy/Gervaso/Gervasio, 155, 161-2
 Geta, 67
 Ghè, 245
Giardino dei sentieri che si biforcano, 288
 Gilbert/Principe di Guermantes, 58
 Gilberte, 191-3
 Ginotic/[Ginolic]/Gaspar IV de Coligny/
 Maréchal de Châtillon/marquis d'Andelot,
 370
 Gioacchino da Fiore, 232
 Giovangiolitti, 41
 Giovanni, 349-61
 Giraud, 195
 Giroudeau, 206
 Gitone/Manicamp, 374
 Gluck, 259

 Gnegnè, 277
 Gobseck, 195
 Gomeuse, 198
 Goriot, 206
 Gouraud, 195
 Gran Burrone, 144
 Grande Strada, 143
 Grande Via, 143
 Great Road, 143
 Grunewald (quartiere di Berlino) 107
 Gryta, 122, 124, 131
 Guanzeng, 80
Guarda in basso dove l'ombra s'addensa, 286
 Guendalina, 83
 Guermantes, 53-5, 57-60
 Guermantes-Bavière, 52-3, 56, 60
 Gugu/Gufu, 80

 Hangest, 199
 Hans, 122
 Harding Street, 95
 Hartnid, 310-21
 Hasensprung (fermata dell'autobus), 107
Haus zum Goldenen Brunnen, 261
 Heringsdorf (località balneare) 107, 111
 High City, 143
 Hobbiton, 143
 Hobbiville, 143
 Homburg, 109
 Hrabia/Conte, 157
 Hruodlandus/Roland, 312
 Hyacinthe, 207

 Ichetisfera, 246
 Ieva, 122
Il Quarantotto, 282
 Ilzbè, 122
 Impératrice Élisabeth, 53
In una rete di linee che s'allacciano, 286, 288
In una rete di linee che s'intersecano, 286, 288
Incipit, 290
 Independence Avenue, 99
 India Street, 94, 96-7
 Indian Bazaar, 97
 Ingles Street, 97
*Inserzione per una casa in cui non voglio più
 abitare*, 288
Intorno a una fossa vuota, 286
 Isabeau de Bavière/Isabeau di Baviera/Isabella
 di Baviera, 52-4, 59
 Ivan Denisovič, 122

- Jacek/Giacomo/Giacinto, 155-6, 162
 Jacques Cormery, 111
 Jamat Street, 97
 Jankiel/Yankiel, 155
 Jekè, 124, 129, 131
 Jérémie/Henri de Daillon/comte de Lude, 373
 Jesse Garon Parker, 180
 Jianier, 85
 Jo(a)kimas/Jokimè, 124
 Jokūbas, 121-2
 Jonas, 122, 124, 130
Jungfernstieg, 257
 Jurgis, 122, 125
- Kachna/Catterina/Caterina, 155
Kalbächer Gasse, 261-2
 Kangmei, 79, 82
 Kariakoo, 97
 Kasparas, 121, 129
 Katryna, 124, 129-30
 Kerdoncuff, 199-200
 Kichwele Street, 95, 97
 Kirk Street, 95
 Kirylo/Kirylo/Cirillo/Kirilo, 155
 Klišys, 129
 Klucznik/Portachiavi/Chiavaio, 157, 161
 Koinas, 125
 Kokosznicka, 163
 Kościuszko, 154, 160
 Kozodusin, 163
 Krefa A., 340
 Kristijonas, 121
 Krizas, 121
 Kurpiūnas, 132
- L'Editore, 300
L'uomo nell'alto castello, 284
La cavalletta non si alzerà più, 285
La locusta si trascinerà a stento, 285
 La Malfaugo, 40
 La Pouraille, 196
 la Rhétorière, 204
La svastica sul sole, 284
 Lämmerhirt, 261
 Landaino, 145
 Laredj W., 338
 Luras, 121, 129
 Laurienè, 129
 Laurynas, 121
 Lawn Singh, 280
 Le Hault de Pressagny, 201
Le parrocchie di Regalpetra, 333
- Le parrocchie*, 327
 Lénix/Louis de La Trémoille/Compte d'Orlonne, 373
 Lepidus, 394
 Lesbie/Lesbia, 374
 Li Zhuru, 82
 Limulus/Le Limeil, 313
 Lolita, 191
 Lousteau, 206
 Luca, 249
 Lucy, 247-8
Lucera/Luceria Sarracenorum, 226
 Lucina Brembati, 189
 Lucius, 313, 316-7, 392-3
 Ludovico II/Ludwig II/Louis II, 53-5
 Luigi XI, 59
 Luxembourg, Monsieur de/François-Henri de Montmorency-Boutenville/duc de Piney-Luxembourg, 369
- Magužè, 129, 131
 Manchiny/Philippe Mancini, 369
 Manfredi di Svevia, re di Sicilia, 223, 229-32
 Marcantonio, 44
 Maria Sofia Amalia di Baviera/Maria Sofia Amalia/Regina di Napoli/Reine de Naples, 53-4, 56
 Marie-Hedwige de Guermantes/Marie-Gilbert/Marie-Hedwige de Guermantes/Princesse de Guermantes/Bavière/Archiduchesse Éléonore d'Autriche/(archi)Duchesse Edwige de Bavière/(archi)Duchesse Éléonore/Archiduchesse de Bavière/Duchesse en Bavière/Duchesse de Bavière, 52-60
 Market Street, 97
 Martineau, 206-7
 Maryna/Maria, 155
 Matyjasz (Maciej) Dobrzyński/Mattia/Matteo, 155, 160-1
 Mernissi F., 346
 Michele Scoto, 227, 230
 Middle Earth, 138-9, 143, 147-8
Milan, 82
 Milkus, 122, 124, 129
 Mirelle/Mérille, 370
 Mirkwood, 145
 Mkunguni, 95
 Mme de Néréis, 205
 Mnazi Mmoja, 97
 Moraldo/Moraldo, 39, 42
 Mordor, 138

- Mosque Street, 97
 Mouchet/Mouchette, 368
 Mount Doom, 138
 Mr. Spock, 122
 Msimbazi Street, 97
 Mussolinbenito, 41-2
 Mykolas, 122
 Myrto, 204
- Napoli/Napule, 219-21
 Narungombe Street, 95
 Neuschwanstein, 55
Neustadt, 261
 Neidhart/Nithard, 313-21
 Nobelle, Madame de/Bonnelle, Madame de, 370
 Northfarthing, 144
- Obrys, 122, 124, 129, 131
 Octavius, 388, 390
 Open Space, 95-6
 Oranthe, 204-5
 Oriane/Duchessa di Guermantes/Duchesse de Guermantes/Mme de Guermantes, 51, 56, 58-60
 Othello, 383, 395
 Ottone, 54
- Padioleau, 207
Paese del sale, 330
 Paikius, 132
 Paikžentis, 125
 Pakulienė, 129
 Pakulūnas, 122, 125
Palais de Neuville, 261
Palazzo Belli, 261
 Pâris, 205
Parrocchie, 331-2
 Parthénis, 204-5
 Patapuff/Patapuffa, 274-5
 Paulius, 122
 Paulukas, 122
 Pelėda, 125, 131-2
 Peregrinus Tyß, 261
 Perepepė, 269
 Petras, 122, 124
Pferdemarcket/Pferdemarck, 257
 Phénucianus, 313, 317
 Pierre-Yves La Mothe-Marlaux, 207
 Pietro, 83
 Pimė, 124
 Pimpinone, 276
- Pim-poum-pà, 274
 Pipa Corner, 97
 Pissi pissi, 268, 273
 Plaučiūnas, 122, 125
 Plyckius, 125
 Podczaszyć/Coppiere/Sottocoppiere, 157
 Podkomorzy/Presidente della corte territoriale/Ciambellano, 155, 157-8
 Popinot, 195, 206
 Portia, 385, 394-5
 Poynel, 207
 Přemysl Ottocaro, re, 127
 Pričkus, 122
 Principessa di Parma, 57
 Prof, 274
 Protazy/Protaso/Protasio/Protasiuccio, 155, 157
 Psc̃th, 271
 Publius, 393-4
 Pukys, 122, 124, 131
- Quale storia laggiù attende la fine?*, 286
 Quartieri Spagnoli, 212-3
 Quartiero Nord, 144
- Rasgulla, 172
 Rašid F., 337
Regalpetra, 327
 Rejent/Notaio, 157
 Rejtan, 154
 Ring Street, 97
 Rivendell, 144
 Robert de Saint-Loup/Saint-Loup, 50-1
 Roberto d'Angiò, re di Sicilia/Napoli, 225, 232-5
 Roberto il Guiscardo, 224
 Rodomonte, 320
 Roi de Bavière, 52-3, 55
 Roma, 218
 Rosalind, 394
 Rosanna Carteri, 308
 Roseto Capo Spulico/Pietra di Roseto/*Petra Roseti*, 232
Ros̃markt, 261
 Róza, 155
 Ruolan, 80
- Sale sulla piaga/Regalpetra in Sicilia*, 327
Sale, 332
 Saliamonas, 122
Salinari e Galantuomini/Salinari e galantuomini/Parroci, salinari e galantuomini, 330

- Samilcar/Marcilac/Marcillac, 371
 Sar, 310, 317, 321
 Schelmuffsky, 256-7
Se una notte d'inverno un viaggiatore, 286
 Seaview Road, 97
 Sędzia/Giudice, 157
 Selmas, 122
 Selmiké, 131
 Selous Street, 97
Senza temere il vento e la vertigine, 286
 Sergente Maggiore (vico), 212, 214
 Sfrirt, 268, 271
 Shi Yang Shi, 75-8, 83, 87
 Shi Yang, 75-84, 88
 Shurong, 80
 Sicilia, 225, 233-5
 Silas Flannery, 289
 Šlapjurgis, 125
 Slunkius, 125, 132
 Somora Avenue, 97, 99
 Souches/Sourches, 368
 Speranzella (vico)/Speransella (vigo), 209-12,
 214-7, 219, 221
Sperlingsgasse, 262
Sporgendosi dalla costa scoscesa, 286, 288
 Stanley Street, 95, 97
 Stefan, 122
 Stepas, 122
 Stephen Dedalus, 123
 Stolnik, 157-9, 162
 Sukin, 163
Sul tappeto di foglie illuminato dalla luna, 286
 Suliman bin Nassor Street, 94
 Susukaté, 125, 132
 Swann, 205

 Tacmatrac, 266
 Tadeusz/Tadeuszek/Taddeo/Tadeuccio, 151-6,
 159, 161-2, 164-6
 Takakumi Ikoka, 289
 Taukiai, 119
 Tazio Bazakbal, 289
 Telimena/Telimene, 155, 163
 Terra di Buck, 145
The Grassoppher Lies Heavy, 284
 The Lord of the Rings (TLOTR), 135-7, 139-
 46, 148
The Man in the High Castle, 284
 Thénardier, 205
 Thétis, 205
 Tic tac, 274
 Tintinna, 276

 Titinius, 390-1
 Toledo (via)/Toleto, 212-4
 Trachete/Tricchete/Tricchetracche, 274
 Trac-trac-puf, 274
 Trimalcione, Gaio Pompeo, 374
 Trimalet/comte de Guiche, 374
 Tušć, 124, 131
 Tuttomio, 266
 Tyridate, prince de/prince des Bituriniens/
 Louis II de Bourbon-Condé/Grand-
 Condé/duc d'Enghien, 372

 Ukko Athi, 289
 United Nations Road, 97
Unter den Linden, 260

 Valforra, 144
 Varrus, 392-3
 Vayssière, 207
 Vélitobulie/François de Montmorency/comte
 de Bouteville, 370
 Vérolleau, 195
 Vesuvio, 219, 221
 Victoire/Laure Victoire Mancini, 369
 Vieulx-Oing, 199
 Vineville/Génouville/Vineuil, 371
 Viongozi Street, 97
Vita di Giulio Rivalta, 280
Vita di Lorenzo Sarno, 280
 Vorts Viljandi, 289
Vuoi vedere Praga d'oro?, 289
 Vyžlaukis, 119

 Wańka/Wanka/Van'ka, 155
 William Methwold, 172
 Windsor Street, 94
 Wittelsbach, 52, 54-5
 Wojski/Siniscalco/Scalco/Tribuno, 157-8
 Wojwoda, 157
 Woźny, 157

 Xu, 79

 Yang Shi, 85
 Yang, 75, 77-8, 81-2, 84-8
Yidali, 75, 82
 Yifu, 84
 Yima, 84
 Yul Singh, 170, 180

 Zaccagninbenito, 40
 Zic-zac/Zigghe-zagghe, 268, 275

-
- Žnairiuks, 125, 132
Zofia Chominowa, 21-31
Zosia/Zosienka/Zoska/Sofia/Zosietta/
Sofiuccia, 151, 154-6

INDICE DEGLI AUTORI

- Abū Zahra N., 345
 Accrocca E.F., 221
 Adami G., 271
 Agamben G., 407
 'Aḡami M., 339
 Albanese M., 356
 Albano Leoni F., 271
 Albertino Mussato, 224
 Albinoni T., 276
 al-Bustānī A., 340
 Alessio M., 272
 al-Fāsī M., 340
 Algeo J., 138-9, 168
 al-Ḥāṣuqǧī S., 341
 Alighieri D., 118, 230-1, 354
 Alliata V., 137, 141-6, 148
 al-Mutawakel A., 341
 al-Riḥānī A., 339
 Altavilla P., 271
 Amenta A., 21-2, 24
 Amoroso G., 221
 Anedda A., 239, 241-8, 250
 Angilbert, 310, 313-4
 Angiolieri C., 351
 Anonimo Vaticano, 230
 Apollonio Rodio, 319
 Apuleio, 313
 Aquin H., 417
 Araszkievicz A., 22, 24, 27
 Arbasino A., 54
 Arcamone M.G., 298-9
 Ardone V., 219
 Aretino P., 360-1
 Ariosto L., 37, 39
 Aristotele, 230
 Arnaldi G., 224
 Arzoumanov A., 363
 Ashour R., 341
 Assmann A., 70
 'Aṭṭār Farīd ad-Dīn, 343
 Ausonio, 73
 Badran M., 336
 Baglioni D., 269
 Balcerzan E., 165
 Balickienė V., 125
 Ballard M., 168
 Balzac A. de, 196, 198-201, 204, 206
 Barberi Squarotti G., 221, 268
 Barth I.-M., 258
 Barth J., 284
 Barthes R., 48-51, 110-1, 152, 257
 Bartolini C., 332
 Bartolomeo di Neocastro, 223-4, 229, 231
 Barton A., 122
 Bataille G., 102
 Bats M., 65
 Battaglia A., 325
 Battaglia S., 34, 268
 Baudelle Y., 197, 207
 Beccaria G.L., 316
 Belando V., 281
 Bellati F., 275
 Belli G.G., 277
 Bellini B., 354
 Bembo P., 39, 350
 Benameur S., 341
 Benjamin W., 407
 Bennewitz I., 319
 Benni S., 270, 275
 Benoist S., 65
 Benvenuto da Imola, 231
 Berman A., 165
 Berman E., 218
 Bernanos G., 205
 Bernard E., 212
 Bernardini Napoletano F., 209
 Bernari C., 209-21
 Berni F., 349-52
 Berrada M., 341
 Bersano Begey M., 153
 Bertini Malgarini P., 210-2, 217, 221, 307
 Bessone G., 273
 Bettini M., 64, 66
 Beugnot B., 366
 Beyschlag S., 319
 Bianchi P., 273
 Billi R., 269
 Bin Z., 81
 Bini G.F., 350
 Blanquie Ch., 372
 Blum S.D., 81
 Boccaccio G., 357
 Boiardo M.M., 39-40, 320

- Boito A./pseudo-Boito, 152, 155-63, 165
 Bolaño R., 282
 Bond S., 66
 Bonnefis Ph., 312
 Bonnefoy Y., 409
 Booth M., 340
 Borges J.L., 261, 283
 Borio M., 241
 Bosco di Poirino A., 275
 Bouchard G., 416
 Bourdieu P., 342
 Brandi C., 328
 Bravo F., 315, 320
 Bremer D., 88, 319
 Brisset F., 169
 Brodskij I., 101
 Brontë E., 102-3
 Brook P., 170
 Brook Ulmer J., 245
 Brugnattelli V., 270
 Brunet É., 48
 Bucceri M.G., 274
 Buddensieg H., 120
 Buffoni F., 239, 252-3
 Bullough G., 382, 385, 387-90, 393
 Buonarroti il Giovane M., 273
 Bussolati E., 269
 Bussy-Rabutin R. de/Bussy, 363-7, 369, 371, 373-5
 Cacia D., 83
 Caffarelli E., 41, 121, 266-7, 270, 276, 299
 Caffè N., 329, 331-2
 Calanna G., 240
 Calmo A., 281
 Calvino I., 286-90, 302, 326
 Camera D'Afflitto I., 336
 Camilleri A., 35, 275
 Campanile A., 274
 Camus A., 111
 Cantoni P., 210-2, 217, 221
 Capozzi R., 211, 215, 219
 Caprini R., 124
 Caracausi G., 234
 Caravaggio, Michelangelo Merisi detto il, 188-9
 Caro A., 350
 Caro Dugo C., 120
 Carretto, conte di, 328
 Cassirer E., 410
 Castiglione B., 350, 352
 Castiglione M., 39, 267
 Catullo, 73, 374
 Celan/Antschel/Ansel P., 106, 319
 Céline L.-F., 198-9
 Cerquiglioni B., 314
 Cerri A., 118, 120, 123
 Cesetti C., 275
 Cherchi P., 282
 Chopra S., 66
 Ciarrocchi A., 328, 331
 Cicerone, 74
 Cilli O., 142
 Cioffi G., 270
 Coates R., 122-3, 167
 Coletti V., 247, 291
 Collenuccio P., 231
 Colletta P., 224-5, 229
 Compagni D., 355
 Compagnon A., 54
 Consolo V., 284
 Coogan M.D., 387
 Cooke M., 336
 Cornazzano A., 281
 Corneille, 338
 Corsaro A., 349
 Courier P.L., 329-30
 Cousin de Ravel A., 311
 Cristelli S., 274
 Croce B., 323-5
 Croce G.C., 281
Cronica Sicilie, 224, 229
 Cuffel A., 346
 Culasso Gastaldi E., 65
 Curtius E.R., 49
 Cutolo R., 270
 D'Achille P., 269-70
 D'Agostino A., 290
 D'Ambra F., 354
 D'Elia A., 269
 Dahmashe A., 343-4
 Daniell D., 382
 Darbelnet J., 178
 Dardano M., 221
 Dauzat A., 198
 Davico Bonino G., 298, 300
 Davis M., 66
 De Alberti A., 239, 247-50
 De Angelis R., 269, 271
 De Angelis V.M., 285
 de Biasi P.-M., 51
 De Blasi N., 273
 De Fanti S., 151-3, 155-63, 165
 De Filippo E., 216

- De Filippo E., 275
 De Gaetani V., 273
 De Laurentiis R., 153
 De Mauro T., 268
 De Nicola L., 288
 De Rossi G., 271
 de Vaan M., 120
 De Vecchis K., 272
 De Vita N., 270
 Debenedetti G., 411-2
 Debray-Genette R., 52
 Dei A., 270
 Del Lungo I., 355
 Del Monte C., 277
 Deleuze G., 407
 Della Casa G., 349-53, 355, 357-61
 Della Porta M., 275
 Della Seta F., 274
 Delle Donne F., 225-6, 229-31
 Delmaire R., 65
 Depreux P., 314
 Dermingham E., 346
 Derrida J., 64, 407
 des Forêts L.-R., 319
 Di Ricco A., 354
 Di Sant' Albino V., 307
 Di Vittorio G., 325
 Dick Ph.K., 284
 Dimock W.C., 239
 Dingemanse M., 275
 Dione Cassio, 67-8, 71
 Dirks R., 272
 Döblin A., 262
 Doderer H., von, 262
 Doležel L., 372
 Donelaitis K./Donaleitis C./Donalitus, 118-22
 Doni A.F., 281, 360-1
 Donnellan K., 181
 Doria G., 220
 Du Cange, Ch. Du Fresne, 226, 234
 Duchet C., 287
 Dvořáková Ž., 121-2

 Eccles J., 325
 Echenoz J., 207
 Eckert R., 121-2
 Eginardo, 310
 Enriquez F., 218
 Epicuro, 110
 Ercolino S., 238
 Esiodo, 245

 Fabbri F., 306
 Fagiuoli G.B., 355
 Falcetto B., 287
 Fanfani P., 355
 Faraoni V., 273
 Fatica O., 137, 142-8
 Favaro M., 307
 Fawwāz Z., 340
 Féasson V., 136
 Fernandes L., 140
 Ferraù G., 225
 Ferrer D., 54
 Ferrero E., 300, 302
 Ferretti G.C., 324
 Filareno A., 281
 Fiore T., 325, 327
 Fiore V., 327
 Fioretti P., 282
 Firenzuola A., 350
 Firpo L., 300
 Flower H.I., 65, 74
 Fontane Th., 262
 Fontenrose J., 225
 Foppa G., 277
 Förstemann E.W., 314
 Foucault M., 407
 Francesco Pipino, 227-9
 Francucci F., 248
 Frugoni F.F., 281

 Gadda C.E., 190
 Galluccio B., 239-41, 243-8, 250
 Garaud Ch., 375
 Garin E., 325
 Garlando L., 274
 Garosci C., 152, 155-7, 158-65
 Garosci K., 152, 156, 158, 165
 Gary-Prieur M.-N., 416
 Gemuend J., 245
 Genette G., 47, 49-50, 52, 279-80, 336, 338, 363
 Gering J., 67
 Gerlach J.H., 64
 Geuenich D., 314
 Ghazoul F.J., 341
 Gherardini G., 354
 Ghezzi C., 51
 Ghislanzoni A., 269, 271
 Giammarco M., 210-1, 215
 Giampietro G., 273
 Gibran K., 338
 Gigli G., 276
 Giluri T., 274

- Ginczanka Z., 21-31
 Giovanni evangelista, santo, 357
 Giovanni Villani, 228-9
 Giovenale, 71
 Glansdorff S., 313
 Glaser P., 255
 Glasner J.-J., 321
 Głowiński M., 21
 Gluck Ch.W., 259
 Gobetti P., 325
 Gomez Gane Y., 266, 274
 Górski K., 154
 Gozzini M., 211
 Graffigny A., 274
 Gramaitè G., 125
 Grazzini A.F. detto il Lasca, 353-8, 360-1
 Greco E., 328, 331
 Gregorio R., 225, 234
 Griffefjoen-Cavatorta C., 374
 Grimm J., 262
 Grimm W., 262
 Grimmshausen J.J. Ch., von, 256
 Groult B. e F., 416
 Grutman R., 288
 Gualteruzzi C., 350, 355
 Guglielmi A., 2867
 Guido da Pisa, 230-1
 Guiraud E., 273
 Guizzi P., 240
 Gutschmidt K., 121

 Halabi Z.G., 340-1
 Hamburger M., 106-7, 111
 Hamon Ph., 53
 Hariulf d'Oudenbourg, 313
 Haska A., 22, 26
 Haydn F.J., 312
 Heathcote N.J., 65
 Hébert L., 197, 413-6, 418
 Hedrick C.W. Jr., 74
 Henrot Sostero G., 50, 59
 Heringman N., 237, 239-42, 245
 Hermans Th., 140
 Hifni Nāşif M., 337-8
 Hoek L.H., 279, 288
 Hoffman V., 345
 Hoffmann E.T.A., 258-62
 Hölderlin F., 109
 Holmes J., 152
 Hostein A., 69
 Houssin M., 336
 Huet V., 65

 Ilkhanipour N., 140
 Inglese A., 252
 Ingot M., 24
 Isidoro di Siviglia, 354
 Italia P., 280

 Jacopo da Varagine, 64
 Jakobson R., 126
 Janicka E., 27, 30
 Jemolo A.C., 325
 Johanson D., 247
 Johns K., 66
 Jordan P., 137-8
 Jossa F., 350
 Jottini M., 272
 Jovine F., 211
 Joyce J., 123

 Kabelka J., 121-2, 124
 Kalva P., 120
 Kamińska A., 24
 Kerbrat-Orecchioni C., 196
 Kessler F., 56
 Kiec I., 21-2, 24, 28-9
 Kleiber G., 416
 Klein W., 111
 Kliebenstein G., 312
 Kohlheim V., 256, 262
 Koskinen K., 136, 148
 Kosyl Cz., 27
 Kotarba R., 23
 Kowalewicz T., 28
 Krefa A., 340
 Krüpe F., 67
 Kureishi H., 169-70

 La Calprenède G. de Coste de, 372
 La Fauci N., 126, 188
 Lando O., 281
 Lardon S., 313
 Laredj W., 338
 Laterza V., 323-33
 Lattanzio, 69
 Lattimore R., 390
 Ławrinowicz Z., 120, 130
 Lee Eden B., 139
 Lejeune R., 312
 Lentano M., 73-4
 Leociak J., 24-5
 Leopardi G., 280
 Leriche F., 51

- Levi C., 332
 Levi P., 319
 Libera Z., 29
 Licofrone, 319
 Lodge D., 169
 Lollini M., 319
 Lombardi Vallauri E., 265
 Lombardo G., 324
 Longhi S., 351
 Longo M., 274
 Longobardi M., 316
 Lotman J.M., 408
 Lotto L., 189
 Loy N., 212
 Lu Z., 82

 Maccari M., 331-2
 Magrì M., 284-5
 Maironis, 118
 Mallarmé S., 409
 Mambelli, G., 137
 Mańczak W., 167
 Maracchi Biagiarelli B., 356
 Marcato C., 91, 267, 299
 Marcolini F., 360
 Marengo L., 269
 Marino M., 266
 Marino T., 279-80
 Marsault-Loi E., 336
 Martinet A., 174
 Martini G., 238
 Martino Polono, 229
 Marzaioli G., 250-1
 Marzano P., 41
 Masaro C., 356
 Masi G., 350, 352, 360
 Maskaliūnienė N., 130
 Mattesini E., 266
 Mauriac Dyer, N., 49
 Mauro G., 349-51
 Mayer H., 259-60
 Mayeur-Jaouen C., 346
 Mazzuoli G., detto lo Stradino, 355-7, 360
 McLane M., 240, 242
 McPhee J., 237, 241
 Medway D., 147
 Melissi P., 248
 Menely T., 239
 Mengozzi C., 87
 Menicocci S., 238, 251
 Mentzer B., 281
 Mernissi F., 346

 Micheletti G., 307
 Mickiewicz A., 151-65
 Micklin M., 81
 Miller F., 274
 Millward C., 81-2
 Milly J., 51
 Minelli R., 284
 Mioni A.M., 265
 Molière, 416
 Molza F.M., 349-50
 Monaci L., 51
 Montaigne M. de, 321
 Montgomery W., 345
 Monti G., 241
 Montieri G., 248
 Morante E., 411-2
 Moravia A., 326
 Mori R., 269
 Morton T., 239
 Motta A., 324
 Moücke F., 353, 355
 Müller Gjesdal A., 146-7
 Muller M.N., 50
 Murakami Y., 55
 Muratori L.A., 228, 230
 Mūsā N., 340
 Mutini C., 350, 358-9

 Nabokov V., 191
 Nadar, 111
 Nalbandian F., 310
 Nati M., 284
 Navone M., 352
 Neidhart/Nithart von Reuenthal/Riuwental, 318
 Nesselmann G.H.F., 119-20, 129, 131-2
 Neumann G., 260
 Newmark P., 140
Nibelungenlied, 255
 Nicole E., 48, 196, 202-3, 205, 312
 Nicolò Speciale, 224-5, 232-5
 Nida E., 126
 Nithard, 309-11, 313-9
 Noailly M., 167
 Nobile L., 265
 Nord C., 140
 Nothomb A., 207
 Nowarecki A., 24

 Oldoni M., 224
 Omissi A., 66
 Orieux J., 364
 Orvieto P., 281, 284

- Ostrowski K.P., 152
- Paccagnella I., 275
- Pagetti C., 285
- Palazzeschi A., 270, 352
- Paliotti V., 220
- Paliulis C., 120
- Paloposki O., 136
- Pananti F., 276
- Pandolfo Collenuccio, 231
- Panzini A., 282
- Papa E., 83
- Pariati P., 276
- Parikka J., 239, 244-5
- Pascoli G., 315, 426
- Pasolini P.P., 37, 272
- Passarge L., 120, 129, 132
- Passarini L., 354-5
- Patuzzi C., 325
- Paul H., 318
- Paulis M., 136
- Pautrot J.-L., 321
- Pavese C., 211, 411
- Pažūsis L., 130
- Pedone V., 76, 78, 80
- Peeters K., 136
- Pellizzari P., 281
- Pepicelli R., 337
- Perozzi A.F., 250
- Perrier G., 54
- Peruzzo G., 282
- Petersen L.H., 66
- Petrarca F., 189, 357
- Petronio, 374
- Petroselli F., 266
- Piasecki W., 29, 31
- Piccardi L., 325
- Pignatti F., 356
- Pigoñ S., 156, 159
- Pike K., 168
- Piotrowiak M., 24
- Pirandello L., 272
- Pispisa E., 232
- Plaisance M., 355, 358
- Platone, 49, 60
- Plinio il Giovane, 71
- Plutarco, 63
- Polacco M., 287, 289
- Poliziano A., 315
- Porrino G., 349-50
- Prévot J., 375
- Principe Q., 137, 141-6, 148
- Priscianese F., 281
- Procopio, 68
- Proust M., 47-50, 52, 57-60, 110, 191, 193, 200-4
- pseudo Michele da Piazza, 224
- Puccini G., 271
- Quaranta J.-M., 47, 54
- Quémar C., 48
- Quignard P., 309-14, 317-21
- Quondam A., 282
- Raabe W., 262
- Rabelais F., 281
- Rachid A., 341
- Raczymow H., 55
- Raffaele S., 265
- Raffo A.M., 156
- Randaccio R., 270
- Rašid F., 337
- Rastenis N., 120, 129
- Rastier F., 48, 197, 414, 416, 418
- Ratti L., 274
- Raukko J., 139
- Reuter Ch., 256-8, 260, 262
- Rey A., 167
- Rhesa L., 118-20, 129-31
- Rienzo A., 240-1
- Riffaterre M., 49
- Riga A., 270, 273
- Rilke R.M., 409
- Ripellino A.M., 153
- Robin C., 363
- Romei D., 350-1
- Romeo C., 77
- Rosadini G., 240
- Rosenfeld H., 256
- Rosselli A., 247
- Rossi E., 325, 332
- Rossi F., 267, 269
- Rossi G., 274
- Rothman B.K., 344
- Roudeau C., 239
- Ruffino G., 266
- Rushdie S., 170
- Russello A., 33-45
- Russo G., 332
- Russo L., 76
- Rzepecki A., 27-31

- Saba Malaspina, 223, 226-32
 Sabatini F., 266
 Saccenti G.S., 354
 Sadun P., 328
 Safarewiczowa H., 154
 Sale G., 316
 Salmon L., 164, 279
 Sani S., 313
 Santero D., 367, 374
 Sanz Gallego G., 136
 Sarzi Sartori N., 54
 Saussure F. de, 311, 315-7, 319, 414
 Savarese N., 327
 Savelli, M., 137, 141
 Savinio A., 275
 Scalfari E., 325
 Scarlatti D., 276
 Scarpa D., 299-302, 306
 Scève M., 311
 Schimmel A., 344
 Schleifer A., 344
 Schneider G., 120, 131-2
 Schreiter C., 64
 Schulz H., 90-2, 94, 97, 99-100
 Schwedler G., 65
 Schweikle G., 319
 Scialoja T., 328
 Sciascia L., 33, 36, 282-3, 323-33
 Scotellaro R., 326, 332
 Sebald W.G., 106-9, 111
 Segre C., 287, 289
 Seneca, 63
 Settipani C., 314
 Severi L., 239, 251-2
 Shakespeare W., 73, 123, 225, 381-96
 Shallcross B., 23
 Shean V., 323-4
 Shi Y.S., 75-88
 Signorelli L., 284
 Simone R., 265
 Simoni R., 271
 Simpson D.P., 393
 Skarbek-Thuchowski O., 153, 155-7, 159-3, 165
 Słowacki J., 23-4, 31
 Smaniotto A., 197
 Smith G.W., 382
 Smith M., 343
 Sobolewska J., 29
 Soja E., 342
 Solženicyń A., 122
 Sorbera L., 337
 Sottile R., 327
 Souday P., 59
 Sourdel D., 283
 Sourdel J., 283
 Śpiwak J., 21
 Squillacioti P., 324
 Starobinski J., 315, 319-20
 Stendhal, 319
 Stewart P., 68
 Stradone G., 328
 Strik Lievers F., 270
 Sturma L., 408-11
 Sublet J., 335
 Sun T., 82
 Sundmark B., 138
 Svetonio, 67-9, 71
 Szweczyk Ł.M., 154
 Tacito, 74
 Tally Robert T., 139
 Tegani U., 274
 Tempest P., 120
 Terrusi L., 34, 41, 213
 Testa E., 246-8, 250
 Thompson S., 225
 Thornton A.M., 270
 Tolkien J.R.R., 135-49
 Toma G., 273
 Tommaseo N., 354
 Tondi A., 345
 Treffort C., 314
 Trifone P., 271
 Tronchin F., 65
 Tsimbidy M., 373
 Uguccioni U., 266
 Umińska B., 24
 Urfé H. de, 368
 Usener H., 410
 Uspenskij, B.A., 408
 Vallecchi E., 210, 217
 Valsania C., 252
 Van Poucke P., 136
 Vassalli S., 275
 Vassanji M.G., 91-3, 97, 98
 Vaxelaire J.-L., 168, 171, 174, 416
 Venuti L., 136
 Verdiani C., 153, 155-7, 159-62
 Vergerio P.P., 359

Verzone C., 356, 359
Vettori P., 359
Viart D., 318
Vignuzzi U., 210-2, 217, 221, 307
Vilei L., 249
Vinay J.-P., 178
Virgilio, 63, 67

Wach M., 29
Wada A., 48
Wang Z., 81
Warnaby G., 147
Watt A., 55
Weinrich H., 70
Wilkins E.H., 320
Wilkoń A., 21, 401-2, 404-6
Wilmet M., 416
Windt B., 122
Winkler H.A., 270
Wiszniewska I., 27
Woolf V., 336, 338-9, 348
Wu Ming 4, 146

Zarębina M., 154
Zeidan J.T., 337
Żeromski S., 402-5
Zilio Grandi I., 336-7
Zinelli F., 241
Ziyāda M., 337-9
Zolla E., 140
Zubrzycki G., 30
Żukowski T., 30

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.

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.

1. 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.
2. 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.
3. 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 e 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 Id., *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 Id., *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: AAVV. 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. 437-439. 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 XXXVII, (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.
4. 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.
 5. I numeri delle pagine vanno indicati per esteso.
 6. 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.
7. 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.
 8. Le parole straniere in alfabeto latino vanno scritte in corsivo; possono essere riportate in corsivo le parole, anche italiane, evidenziate perché oggetto di studio.
 9. Gli esponenti delle note vanno posti dopo i segni d'interpunzione.
 10. Gli autori dovranno provvedere a compilare un indice degli antroponomi e toponimi presi in esame, nonché un indice degli autori citati.
 11. Il contributo da far pervenire alla redazione deve essere inviato via email in formato 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.

Abbreviazioni

a cura di	= a c. di (sempre abbreviato)
capitolo - capitoli	= cap. - capp.
carta - carte	= c. - cc.
confronta	= cfr.
eadem	= EAD. (in MAIUSCOLO-MAIUSCOLETTO, sempre abbreviato, per i richiami bibliografici)
edizione - edizioni	= ed. - edd.
edizione/opera citata	= cit.
et cetera	= ecc.
ibidem	= <i>ibid.</i>
idem	= ID. (in MAIUSCOLO-MAIUSCOLETTO, sempre abbreviato, per i richiami bibliografici)
manoscritto - manoscritti	= ms. - mss.
nota	= n.

numero	= n°
pagina - pagine	= p. - pp.
prefazione di	= pref. di
recto - verso (di carta)	= r - v
scilicet	= <i>scil.</i> (sempre abbreviato in corsivo)
seguito/i	= sg./sgg.
traduzione di	= trad. di
traduzione italiana	= trad. it.
vedi	= vd.
verso - versi	= v. - vv.
volume - volumi	= vol. - voll.

Avvertenze

Si ricorda che i contributi possono essere redatti in italiano o in una lingua straniera di larga diffusione e che tutti i testi in lingua non italiana inviati alla rivista devono essere accompagnati da un riassunto in italiano. Tutti i contributi 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.

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., 3, 6-8, 10, 12; 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 rela-

tivamente 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, 5 e 6.



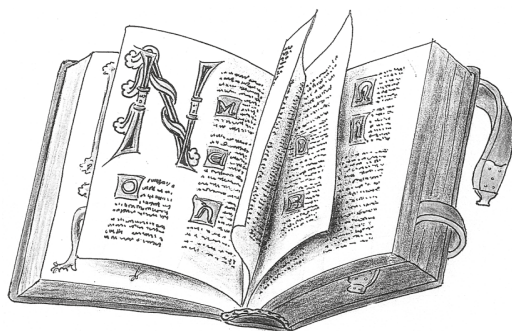
L'associazione *Onomastica & Letteratura* (=O&L) è nata presso l'Università di Pisa il 6 giugno del 1993 con l'obiettivo di promuovere e diffondere studi di onomastica letteraria attraverso giornate di studio, seminari, convegni e pubblicazioni. Ai suoi fondatori, Maria Giovanna Arcamone, Davide De Camilli 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://innnt.it/innnt>).



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 cenere. Percorsi di onomastica letteraria tra Ottocento e Novecento*, 2003
- Massimo Castoldi, *L'ombra di un nome. Letture pascoliane*, 2004
- Pasquale Marzano, *Il male che coglie Napoli e altre note di onomastica letteraria*, 2005
- Bruno Porcelli/ Leonardo Terrusi, *L'onomastica letteraria in Italia dal 1980 al 2005*. Repertorio bibliografico con abstracts, 2006
- Alessio Bologna, *Studi di letteratura popolare e onomastica tra Quattro e Cinquecento*, 2007
- Maria Giovanna Arcamone/ Donatella Bremer/ Davide De Camilli/ Bruno Porcelli (a 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
- Leonardo Terrusi, *Da Dante a Elena Ferrante. Tracce onomastiche nella storia della letteratura italiana*, 2024.
- 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).

Contributi di
Alessandro Amenta, Stefano Bartezzaghi, Yves Baudelle,
Paola Cantoni, Marina Castiglione, Adriano Cerri,
Pietro Colletta, Silvia Corino Rovano, Ludovica De Angelis,
Anna Ferrari, Samuele Fioravanti, Eleonora Fois,
Stefano Genetti, Giulia Guzzo, Antonio Iurilli,
Volker Kohlheim, Angela Daiana Langone, Giorgio Masi,
Ludovico Monaci, Dario Prola, Marie A. Rieger,
Andrea Riga, Giorgio Sale, Luigi Sasso,
Lorella Sini, Grant W. Smith, Cristina Solimando,
Leonardo Terrusi, Jean-Louis Vaxelaire

Edizioni ETS
Palazzo Rucellai - Lungarno Mediceo, 16, I-50127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di settembre 2024