

GIORGIO BARBERI SQUAROTTI

L'INVENZIONE DI RODAMONTE

Qualche riflessione ancora sui nomi della letteratura mi sembra fruttuosa e piacevole, per comprendere meglio il procedimento della scrittura, sia poetica sia narrativa. Parto (ma il commento è abbastanza breve, a questo punto) dai luoghi, e mi pare interessante confrontare la raffinata astrattezza dell'ambientazione del romanzo di Dante, in cui non ci sono nomi, se non fortemente emblematici dell'assoluta esemplarità dell'amore, del costume, dei riti sociali, come il fiume, la sala, la camera, la chiesa, la strada, carichi di per sé di messaggio veritiero, e i nomi infiniti e fortemente allusivi del primo romanzo pubblicato da Fenoglio sulla vicenda della guerra e della resistenza, *Primavera di bellezza*: non Alba, Boves, Cuneo, allora, ma Moana, Garisio, Monzù, Benecarena, occultando, sia pure in modo abbastanza fragile, i luoghi della vita e del primo contatto con la lotta partigiana. Per Dante conta esclusivamente la verità degli eventi, amore e morte, errore e lutto, letteratura e sacro, emozione e futuro della parola che invera i fatti, che per questo sono sublimati e definitivi, fissati per sempre, messaggio destinato fino al culmine del sacro poetico. La scelta di Fenoglio mi sembra, invece, ambigua. Al livello più semplice, potrebbe essere l'alternativa per non imbattersi nei nomi ideali e mitici delle Langhe (e dei dintorni), già occupati ampiamente da Pavese; ma può essere anche l'aspirazione a offrire nomi distaccati del tutto dalla geografia, come se potesse trattarsi dei luoghi dell'epica antica, che è il genere a cui lo scrittore aspira, anche se *Primavera di bellezza* è una rappresentazione ancora incerta, al contrario di *Una questione privata* e di *Il partigiano Johnny*, dove i nomi delle Langhe, oltre Alba, che è la città esemplare, la Gerusalemme sacra, sono tanto scrupolosamente precisi quanto assoluti, fino ad apparire al di là o quasi della topografia (la Cascina di Langa, Verduno, Mango, Monbarcaro, il Belbo, ecc.). L'epica ha, nella *Gerusalemme liberata*, in forza delle informazioni della storiografia, il fascino dell'esotico: la Palestina, con l'ampliamento grandioso d'altri spazi, l'Oronte, l'Egitto, l'Atlantico, le Isole Felici. E per questo Fenoglio modifica, almeno in *Primavera di bellezza*, la topografia cuneese nei nomi di una geografia enigmatica, assoluta, non realistica. Anche il Manzoni si serve di nomi geografici celati da asterischi (e Imbriani se ne fa beffe, chiamando appunto Tre Asterischi uno

dei suoi personaggi, spostando l'emblema dal luogo al personaggio), ma li mescola con quelli palesi come il Lago di Como, Lecco, Pescarenico, Milano, Bergamo, allo stesso modo che unisce personaggi storici e personaggi d'invenzione a nomi emblematici, come l'anonimo, la Signora di Monza, l'Azzeccagarbugli, l'innominato. È come se il Manzoni volesse rilevare in questo modo la mescolanza del romanzo di storia e d'invenzione. Come dice l'anonimo, il romanzo è il genere dell'epica moderna, che non può che essere antifrastica: i nomi dei luoghi rimandano, se sono citati soltanto per sigla e allusione, all'aspirazione, all'esemplarità, ma il paese di Renzo e Lucia è così minimo e insignificante che, per potervi ambientare la vicenda tanto drammatica e affannosa, non si può che offrirla come sublimante allusione. Lì non ci può essere la storia, ma il tragico sì. La storia è altrove: il ponte di Lecco, dove passa l'esercito imperiale per andare a Mantova, Casale con l'infinito assedio, Gorgonzola perfino dove il fuggiasco capita, Bergamo (e qualche altra città e borgo).

La distinzione mi sembra significativa. I nomi di luoghi puramente allusivi nel romanzo novecentesco appartengono alla narrazione lirica, come si può vedere ne *Il conservatorio di Santa Teresa* di Bilenchi, così attentamente precisato nell'esemplarità della memoria e del sogno e delle emozioni, ma del tutto al di là di una qualsiasi geografia citabile. Il significato dei personaggi, degli avvenimenti, delle vicende conta molto più (fino al modo esclusivo) delle ambientazioni, che rischiano di suscitare una sorta di fastidio in quanto portano alla tentazione di realismo, periglioso se non dannoso nel tempo in cui verismo, realismo, naturalismo e affini erano ormai del tutto fuori moda e utilità narrativa. La non citazione dei nomi dei luoghi è, allora, in funzione dell'elevazione della narrazione e delle vicende dalla limitata ambientazione al messaggio esemplare, al luogo che è eterno, e non naturale e attuale, perché è ideale, libero dalla storia e dall'effettiva geografia, sì magari costruito da spazi naturali e "veri", ma con una mescolanza di forme che finiscono a stabilire un mondo autonomo, inventato. Penso a *L'eredità del Beato* di Angelo Fiore, che è un romanzo di formazione e, al tempo stesso, di riconoscimento della libertà dello spirito al di là dei condizionamenti della storia, oppure alla *Diceria dell'untore* di Gesualdo Bufalino: la citazione e il rinnovamento dell'esperienza della malattia in sanatorio, raffigurati da Thomas Mann, con tutte le alternative di tensione alla morte e di aspirazione alla sanità non per le cure e le medicine, ma per il caso bizzarro della vita, e con l'eccesso del sesso proprio per la coscienza della brevità del tempo ancora concesso dalla tisi, non possono avere, in Sicilia, un nome di reale geografia, ma devono acuire ancora di più l'allegoria della malattia scelta come oggetto di narrazione. Palermo non è confrontabile con Davos, e proprio per questo la gra-

tuità della tubercolosi che porta ora alla morte ora alla salvezza non può essere nominata con un termine topografico, di luogo.

La narrativa novecentesca tende tanto spesso all'allegoria, e l'assenza della geografia e dei nomi dei luoghi ne è dimostrazione e spia. *Il deserto dei Tartari* è una delle più alte e compiute allegorie della narrativa italiana. Né il luogo dove è collocata la Fortezza Bastiani, né la città lontana e popolosa, festosa e serena, da cui Drogo parte per il servizio militare, sono altro che gli esemplari emblemi dell'allegoria dell'attesa della prova decisiva della vita, che si rivela essere non la battaglia, ma la morte. Il non nome dei luoghi esemplari, del resto, nel novecento rimanda all'anonimo e all'innominato manzoniani: non contano assolutamente la precisazione e la convocazione dei personaggi con la loro identità definita, insieme con la loro ambientazione e la loro città o il loro comune e le loro campagne, che con cura identifichino l'attualità e la credibilità di protagonisti e di comparsa sia di poesia sia di romanzi. Perfino poeti che tendono al sublime e all'esemplarità, come Carducci o d'Annunzio, traducono in emblemi le figure consacrate dalla loro memoria o da esperienze d'amore. Nell'*Idillio maremmano*, per esempio, centrale è il nome comunissimo di Maria bionda, così come più esotica, e tuttavia concretata in emblema con sicurezza e con forza, è Nara come la vergine d'acqua dolce del *Canto nuovo* dannunziano. Rientrano in questa concezione i nomi di Esterina e di Arletta montaliani. Non si dimentichi che i nomi hanno spesso al di là della precisa pronuncia un riferimento, una citazione: Maria bionda del Carducci è la contrapposizione di Maria Vergine, con tutta la sensualità della ragazza che aspira con intensità al rapporto amoroso, sia pure con la garanzia del matrimonio. Nella narrativa frequente è il gioco dell'invenzione o della falsificazione dei nomi toponomastici. Raul Maria de Angelis intitola un suo romanzo *La peste a Urano*, la città inventata, nella quale si possono rappresentare la peste moderna, dopo quella manzoniana (e prima di quella di Camus, che sceglie Oran come il nome della città dove scoppia l'epidemia, questo, tuttavia, "reale"), e le conseguenze di malattia, mortalità, totale capovolgimento dei valori morali, fino allo scatenamento del sesso e dell'avventura delle esperienze al di fuori di ogni regola. In un altro romanzo de Angelis usa il titolo *Inverno in palude*: la citazione del luogo è ugualmente fantastica, perché né la palude né i paesi che alludono alla Calabria sono identificabili, come, del resto, la città di Urano. Penso, sempre in questo ambito, ai racconti di Delfini, spesso ambientati nella sua città, che è Modena, ma poi, invece, le descrizioni delle vie, delle case, del paesaggio sono riferibili a Parma, per un gioco di finzioni che il narratore (e, con lui, tanti altri narratori) si crea per sfuggire radicalmente al documento, alla realistica, alla verificabilità dei luoghi e delle persone. Un altro

narratore della prima metà del novecento, come Arturo Loria, sceglie nomi impensabili, come la Bellona del romanzo *Il cieco e la Bellona* e come l'altrettanto irrealista Fannias Ventosca, personaggi così nomati per rilevare il fantastico in contrasto col periodo di ricostruzione realista. Non si dimentichi il fatto che Bacchelli, per quasi tutta la sua attività di narratore dedito al romanzo storico e alla raffigurazione della realtà, pubblica il primo romanzo con il nome fantastico, bizzarro, improbabile calcolatamente, di Ludovico Clò come protagonista.

I nomi o i non nomi dei luoghi o dei personaggi subito offrono al lettore l'occasione di vedere che, in quell'opera specifica, il narratore vuole proporre una lezione, un *exemplum*, una rappresentazione che aspira al sublime o al comico, non al livello medio del realismo, dei documenti, per quanto anche reinventato e modificato profondamente in funzione del messaggio e della spiegazione dei comportamenti e delle vicende dei personaggi. Si possono verificare, come ulteriore esemplificazione, i nomi dei protagonisti dei due maggiori romanzi di Gadda: ne *La cognizione del dolore*, che è scritto in una lucida tensione al tragico, abbiamo Gonzalo Pirobutirro d'Altino con la grottesca falsificazione nobiliare, e intorno tanti nomi di città, di ville, di figure minori e minime, in gran parte tradotti in spagnolo, anche se sono i più comuni e popolareschi, come Pedro, José, Mercedes, Dolores, ecc. I luoghi della vicenda di Gonzalo Pirobutirro sono ugualmente nomati nella fantasiosa e beffarda trascrizione spagnola: Pastrufazio (Milano), Serruchón (il Resegone, di manzoniana e carducciana memoria), il Maradagál (l'Italia) in guerra con il Parapagál (l'Austria). La scelta di tale mutazione grottesca dei più comuni nomi geografici e storici rileva nel modo più clamoroso il fallimento della storia e l'involveramento radicale dell'esistenza, dei costumi, delle persone anche più semplici in apparenza; e, al contrario, c'è la figura solitaria e disperata di Gonzalo, che lotta con se stesso, con il male e la degradazione della storia, con la vita. La più banale realistica di alcuni personaggi scatta, a tratti, dalla finzione grottesca del falso spagnolo: Gaetano Palumbo, il falso eroe, le Peppe, le Pine, le Battistine, ecc. È la meschianza dei nomi a giustificare l'impiego del tragico nella narrativa di Gadda, quello che non è presente né nell'*Adalgisa* milanese né in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* romanesco, con qualche inserzione napolitanesca, in onore del commissario Ingravallo, il cui cognome è quanto mai "regolare", senza variazioni e senza possibili giochi di parole. I nomi pseudospagnoleschi, che sono, in realtà, trascrizioni di nomi brianzoli, nonché di termini della cronaca letteraria e di costume degli anni successivi alla prima guerra mondiale (con allusioni dannunziane e geografiche), sono usati da Gadda in funzione del "comico" che deve rilevare più nettamente la vicenda e la solitudine dram-

matica di Gonzalo, che è il supremo eroe della tragedia moderna, attuabile soltanto se si rileva, a contrasto, il “comico” della pretenziosità tronfia dei nuovi ricchi che si fanno costruire la villa in Brianza, dei profittatori della guerra, dei falsi eroi.

A confronto, si osservi qualche nome di Luzi, fra ermetismo e il dopoguerra. Nell'*Avvento notturno* la geografia è classicheggiante e, in ogni caso, rara e preziosa, e significativamente si raccolgono: *Cuma* (con la citazione di Venere), *Olimpia* in *Avorio*, l'enigmatica *Georgia*, donna o luogo d'esotica America, in *Se musica è la donna amata*, *Eleusi* dentro il titolo *Se esitavano a Eleusi i bei cipressi*, “le Iadi lacrimose” in *A Sandro*; poi, in *Un brindisi*, ancora *Venere* e *Marte* con il titolo *A Ebe*, l'*Ade* più volte evocata, *Espero* e *Lucifero* in *Continuità*, “le porte Scee con Astianatte” in *A un fanciullo*. I nomi rilevano la sublimità astratta della rappresentazione e dell'armonia del discorso poetico; e, allora, a rivelare meglio il distacco di Luzi dalle forme ermetiche verso alle verità delle esperienze e degli incontri quotidiani, anche nella più purificata sublimata lezione del vero spirituale e religioso, si dà il necessario rilievo a “Giuseppina”, la donna conosciuta proprio nel titolo di uno dei testi fondamentali di *Primizie del deserto: Notizie a Giuseppina dopo tanti anni* (e, accanto, altri nomi sono semplicemente puntati al fine di dare più importanza e significato al messaggio, non al dedicatario o all'amica come spunto del discorso, e siamo sempre nei titoli: *Visitando con E. il suo paese* e *Nella casa di N. compagna d'infanzia*). Proprio opposta è la scelta dei nomi femminili di Montale: *Esterina* è molto quotidiana, cordiale, tipicamente tardottocentesca e primonovecentesca, mentre, dopo, i nomi si complicano e si sublimano: *Arletta* e, come alter ego del poeta, *Arsenio*, i due nomi che derivano da citazioni francesi, *Arsène* e l'attrice *Arletty*, per poi giungere fino al *senhal* provenzale e stilnovista, e Montale, nelle *Occasioni*, ne rammemora l'uso: *Clizia*, l'amante del sole in quanto emblema di Dio, *Volpe* per l'astuzia e la crudeltà, come la *Selvaggia* di Cino in quest'ultimo ambito, allo stesso modo di *Beatrice* che beatifica e di *Giovanna* che è la metafora della Primavera, e soprattutto *Rosa* di Cielo d'Alcamo, che ha in più la sublime ambiguità: il nome della donna, il fiore, la figura del sesso femminile e la specifica bellezza che offre.

Di suprema eleganza e preziosità è l'uso ambiguo dei nomi. Si pensi alla decima novella della IV giornata del *Decameron*: frate Cipolla racconta ai popolani di Certaldo i viaggi avventurosi e meravigliosi in Oriente alla ricerca di preziosissime reliquie, e cita paesaggi, città, luoghi con tanto di nomi esotici per il migliore stupore della gente che sta ascoltando la sua omelia; ma, in realtà, non sono altro che nomi di contrade di Firenze per suprema e saporosissima anfibologia: i “privilegi di Porcellana”, che era una via e l'ospedale presso san Paolino; *Vinegia* e il *Borgo de' Greci* erano

contrade fra Piazza della Signoria e Santa Croce; il Garbo era la via fra Piazza della Signoria e il duomo; Baldacca era presso Orsammichele; Parione era la via che parte da santa Trinita; Sardigna era una località fuori San Frediano; San Giorgio era Oltrarno; il Braccio di San Giorgio era una via in Oltrarno e anche il Bosforo; le montagne dei Banchi alludono al luogo dove abita la famiglia fiorentina di tale nome (ma anche ai Baschi); l'India Pastinaca era la via fiorentina dove si vendevano le spezie; gli Abruzzi sono citati per la selvatica regione proverbialmente ben poco conosciuta; e ci sono anche nomi di personaggi bizzarramente e giocosamente fantastici, come padre messer Nonmiblesmate Sevoipiace, la Morte di san Lazzerò, i capitoli del Caprezio, le piagge di Monte Morello, l'ampolletta del suono delle campane del tempio di Salomone, la penna dell'agnol Gabriello, il sudore di San Michele quando combatté col diavolo, il dito dello Spirito Santo, una delle coste del Verbum-carò-fatti-alle-finestre, i "carboni co' quali fu il beatissimo martire san Lorenzo arrostito". È una profusione di nomi: l'inizio è quello dell'anfibologia dei luoghi esotici e di quelli fiorentini, con qualche mutazione sapientissima per acuire ulteriormente lo stupore del popolo di Certaldo; ma poi ci sono allusioni oscene (Monte Morello), calcolate confusioni di nomi di santi e di loro reliquie sfrontatamente fantasiose, incarnazioni stupefatte, come lo Spirito Santo, la Morte di San Lazzerò, la Penna dell'angelo Gabriele, tutti personificati per migliore rilievo, le anacronistiche campane del tempio di Salomone.

La letteratura è in grado di andare oltre il reale uso dei nomi in ambito soprattutto comico e sullo slancio inventivo e giocoso di trasformare cose comuni in termini assoluti ed esemplari, in lezioni di devozione e di ammirazione che diventano occasioni di riso. A confronto, al livello della scrittura sublime, lirica e cavalleresca, si elenchino i nomi ugualmente anfibologici dell'*Isotteo* dannunziano: il "bel colle d'Orlando", "il Latimo, fiume regale", "la valle concava d'Orlando", il "luogo detto Galera", "la verde Brolangia solatia". Sono i nomi della poesia e della narrativa in lingua d'oil, ma anche il poema quattrocentesco di Basino Basini, l'*Isottaetus*, di celebrazione d'Isaotta degli Atti, moglie di Sigismondo Malatesta; e sono anche luoghi dell'Abruzzo dannunziano, e, al centro, c'è specificamente il colle d'Orlando, che è anche il nome rievocato dalla tradizione cavalleresca che almeno in parte d'Annunzio vuole citare per migliore sublimazione poetica. È un'operazione opposta a quella del Boccaccio: frate Cipolla elenca nomi famosi che si traducono nella geografia popolare, mentre d'Annunzio cita i nomi della geografia provinciale sollevandoli fino alla più preziosa grazia della letteratura tardogotica. Mi piace citare un altro caso di anfibologia onomastica: è il titolo del romanzo di Vercors, *La marche à l'Etoile*, che significa, sì, l'aspirazione del piccolo ebreo del sud della Francia che

sogna di andare, prima o poi, a Parigi, a vedere e ad ammirare l'Etoile, ma, nel 1942, riesce a giungere a Parigi, e l'*étoile* è quella gialla che gli è stata cucita sul petto, e la *marche* è quella dei gendarmi francesi che hanno catturato gli Ebrei e li hanno chiusi nei carri ferroviari perché siano trasportati dai Tedeschi nei campi di sterminio. Si può citare ulteriormente almeno Daniello Bartoli con due titoli di bellissima anfibologia barocca: *Il torto e il dritto del non si può* e *L'uomo al punto*, dove l'ambiguità è fra le regole morali che trapassano, invece, nelle norme grammaticali e viceversa.

Ritornando ancora ai *senbals* con i nomi (femminili in particolare) che contengono un significato e un messaggio, si può osservare che Beatrice e Laura, per l'autorità dei loro "inventori", vengono a essere unici, assoluti, perfino nella rimeria petrarcheggiante e nell'omaggio dantesco e nell'ambito moderno (dal Settecento ai nostri giorni) del romanzo. Il Tasso compone un canzoniere per Laura (Peperara), giovanilmente, ed è un omaggio al Petrarca, oltre che l'accoglimento dell'uso degli emblemi di Laura, dal lauro a l'Aura, fino a Dafne e alla laurea poetica e ad Apollo, onde si potrebbe pensare che il Tasso non scrive un canzoniere per la donna ferrarese, ma sceglie il nome per poter poi variare sapientemente le forme emblematiche dei *Rerum vulgarium fragmenta* e dei *Triumphs*. Più indiretti, almeno in apparenza, sono i nomi letterari, sia di personaggi femminili, sia di figure maschili. Maria è esemplare per il riferimento immediato alla Vergine e, più genericamente, all'integrità morale e spirituale. Maria è la protagonista di *Fede e bellezza* del Tommaseo, accompagnata dal coprotagonista Giovanni, e la coppia è esemplarmente evangelica; ma Maria è pure il nome che i due ormai sposi danno alla loro prima figlia, e d'Annunzio in *Il piacere* rappresenta come coppia oppositiva Elena (Muti) e Maria (Ferres): l'adultera che fugge da Sparta per vivere a Troia con Paride, e la donna integerrima come, appunto, la madre di Gesù. Lucia, come nome della protagonista femminile del romanzo manzoniano fin dalla prima stesura, il *Fermo e Lucia*, è la donna di luce che ha qualche contatto con la donna che rende beati. Qualche similitudine con la coppia di Andrea Spirelli hanno le due donne (la ragazza amata e la sorella) di *Senilità*: Angelina, che nel più acceso slancio amoroso Emilio Brentani chiama Angiolona o Giolona, e Amalia, mite, infelicemente innamorata del Balli dannunziano, fino a consumarsi nel bere solitario; e radicale è il contrasto fra la solare passione di vivere e la vocazione alla malattia e alla morte. È significativo il fatto che i personaggi femminili di Svevo incomincino tutti per "A": Annetta, Angelina, Amalia, Ada, Augusta, Alberta. I nomi rilevano la loro apparizione come punto di partenza delle esperienze della vita, contraddittorie e tutte opposte alla debolezza o alla contraddizione dei personaggi maschili.

La sequenza dei nomi del Fogazzaro rivela di una scelta narrativa che testimonia la tensione all'eccezione e all'uscita dalla norma in un tempo letterario in cui l'ambientazione borghese è di regola (come ben dice il Tommaseo nella recensione ai *Promessi Sposi*): preannuncio delle eroine dannunziane è Marina di Malombra in *Malombra* e, nell'arco conclusivo dell'attività narrativa, Leila come inaspettabile e imprevedibile metamorfosi della Lelia originaria; e, in mezzo, Luisa di *Piccolo mondo antico*, con Franco, poi Piero con l'esotica, ma non troppo, Jeanne Dessalle di francese allusione erotica, più inattesa Elena amata da Daniele Cortis, anch'ella come Elena Muti amante, ma rigorosamente casta, a malgrado dell'indegnità del marito. È una ritrattazione, forse, del nome di Elena de *Il piacere* e, prima, dell'altra Elena adultera de *Il marito di Elena* del Verga "mondano". Di passaggio, mi sembra che il nome (meglio: il cognome) del protagonista del romanzo più specificamente e drammaticamente amoroso del Fogazzaro, Daniele Cortis, abbia poi suggerito a d'Annunzio il cognome del protagonista del *Forse che sì forse che no*, (Paolo) Tarsis. È vero che l'Elena del Daniele Cortis è fortemente tentata d'amore, ma non cede alla passione al contrario delle Elene de *Il piacere* e *Il marito di Elena* che sono fondamentalmente "lussuose", come compete alla donna del mito. Elena è, molto più tardi, celebrata nelle *Cento, cento, cento pagine* come la ragazza esclusivamente dedicata al coito, e in questo caso c'è da sospettare che d'Annunzio rappresenti le imprese amorose di Elena "Zancle" (Messina), per tutto quel che ne può ricavare in odi, rime, esasperazioni erotiche.

Sia lo *Jacopo Ortis* sia il *Piccolo mondo antico* mi sembra siano due infinte rappresentazioni del mondo borghese in un contesto che, invece, è nel primo caso tragico, nel secondo morale e politico. La donna amata vanamente da Jacopo è, come nome, esattamente l'opposto dell'eroe consapevole dell'impossibilità di vivere, di amare e di operare in una società e in un mondo irrimediabilmente decaduti, senza più eroismo e valori, quando perfino le idealità politiche e spirituali sono morte. Teresa è il nome adatto per un marito e per un'esistenza borghese, là dove Jacopo dal nobile nome ha in sé ancora l'illusione dell'azione e della passione romantica come valore assoluto. Luisa denuncia in modo analogo la condizione borghese, sia pure al livello più degno e nobile; e il nome infatti allude al retroterra francese, con la rivoluzione giacobina alle origini, in opposizione all'aristocratico Franco Maironi. La contrapposizione fra i nomi borghesi e i nomi d'eccezione rivela la tensione dei romanzi del Foscolo e del Fogazzaro: l'ambientazione non può che essere borghese, ma l'aspirazione dei due narratori è verso il sublime o, almeno, verso l'eccezione, l'esemplarità, al di fuori del "realismo" prima come concezione morale che come prospettiva letteraria e filosofica. Accanto a Teresa, anzi prima, c'è un altro nome

femminile fondamentale borghese di fronte a quello che è fuori della medietà onomastica del romanzo moderno: Lotte, Carlote, di fronte a Werter. Sia detto di passaggio, la Carlote goethiana scende fino all'ironia crepuscolare: Carlotta è citata da Gozzano ne *L'amica di nonna Speranza*, mentre gli altri suoi nomi femminili sono allusivamente augurali della vita e dell'amore che sono impossibili: Felicita, Graziella, Speranza, Virginia (tuttavia mutuata da Bernardin de Saint-Pierre) un poco esageratamente esaltata nella sua virginità pudica, fino a non farsi salvare mentre la nave affonda, per non essere presa in braccio dal marinaio (negro) che la porterebbe a nuoto fin sulla riva. Gozzano ironizza, almeno un poco, sulla "virginità" della protagonista settecentesca che si è ricreata e reinventata. Si pensi, al confronto, anche in narratori non realisti, ma piuttosto fantastici, epici, mitologici, al contrasto fra i nomi dei personaggi e dei luoghi molto tipici, marcatamente identificati, e l'invenzione e l'esemplarità: è la contrapposizione che c'è, nel Novecento, rispetto al naturalismo ottocentesco, con l'analoga precisazione onomastica. I Malavoglia, 'Ntoni, Jeli, Ranocchio, Rosso Malpelo, Mastro Don Gesualdo, Turiddu, il biviere di Lentini, Aci Trezza, hanno una precisazione familiare e geografica che si ritrova, nella diversità dei luoghi, in narratori novecenteschi come Pavese e Fenoglio, Pirandello e Tozzi, Bacchelli e Volponi. La somiglianza dei nomi accetta la credibilità (fino alla dialettalità) della narrativa realista, ottocentesca, ma essi non hanno più un valore esemplare, un messaggio, una lezione, come esemplificazione della condizione sociale e morale dei personaggi, quanto, invece, appaiono come semplici punti di riferimento, e potrebbero ottimamente essere quelli della Persia o di altri luoghi esotici, come dice Vittorini nella premessa di *Conversazione in Sicilia*. Non suscitano più emozione, o reazioni di meraviglia e di profonda diversità e distinzione, come accade nei romanzi e nelle novelle siciliane del Verga o di De Roberto o di Capuana: sono accettati come semplici riferimenti d'uso, come Talino o Nuto o San Benedetto o Murazzano o il Valino o il Po e il Balbo e i suoi paesi Mombarcaro e Monticello, Aragona di Sicilia o Ciaula o Ciampa o la fabbrica di Ivrea o Saluggia (il personaggio, non il paese), e il significato è altrove, nell'emblematicità della vicenda, nelle allegorie, nell'eroicità, nel sacro.

Ho citato i molti nomi bizzarri e beffardi del Gadda di *La cognizione del dolore*; e, nell'ambito della scrittura comica, a confronto sono, allora, da rilevare quelli delle novelle di Imbriani, sfrenatamente sfacciati e sfrontati: la Marchesina d'Isolagiordana, Remigio Chiacchieronfottuto, Scolastica, i marinai genovesi che si godono la ragazza, come Capitan Parodi, Sanbellino, Ansaldo, Fregoso, Negretto, Barrili, Dagnino, Rubattino, via Calabracche, Cimadibue, e quelli infintamente campani (come quelli fiorentini

della novella di Fra Cipolla) Scoglio di Frisa, Caglientese, Cerriglio, Imbrecciata, Zenesi, Pastofina, Calabrese, Micci e Smicci, Naufragazia, Eustachio D'Agoglione, Nauclerio e altri ancora, che l'Imbriani dice "schifosi", da Ada a Galla, da Sara ad Agar, da Marana e Agata e poi Efrem, Celeste, Omobono, Procolo, tutti a scopo comico e offensivamente beffardo, Petronilla, Veronicuzza, i modernizzati tedeschi di Napoli Guglielmo Tell e Federico Schiller, e tanti altri ancora. Nell'ambito della satira, del "comico", della moltiplicazione dei nomi a gara fantastici e buffi, osceni e offensivi, abbiamo una possibilità straordinaria di invenzione onomastica, in funzione della radicale rottura della normalità borghese e popolaresca, contadina e cittadina. I nomi sono scelti dall'Imbriani in funzione della beffa e dello scandalo: ma sempre i più ricchi e avventurosi sono quelli della scrittura "comica", che è un genere tanto imbarazzante nella critica e nella teoria stessa della critica. Si pensi, a conferma, ai nomi di Aristofane e a quelli che riprende l'Alfieri nelle sue commedie (ne *I troppi* si citi Pornia dal trasparente nome di prostituta, che è l'ancella delle due mogli di Alessandro Magno). Anche le satire del Giusti, come cita l'Imbriani, secondo il canone del genere, presentano nomi beffardi: il re Travicello, Girella, per esempio. Sono i nomi "espressivi", calcolatamente provocatori, capaci di suscitare subito una reazione o di consenso morale e politico, o di negazione e rifiuto più spesso, per l'un po' ipocrita disattenzione quando non scandalo da parte della critica romantica e idealista nei confronti del genere satirico e, più ampiamente, del "comico", costantemente giudicato "minore" rispetto alla lirica, all'epica, al sentimento, ai dolori e alle emozioni del cuore. È quanto non si ebbe certamente nei secoli precedenti: i nomi comici popolano la rimeria duecentesca e trecentesca, per esplodere poi nel quattrocento volgare e raggiungere l'autorità di canone con il Cammelli e soprattutto con il Berni, che "inventa" la citazione dei nomi illustri (come Aristotele, papa Clemente VII, il Bembo, il Petrarca, Anassimandro, Cleombroto, Dante, i Bruti e i Cassi, Alcibiade, Achille) a scopo stralunatamente beffardo e contraddittoriamente buffo e giocoso e per rilevare meglio la degradazione intrinseca, nei tempi moderni, di un classicismo tronfio e vano; e l'Aretino è adeguato compagno.

Nell'ambito epico del viaggio allegorico di *Conversazioni in Sicilia* Vittorini inventa nomi grottescamente "comici" e, all'opposto, eroici, come Coi Baffi e Senza Baffi o il Piccolo Siciliano con le arance per un verso, il Gran Lombardo, il biblico Ezechiele per l'altro; e, in entrambi i casi, Vittorini continua a commentare e a dare migliori precisazioni sui nomi che ha inventato. Al confronto, in una situazione epica e tragica al tempo stesso, quella di *Uomini e no*, Vittorini adopera nomi che non hanno presso che nulla a che vedere con quelli tipici della resistenza (come, invece, fa

Fenoglio), ma vogliono essere emblematici, fino all'astrazione, per meglio rilevare l'esemplarità assoluta e un poco "sacrale" dei personaggi: Baffi Grigi, Occhi di Gatto, Enne 2, Gracco, El Paso, Olona I, Testa Rasa, Cane Nero, Lorena, Orazio, Metastasio, Barca Tartaro, Figlio-di-Dio, Coriolano, Mambrino, Scipione. Sono nomi estremi, al di fuori dei nomi di battaglia tipici della resistenza, puro strumento distintivo per evitare la possibile identificazione da borghesi, e le conseguenti rappresaglie sulla famiglia da parte dei fascisti: si pensi ai comandanti partigiani del *Partigiano Johnny* di Fenoglio, Nord e Lampus e pochi altri del genere (e soltanto Johnny è libero da ogni condizionamento come Milton di *Una questione privata*, per l'identificazione del protagonista nel poeta puritano del *The Paradise Lost*). I nomi della resistenza milanese di Vittorini sono fantasiosi, attoniti, sublimati: classici, letterari, assolutamente astratti come sigle, icasticamente evocativi, allusivi delle caratteristiche fisiche (e ritornano i Baffi di *Conversazioni in Sicilia*), una città americana al confine del Messico, e per questo spagnola, le citazioni del mondo di giù, quello infernale, come il dantesco Cane Nero e il sogno di Ugolino e degli altri cani demoniaci (come quelli del canto XIII dell'*Inferno*).

L'inventività dei nomi è allora relativa al comico e all'exasperazione e all'eccezione degli eventi. È, questo, un punto di partenza onomastico nell'ambito della letteratura. Al contrario, la lirica, il teatro boschereccio hanno bisogno di pochissimi e analoghi nomi: Silva, Lucrezia per esempio, per allusione alle selve oppure alla campagna o per riferimento a Lucrezia romana e alla sua intemerata virtù. Non si dimentichi che i nomi sia maschili sia femminili dei romanzi di d'Annunzio sono fondamentalmente "normali", anche se di sicura autenticità lirica, come Andrea, Elena, Maria, Claudio, Giulia, Chiara, Ruggero, Ludovico, Giuliana, Tullio, Natalia, Federico, Giorgio, Isabella, Ippolita, Paolo, ecc., e soltanto Oddo, Anatolia, Massimilla, Aldoina, Violante fanno eccezione, ma perché ne *Le vergini delle rocce* i nomi esalano fino al rarefatto sublime aristocratico, data l'ambientazione del romanzo. Insomma, infiniti sono i nomi dei personaggi e dei luoghi della letteratura, in funzione (per negazione o per allusione) del messaggio che l'autore vuole, fin dalla loro citazione, offrire. Il Boiardo, secondo il mito, fece sonare le campane quando inventò il nome di Rodamonte: nella letteratura *res sunt consequentia nominum*.

