

# Pirandello e l'antinomia del nome

scritto da Pirandelloweb.com

Di Luigi Sedita

*L'attribuzione del nome è l'atto primario per la nascita del personaggio alla luce dell'arte, la certificazione della sua esistenza in vita, ma anche l'atto di riconoscimento e di affiliazione da parte dell'autore.*

[Indice Tematiche](#)



## Pirandello e l'antinomia del nome

[Introduzione](#)

[Una poetica onomastica](#)

[Il nome letterario](#)

[Il battesimo del personaggio](#)

[Cratilismo e anticratilismo](#)

[Il disagio del nome](#)

da [LIBRAweb](#)

## Introduzione

Al pittore Carlino Bersi, *alter ego* di Pirandello nella novella *I nostri ricordi*, tornato dopo lunghi anni al paese natale, i lineamenti dei luoghi, delle cose e delle persone, seppure non tanto mutati, appaiono così diversi da come li aveva vagheggiati che avverte tutta la vanità dei ricordi. Ma un nome, quello di un dottor Palumba, accreditato dai compaesani come il suo più caro amico d'infanzia, gli suona sordo e di inquietante opacità. Risolto a sciogliere il mistero si reca, con false generalità, in casa del dottore. Lo «spilungone biondastro» che gli si fa incontro nel salottino, «fiorito di tutte le eleganze provinciali», gli risulta un estraneo, né l'altro lo riconosce. «Forse fu per un guizzo di luce che gli scorsi negli occhi, o forse per un'inflessione di voce... non so! Fu un lampo. Sprofondai lo sguardo nella lontananza del tempo e a poco a poco ne ritornai con un sospiro e un nome: – Loverde [...] – Loverde... sì, – disse. – Io mi chiamavo Loverde. Ma fui adottato a sedici anni, dal dottor Cesare Palumba [...] – Loverde... eh, sì... ora ricordo! In terza elementare, sì!».

[1] Luigi Pirandello, *Novelle per un anno, I*, a cura di Mario Costanzo, premessa di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1982, pp. 715-16 («I Meridiani»).

Un suggerimento degli occhi o della voce sommuove la memoria e restituisce il nome smarrito.

Risalito dalla lontananza del tempo il nome, «forma linguistica della reminiscenza» per Roland Barthes, [2] dischiude il patrimonio dei dati compattato nella sua 'sonorità'.

[2] Roland Barthes, *Proust e i nomi*, in *Idem, Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 1982, p. 121.

Il nome, anche per Pirandello, rappresenta la persona e la rimemora, ma sarà una persona diversa secondo i 'centomila'

che le si rapportano e ne frantumano l'unità vanificandola in un angoscioso 'nessuno'. Il segno onomastico conferisce certezza anagrafica al portatore, ma incapace di trasmettere il mondo «indiviso e pur vario» dello spirito, implica una dispersione esistenziale e pesa come un ingombro alienante. Se è dubbio che il nome proprio riassume intera la persona, certamente quello letterario per Pirandello rappresenta invece il personaggio: il quale, però, dissentendo dall'autore, non sempre vi si riconosce. In questi termini di gioco antinomico si configura il sistema onomastico pirandelliano. Un'antinomia riconducibile all'archetipo del Cratilo platonico in cui Cratilo sosteneva la corrispondenza dei nomi all'intima natura della cosa designata, negando la tesi di Ermogene secondo il quale essi sono dati per convenzione. Per Socrate invece è «da uomo poco assennato dedicare e dare in cura se medesimi e la propria anima ai nomi; e, fidando in essi e in coloro che li posero, ostinarsi e credere di saper qualche cosa». [3]

[3] Platone, *Cratilo*, trad. it. di Lorenzo Minio-Paluello, in Idem, *Opere complete, II*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1984, p. 72.

### Una poetica onomastica

Nell'aspra recensione a *Le vergini delle rocce* del 1895 Pirandello rimprovera a d'Annunzio di avere attribuito al protagonista del romanzo il nome di Claudio Cantelmo, che prima aveva assegnato al personaggio principale del *Trionfo della morte*, rinominato in seguito Giorgio Aurispa. Così scrive: «Se Giorgio Aurispa e Claudio Cantelmo sono pe'l D'Annunzio due persone distinte, ciascuna con fisionomia e caratteri proprii, non so comprendere come lo scambio dei due nomi sia potuto avvenire, stimando quanta importanza abbia per l'artista il nome che deve personificare il tipo da lui creato e innanzi agli occhi suoi esistente come persona viva». [1]

[1] Luigi Pirandello, *Saggi, poesie, scritti varii*, a cura

Coerente con queste affermazioni cratiliane, Pirandello quando ripropone in testi diversi lo stesso personaggio gli conserva il nome. Il nome Perazzetti è presente in due novelle *Non è una cosa seria* del 1910 e *Zuccarello distinto melodista* del 1914. In entrambe il personaggio, alter ego dello scrittore, elargisce grani di sapienza umoristica. Che Perazzetti sia imparentato con Pirandello lo dimostra la comune natura quadrisillabica, la somiglianza delle due sillabe iniziali e la forma diminutivale del cognome. Ma al suo cognome Perazzetti non dà gran peso. Poiché «per guardarsi dal pericolo di prendere moglie» aveva finito per sposare una «povera scema», agli amici che lo tormentavano per la scelta stravagante ribatteva: «Sì: le ho dato il mio nome. Ma, signori miei, che cosa è un nome? Non è una cosa seria». [2]

[2] Luigi Pirandello, *Non è una cosa seria*, in Idem, *Novelle per un anno, III*, cit., p. 130.

Di un prete di nome Landolina si raccontano le malefatte in due novelle del trittico *Tonache di Montelusa* (1911 e 1915): nella prima, *I fortunati*, con la dignità di monsignore, profitta di crediti usurari per cinico spirito caritativo, nella seconda *Visto che non piove*, toglie d'impaccio il Capitolo della Cattedrale mestando con le consorterie politiche paesane. Nel romanzo *I vecchi e i giovani* (1913), è un canonico che ha sedotto la figlia del sacrestano finita sul marciapiede; nella commedia *Pensaci Giacomino!* (1916) padre Landolina è un untuoso moralista, «distruttore delle famiglie», folgorato dalla battuta finale: «Lei neanche a Cristo crede!».

Maurizio Gueli figura due volte, nella novella *Creditor galante* del 1897 [3] e nel romanzo *Suo marito* del 1911, poi con il titolo *Giustino Roncella, nato Boggiolo*.

[3] Non inserita da Pirandello nel piano delle *Novelle per un anno*; ora nell'*Appendice, III*, cit.

Il primo Gueli è un maturo benestante impegnato in una schermaglia galante con un'ex amante, il secondo uno scrittore di successo di cinquantacinque anni afflitto dalla feroce gelosia della compagna: «appena solo, gli pareva di scoprire in sé, vivo veramente, [...] quell'altro *lui* che viveva nella morbosa immaginazione [di lei]». [4]

[4] Luigi Pirandello, *Tutti i romanzi, I*, introduzione di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1973, p. 802 («I Meridiani»).

Condizione autobiografica dell'autore, martoriato dai deliri di gelosia della moglie Antonietta. Apparentemente i due sono personaggi diversi. Tuttavia si somigliano in un tratto fisico: del primo si dice che «i capelli fittissimi su la fronte eran già tutti bianchi», l'altro è descritto con «i capelli bianchi che contrastavano col bruno caldo del volto maschio, austero». Si potrebbe supporre che Pirandello abbia promosso le qualità intellettuali del primo Maurizio Gueli nella vocazione artistica del secondo fino a prestargli i tratti della propria pena coniugale. [5]

[5] Elio Providenti riconosce nel personaggio del romanzo il conte Domenico Gnoli, «*poeta princeps* della "scuola romana"», cfr. Elio Providenti, *Colloqui con Pirandello*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2005, pp. 74-75. L'ipotesi si avvalora anche su base onomastica. Gnoli infatti per consonanza può aver richiamato Gueli, un cognome familiare a Pirandello perché di area siciliana e in particolare girgentina.

Il dialettale Nociu Pampina, nome di un vecchio custode di cimitero, poco più che una comparsa, nella novella *La cassa riposta* del 1907, ritorna attribuito al protagonista della commedia in dialetto *'A birra cu' i ciancianeddi* del 1916.

I due personaggi non hanno niente in comune e forse l'autore proprio per la larvale consistenza del primo, smentendosi, ne ha potuto riutilizzare la spoglia onomastica. A meno che il cognome del personaggio teatrale non risulti da un conio autonomo e diverso. È noto che la commedia deriva dalla novella *La verità* del 1912, in cui il protagonista si chiama Saru Argentu, rinominato per le scene Nociu Pampina. Come l'originario Argentu s'è trasformato in Pampina? Si può azzardare l'ipotesi che in Pirandello sia affiorata dai depositi della memoria dialettale la locuzione *pampina d'argentu*, che in siciliano denomina la 'lunaria', una pianta delle crocifere, e per metonimia abbia assunto Pampina, legato nella locuzione dialettale ad "Argentu". Proseguendo nell'arzigogolo onomastico rimane da spiegare come da Nociu Pampina sia pervenuto a Ciampa, il nome del protagonista nella versione italiana *Il berretto a sonagli*. Il cognome Ciampa, con un vissuto anagrafico italiano autonomo, potrebbe essergli stato suggerito dall'assonanza dell'anagramma della sillaba finale del nome Nociu congiunta a quella iniziale del cognome Pampina nella denominazione dialettale: *nociu pampina > ciumpa > ciampa*.

Più intrigante è il caso di Bombolo, il protagonista della novella *La lega disciolta* del 1910, che ricompare nel 'mito' incompiuto *I giganti della montagna* nel personaggio del mago Cotrone, con cui condivide il risentito senso della giustizia, un'avvilta delusione dei comportamenti umani e anche il copricapo, un fez turco. Se Bombolo e Cotrone sono lo stesso personaggio, in base all'enunciato di poetica onomastica della recensione a d'Annunzio siamo autorizzati a ritenere che portino lo stesso nome. Così è infatti. Bombolo è la forma italianizzata del siciliano *bbummulu*, 'recipiente di terracotta' con il collo stretto, poco panciuto, per tenervi l'acqua fresca. Cotrone è l'italianizzazione di *cutrone* che, dal calabrese *còtru* 'specie di creta dura', significa anch'esso 'recipiente di terracotta'. Dunque Cotrone è la variante arcaica di Bombolo adeguata all'atmosfera mitica dei *Giganti della montagna*. [6]

[6] Sul nome di Cotrone, cfr. Luigi Sedita, *La maschera del nome. Tre saggi di onomastica pirandelliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani, 1988, pp. 94-95.

Nomi primordiali entrambi con uno spettro semico che rimanda alla creta, alla terra. Il Mago, che si è ritirato a vivere «agli orli della vita», condivide sul nome le stesse perplessità di Perazzetti. Non vi si riconosce, lo trova 'buffo', limitante e costrittivo come il corpo, e lancia l'anatema: «Guai a chi si vede nel suo corpo e nel suo nome».

[7]

[7] Luigi Pirandello, *La nuova colonia, Lazzaro, I giganti della montagna*, introduzione di Nino Borsellino, prefazione e note di Marziano Guglielminetti, Milano, Garzanti, 1995, p. 224 («I grandi libri»).

## Il nome letterario

Come nasce un nome letterario? Nei *Taccuini* di Henry James, fittamente annotati di nomi, una lettera del 1896 risponde al quesito:

Gli spacciatori di narrativa fanno incetta di nomi propri, soprannomi e via dicendo – prendono appunti e fanno elenchi di quelli più curiosi o insoliti, belli o brutti che siano, su cui cade il loro occhio o il loro orecchio – sui giornali (rubriche delle nascite, dei decessi, dei matrimoni & co.) o sugli annuari, sulle insegne dei negozi, dove che sia; e al momento del bisogno tornano a pescare in questi *memoranda* quello che trovano più azzeccato al loro caso in questione. [1]

[1] Henry James, *Taccuini*, a cura di Ottavio Fatica, Roma-Napoli, Teoria, 1996, pp. 101-02.

Un procedimento di scelta onomastica che potrebbe definirsi di «appropriazione selettiva». Si dice che nello studio di George

Simenon un intero scaffale fosse occupato da vecchie guide telefoniche, francesi, belghe e svizzere che lo scrittore consultava con attenzione quando iniziava a lavorare a un nuovo romanzo. Dopo una prima selezione di trenta nomi ne sopravvivevano una dozzina. Dei nomi prescelti Simenon componeva una scheda biografica, accostava le schede come carte da gioco e incrociando i destini dei personaggi metteva mano alla scrittura del romanzo.

Non sappiamo se Pirandello si servisse di guide telefoniche italiane, nel primo Novecento forse inesistenti, ma certamente annotava i nomi di persone incontrate nei viaggi. Lo testimonia il cosiddetto *Taccuino di Coazze*, [2] in cui, durante una vacanza in Valsusa nel 1901, aveva appuntato sei nomi piemontesi [3] e nel 1903 durante un soggiorno a Montepulciano, impegnato in una commissione d'esame, aveva preso nota di altri cinque nomi locali. [4]

[2] Luigi Pirandello, *Taccuino di Coazze. Manoscritto*, Agrigento, Biblioteca-Museo "Luigi Pirandello", 1998.

[3] «Martino Prever, Poldo, bel bambino di 10 anni, figlio unico del Generale C., L. Prever, vecchio filantropo "ha edificato e dotato un asilo d'infanzia", il dottor Frangoro, il farmacista Grattarola che è anche droghiere e tiene nella farmacia l'ufficio postale, la signora Spingardi, moglie di un colonnello». Pirandello ha utilizzato più volte il cognome Prever in testi ambientati a Coazze/Cargiore: il romanzo *Giustino Roncella, nato Boggiolo* e le novelle *La Messa di quest'anno* e *Gioventù*. In *Gioventù* figura anche un monsù Grattarola, farmacista, droghiere e ufficiale postale.

[4] «Don Innocenzo, prete della Collegiata, cugino della signora Naccheri, vedova, proprietaria di una pensione, Ubaldino, nipote della signora, figlio di una sua figlia abbandonata dal marito, un don Filippino e Tita». La signora Naccheri compare nella novella *La veglia* e nella



commedia *Come prima, meglio di prima*, nella quale la figlia assumerà il nome di Giuditta.

Una testimonianza diretta ci svela la fonte di un nome in *Quando si è qualcuno*. Nella commedia del 1933 un anziano scrittore assume lo pseudonimo di Dèlago per il lancio di una raccolta di poesie che, per l'appassionata ispirazione giovanile, si discosta dalla maniera in cui è stato congelato dalla fama. Alessandro d'Amico, nella «Notizia» relativa alla commedia, rivela che il personaggio trae il nome da Abdènago Ulivi, detto Dèlago, «bagnino di Castiglioncello, ben noto a Pirandello, che nell'estate 1932 ne frequentava la spiaggia».

[5]

[5] Luigi Pirandello, *Maschere nude, IV*, a cura di Alessandro d'Amico, con la collaborazione di Alessandro Tinterri, Milano, Mondadori, 2007, p. 619 («I Meridiani»).

Non sempre un bagnino presta il nome a uno scrittore di successo. Altre volte la condizione sociale del soggetto che ha ispirato il nome viene confermata nel passaggio dalla realtà alla pagina letteraria. Dopo le nozze celebrate a Girgenti nel gennaio 1894, Pirandello ritorna a Roma con la moglie Antonietta e la domestica siciliana Donna Nina. In data 16 febbraio dalla nuova casa di via Sistina (angolo piazza Barberini) invia ai familiari una lettera in cui descrive i disagi di una sistemazione ancora provvisoria e ammette l'inadeguatezza di padroni e servitù. «Donna Nina, non fo per dire, è bestia, molto più bestia di noi. Émere, il fa servizi che abbiamo preso, più bestia di donna Nina. Antonietta si dispera, io m'ingegno di confortarla». [6]

[6] Luigi Pirandello, *Lettere della formazione 1891-1898. Con appendice di lettere sparse 1899-1919*, introduzione e note di Elio Providenti, Roma, Bulzoni Editore, 1996, p. 193.

Donna Nina ed Émere avranno accusato inefficienze nel servizio

ma, referenziati almeno nel nome, Pirandello li ha voluti gratificare allocandoli come personaggi minori nel romanzo di ambiente romano *Giustino Roncella nato Boggiolo*. Nina, ringiovanita, diventa la servetta molto a modo della giornalista Dora Barmis; Émere è assunto da Giustino per la sua nuova casa con mansioni di *valet de chambre*, incaricato «con la sua brava livrea, per la pulizia, per servire in tavola e aprir la porta». Alla Barmis e a Giustino, Pirandello presta oltre alla servitù anche l'alloggio. La giornalista infatti «abitava in quattro stanzette d'una vecchia casa» di via Sistina e Giustino s'era scelto una villetta in via Plinio nel nuovo quartiere di Prati di Castello, dove anche l'autore, quando cercava casa per le nozze, aveva adocchiato un appartamento. Scelte che confermano la contiguità biografica fra lo scrittore e i personaggi, «ombre nate dalla sua passione».

Anche un toponimo, Giuncano, scalo ferroviario sulla tratta Roma-Spoleto incrociato nei viaggi verso Montelucio, dove nel 1924 aveva affittato una casa per l'estate, si muta in antroponimo e viene assegnato al vecchio scultore Nono Giuncano nel dramma *Diana e la Tuda*, scritto fra il '25 e il '26. Ancora il nome della nave «Segesta» menzionato nella novella *Richiamo all'obbligo* e nella commedia *L'uomo, la bestia e la virtù*, era ben noto a Pirandello che a bordo di quella nave aveva viaggiato sulla rotta Palermo-Napoli nel settembre 1889. [7]

[7] Luigi Pirandello, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma 1886-1889*, introduzione e note di Elio Providenti, Roma, Bulzoni, 1993, p. 344. Il «Segesta» apparteneva alla «Navigazione Generale Italiana Florio & Rubattino», flotta fondata nel 1881.

In linea con la tradizione naturalistica l'autore di norma conferisce plausibilità italiana, anche regionale, ai personaggi attraverso cognomi anagraficamente riscontrabili.

[8]

[8] Di anagrafe siciliana i cognomi: Agrò, Alaimo, Alcozer, Alletto, Ambrosini, Arcadipane, Argento, Butera, Butticè, Calandra, Cappadona, Cardella, Carega, Ceraulo, Cimino, Cinquemani, Daula, Dimino, Fazio, Ferlisi, Ficarra, Fiorica, Gaglio, Galiffi, Gallo, Gueli, Imbrò, Ingrao, Jacono, Labiso, La Gaipa, Lagumina, Lampo, Landolina, La Rosa, Lattuga, Lavaccara, La Vecchia, Lentini, Licasi, Ligreci, Lopes, Lumia, Macaluso, Maraventano, Marchica, Mattina, Montalto, Montana, Nicastro, Noto, Pace, Pancamo, Piro, Randisi, Ravanà, Schillaci, Scimè, Sclafani, Seminerio, Sghembri, Spano, Spoto, Tavella, Terrasi, Tortorici, Traina, Trigona, Veronica, Zagara, Zappalà, Zegretti, Zirafa. Uno di questi cognomi, di area agrigentina, acquista valore connotativo: Arcadipane, attribuito nel “mito” religioso *Lazzaro* a un “fattore di campagna”, racchiude infatti il senso aggiuntivo di custode della religione naturale della terra e del suo frutto. Il personaggio è contrapposto a Diego Spina (da *spina Christi*), portatore di una fede oscurantista e fanatica.

Confrontati con l'onomastica immaginifica dei dannunziani Bertrando Acclozamòra, Gherardo Ismera, Paolo Tarsis, Stelio Effrena, Ruggero Fiamma, Tullio Hermil, Marco Gratico, Andrea Sperelli, Corrado Brando, Giorgio Aurispa e Claudio Cantelmo, i pirandelliani Agostino Toti, Giacomino Delisi, Carlino Sanni, Tito Morena, Donata Genzi, Diego Spina, Evelina Morli, Martino Lori, Andrea Fabbri, Antonio Serra, Tommaso Corsi, pur nella singolarità dei loro crucci, hanno nomi di ordinaria reperibilità italiana. Il ‘Nome’ proprio, adottato da Pirandello per i personaggi, direbbe Roland Barthes, ha «una significazione comune: esso significa per lo meno la nazionalità e tutte le immagini che ad essa si possono associare». [9]

[9] Roland Barthes, *Proust e i nomi*, cit., p. 128.

Ma sotto la genericità del significante talvolta si cela una specificità di significato. Marta Ajala protagonista de

*L'esclusa*, romanzo ambientato a Girgenti, porta un cognome appartenuto a una famiglia borghese ricordata nelle cronache girgentine di fine Ottocento, ma scomponendolo in Aja-la ecco affiorare l'attività esercitata da Marta, la maestra, letterariamente 'la aja'. Una coincidenza o una sciarada a futura memoria per i lettori?

Consideriamo i nomi di alcune novelle. Ne *La giara* i due antagonisti, il conciabrocche sbilenco zi' Dima Licasi e il corpulento proprietario terriero don Lollò Zirafa, esibiscono inequivocabili cognomi siciliani. Ma in quello di don Lollò trapela un significato inatteso, l'oggetto del contendere, la sua bella giara «panciuta e maestosa». Zirafa infatti deriva dall'arabo *zir* 'giara'. Ciunna, l'impiegato del magazzino generale dei tabacchi, reo di peculato, sconta in *Sole e ombra* il destino del suo nome. Ciunna in siciliano significa genericamente 'fionda', ma in particolare è uno strumento di rapina, «uno spago con un sassolino legato in cima, con cui i ragazzi cercan avviluppar il filo di un aquilone che vogliono predare», così si legge nel vecchio *Vocabolario siciliano* del Traina, ben noto a Pirandello. Ancora Spatolino l'ostinato capomastro de *Il tabernacolo* nasconde nel nome un arnese del suo mestiere, la spatola. Una vecchia contadina siciliana in *Chi la paga?* si chiama Tumminia, in siciliano 'grano marzuolo'. Don Diego Filinia in *Un invito a tavola* tradisce la sua gracile complessione fisica nel cognome che nel dialetto siciliano significa 'ragnatela'. Quello dell'avv. Gerolamo Piccarone, famoso «per la spilorceria e la furbizia» ne *La cassa riposta*, suona come un'antonomasia, infatti *picaruni* in siciliano vale 'briccone, spilorcio'. In ambiente romano Scalabrino, il distratto cocchiere di un carro funebre di *Distrazione*, svolge un'attività preannunciata dal nome che equivale a 'becchino', dal latino medioevale *scanabrinus*–*scarrabrinus*, francese antico *escarrabin* 'seppellitore di appestati' da *scarabeus* 'scarabeo stercorario che sotterra gli escrementi'. Ne *Il treno ha fischiato* il nome dello scrivano Belluca (dal russo

*belucha* 'beluca') è metonimico dei «viscidi cetacei» dei mari artici che incrociano le frequenti allucinazioni del personaggio trasportandolo in mari e terre sconosciuti, lontano dalle tribolazioni di un'esistenza miserabile.

Nel coniare un nome o riadattandone uno esistente lo scrittore compie una sorta di codificazione o ricodificazione, lasciando semmai al lettore il compito della decodificazione. Il cognome Chiàrchiaro, attribuito da Pirandello al presunto iettatore della *Patente*, segnala Leonardo Sciascia, [10] è registrato all'anagrafe siciliana nella forma Chiarchiàro (con la seconda *a* tonica): così Borgese, in una lettera, lo riferisce a due signorine palermitane. [11]

[10] Leonardo Sciascia, *Occhio di capra*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 58-59.

[11] Idem, *Per un ritratto dello scrittore da giovane*, Palermo, Sellerio, 1985, p. 15.

Il cognome deriva dalla voce dialettale *chiarchiàru* che vale 'pietraia, luogo sinistro'. Pirandello, anticipando l'accento, lo ricodifica in Chiàrchiaro ma non ne cancella l'originaria connotazione affliggente, adeguata al personaggio. Una stimmata sinistra non facile da decodificare per il lettore, ma avvertibile dall'autore che deve sempre riconoscere la sua creatura nello spessore semantico del nome. Anche quando nella sua vaga allusività sembra ammiccare al lettore, il Nome letterario attiene nel profondo al piano della comunicazione fra autore e personaggio. Sono certamente leggibili nella faccia interna del nome, quella rivolta all'autore, la follia del principe Amleto (dall'islandese *amlodhi* 'pazzo'), quella del cavaliere don Chisciotte (da *qui es zote* 'chi è stolto') e il nichilismo di Raskolnikoff (da *raskolniki*, setta dei 'vecchi credenti' che nel sec. XVII rifiutando le alterazioni dei testi sacri distruggevano le loro case e si davano la morte con il fuoco). Lo stesso vale per l'identità nascosta di Mr. Heide (da *to hide* 'nascondere'), il riso istrionico di

Rigoletto (da *rigoler* 'ridere'), il malinconico destino di Tristram Shandy ('triste buffone', dal dialettale *shandy* 'cervello balzano' e dall'anglosassone *sceand* 'buffone') e per la scorza legnosa di Pinocchio.

### Il battesimo del personaggio

L'attribuzione del nome è l'atto primario per la nascita del personaggio alla luce dell'arte, la certificazione della sua esistenza in vita, ma anche l'atto di riconoscimento e di affiliazione da parte dell'autore. È significativo che Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais abbia chiamato il personaggio di cui più si è compiaciuto, Figaro, in cui si può leggere *fils Caron*. [1]

[1] Claudio Casini, *Figaro orologiaio e spia*, in *1789-1799. I dieci anni che sconvolsero il mondo. La presa della Bastiglia*, supplemento a «la Repubblica», luglio 1989, p. 64.

Mattia Pascal è certamente il personaggio prediletto da Pirandello. A lui, «alla buon'anima di Mattia Pascal bibliotecario», è dedicato il saggio *L'umorismo* perché, anche per le vicissitudini identitarie, è la personificazione di quella poetica. *Il fu Mattia Pascal* è il romanzo del valore antinomico del nome. Inizia con una certezza cartesiana: «Una delle poche cose, anzi forse la sola ch'io sapessi di certo era questa: che mi chiamavo Mattia Pascal». Certezza che svanisce nell'arco di poche righe: «Ma ignoravo allora che cosa volesse dire il non sapere neppur questo». Tra la fiduciosa affermazione iniziale e la conclusiva alienata constatazione si consuma la vicenda dell'inaffidabilità del nome. Per attuare il suo disegno di palingenesi, Mattia s'era dovuto cercare un nome nuovo. Ma quello trovato di Adriano Meis si rivela presto una soluzione fallimentare che lo consegna allo sradicamento sociale. Il romanzo registra una duplice mancata resurrezione (il vocabolo è ripetuto tre volte nelle ultime pagine): il progetto di rinascita di Mattia in

Adriano, alla notizia liberatoria della presunta morte, e la 'rincarnazione' (così recita il titolo del penultimo capitolo) di Adriano in Mattia dopo la nuova esperienza di deiezione esistenziale. Del significato della fabula dovrebbe dar conto il significante dei nomi del personaggio, quello anagrafico assegnatogli dall'autore e quello fittizio scelto occasionalmente da solo.

In un vecchio saggio, intitolato *Il personaggio risorto*, [2] avevamo collegato il nome e il cognome di Mattia Pascal all'evento della resurrezione esplicitamente richiamato da Pirandello per l'anelito liberatorio del protagonista. Il nome Mattia, negli *Atti degli Apostoli* (I, 15-26), è quello del seguace di Cristo che, dopo il tradimento di Giuda, «fu associato agli undici apostoli» come testimone della Resurrezione.

[2] È il primo dei tre saggi del volume Luigi Sedita, *La maschera del nome. Tre saggi di onomastica pirandelliana*, cit.

Il cognome Pascal rimanda evidentemente alla Pasqua e alla Resurrezione. Mattia è dunque allusivo del testimone dell'evento, Pascal testimonia l'evento stesso. Nome e cognome ribadiscono l'ansia di resurrezione del personaggio. Di quest'ansia Mattia Pascal è l'eponimo.

Nel cap. VIII del romanzo assistiamo alla nascita di un nome. Il protagonista si ribattezza in Adriano Meis secondo le modalità di scelta onomastica seguite dall'autore. Una traccia per risalire all'onomaturgia di Pirandello.

L'occasione a Mattia è offerta dall'incontro su un treno diretto a Torino con due compagni di viaggio, un giovane «dalla faccia pallida, oppressa da una folta e ruvida barba nera» e un «vecchietto magro magro». I due discutono della notizia «sostenuta da Giustino Martire, da Tertulliano e da non so chi altri, secondo la quale Cristo sarebbe stato bruttissimo...» e proseguono parlando «della Veronica e di due statue della città di Paneade, credute immagini di Cristo e

dell'emorroissa» secondo il vecchietto, ma che a parere del giovane barbuto invece «rappresentano l'imperatore Adriano con la città inginocchiata ai piedi». Mattia ha validi motivi per prestare alla conversazione dei due viaggiatori un'attenzione interessata. A renderlo solidale con il Cristo bruttissimo descritto dai Padri della Chiesa è la coscienza dei suoi limiti fisici, l'«occhio un po' sbalestrato», il «corpo da pezzo di catasta» e «il mento piccolissimo » impietosamente evidenziato dal taglio del barbone, operato da un barbiere-sarto che lo ha fatto sentire un "mostro". Ecco che Cristo, brutto, morto e risorto come lui, gli si impone come protomodello. Per ragioni di credibilità e di misura non può assumerne il nome ma, con uno spostamento metonimico, prende il nome di Adriano, di colui che nella fattispecie iconografica delle due statue di Paneade può essere scambiato con Cristo. Il cognome lo trarrà da Camillo De Meis lo studioso che, secondo il vecchietto, avrebbe sostenuto (ma infondatamente) [3] la tesi che una delle due statue rappresentava non Adriano ma Cristo.

[3] Angelo Camillo De Meis (1817-91), medico, naturalista, filosofo hegeliano ammirato da Capuana, autore del romanzo filosofico *Dopo la laurea* (1868-69), non aveva coltivato interessi di archeologia cristiana. Sul problema «delle due statue della città di Paneade» aveva scritto invece il padre barnabita Leopoldo de Feis (1844-1909) nel saggio *Del Monumento di Paneas e delle immagini della Veronica e di Edessa*, pubblicato sulla rivista di studi orientali «Bessarione», 4, 1898, pp. 177-192. De Meis, richiamato per consonanza, è dunque il sostituto onomastico di De Feis.

Mattia aveva già provato a forgiarsi un nome, accozzando a caso delle sillabe, *Strozzani, Parbetta, Martoni, Bartusi*, ma non vi aveva trovato «alcuna proprietà, alcun senso». E aveva concluso: «Come se, in fondo, i cognomi dovessero averne...». Lo stesso convincimento espresso da Perazzetti secondo il quale, per la sua convenzionalità, il nome «non è una cosa seria». In



Adriano Meis invece la proprietà e il senso Mattia li ritroverà. Sul piano onomastico Adriano Meis e Mattia Pascal sono infatti omologhi. Entrambi i nomi, riconducibili alla figura di Cristo, attengono alla significazione esistenziale del personaggio, alla sua duplice mancata resurrezione da rapportarsi antifrasisticamente all'archetipo cristiano.

A Mattia Pascal perciò Pirandello aveva potuto giustamente dedicare *L'umorismo*, perché già il suo nome e cognome, con quell'implicita allusione alla trionfale resurrezione di Cristo degradata nel fallimento esistenziale del personaggio, attivano il sentimento del contrario e assumono una connotazione umoristica. Proprietà e senso del nome sembrano essere una priorità per Pirandello che nel giovanile *Taccuino di Bonn*, alla data 17 gennaio 1890, così annota:

Mob (da oggi in poi chiamerò sempre così il mio cane, non più Moppy, che è parola vuota.

*Mob* è vocabolo inglese e vuol dire canaglia: sta bene a un cane; noi diciamo similmente a qualche grand'uomo che egli rappresenta l'*umanità*). [4]

[4] Luigi Pirandello, *Taccuino di Bonn* (1889-1893), in Idem, *Saggi, poesie, scritti vari*, cit., p. 1231.

Un nome proprio, sia pure quello di un cane, promosso poi al rango di personaggio (il «filosofo Mob», della poesia *Ritorno*), non può essere parola vuota, puro significante. Per Pirandello vale quello che Barthes a proposito di Proust diceva del nome letterario: «è un segno, e non già un semplice indizio che designa senza significare [...]. Come segno il Nome proprio si offre a una descrizione, a un deciframento». [5]

[5] Roland Barthes, *Proust e i nomi*, cit., p. 122.

Esso vive del «rapporto attivo fra significante e significato», aggiunge Genette. [6]

[6] Gérard Genette, *Proust e il linguaggio indiretto*, in

Idem, *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1972, p. 166.

In particolare il nome letterario è il prodotto di un sentire arcaico. In quelle culture, secondo Lotman e Uspenskij, [7] a denominazione s'identifica con il denominato a cui è legata da un rapporto di isomorfismo.

[7] Jurij M. Lotman, Boris A. Uspenskij, *Mito Nome Cultura*, in Idem, *Semiotica e cultura*, saggio introduttivo e trad. it. di Donatella Ferrari-Bravo, Milano-Napoli, 1975, p. 106.

Questa identificazione determina anche il carattere non convenzionale e la natura ontologica e mitica del 'Nome' proprio letterario.

Nel 1895 nella recensione alle *Vergini delle rocce* Pirandello ribadiva il legame nome-personaggio, «esistente come persona viva» per lo scrittore. Eppure nella gestazione di un'opera rimodellò il nome del protagonista. In una lettera a Bontempelli del 26 maggio 1910 scriveva: «Se sapesse in quale tetraggine io mi sento avvilluppato, senza più speranza di scampo! Lo vedrà dal mio prossimo romanzo: *Monarda – Uno, nessuno e centomila*». [8]

[8] G. Gaspare Napolitano, *La solitudine di Pirandello riflessa nelle lettere a Bontempelli*, in «Corriere della Sera», 11 febbraio 1962.

Il primitivo cognome del protagonista del romanzo, che ebbe una lunga gestazione e fu pubblicato solo nel 1926, era dunque Monarda, dal greco *mónos* 'solo, unico' e il suffisso con valore negativo *-arda*. Un antroponimo che in maniera troppo scoperta segnalava la disperata aspirazione di chi vuol sentirsi "Uno", ma si scopre "Nessuno" perché angosciosamente "Centomila" per gli altri. L'eccessiva trasparenza del significante avrà indotto l'autore a occultare Monarda nell'assonante Moscarda, un cognome anagraficamente più

plausibile e legato a una metafora della poesia *La caccia di Domiziano* (1902), nella raccolta *Fuori di chiave*. Negli ultimi versi Pirandello si era accidiosamente identificato in una mosca: «la mia vita vorrei, mosca senz'ale,/anch'essa, ne lo stil freddo infilzare». [9]

[9] Luigi Pirandello, *Saggi, poesie, scritti varii*, cit., p. 681.

Il cognome Moscarda, mascheramento dell'originario Monarda, può leggersi quasi come uno pseudonimo dell'autore e correlato al nome Vitangelo attiva un onomastico sentimento del contrario per la contrapposizione della figura angelica librata nel nome e l'insetto imprigionato nel cognome. [10]

[10] Per Pietro Milone, «Vitangelo Moscarda porta il suo nome come una condanna e una promessa di liberazione». La forma sgradevole del cognome «brutto fino alla crudeltà» sconta il lascito d'infamia del padre usuraio, la lievità del nome, angelo della Vita, connota invece l'ansia di liberazione dalle forme del vivere. Cfr. la prefazione a *Uno, nessuno e centomila*, Milano, Garzanti, 1993, pp. LXXV-LXXVI («I grandi libri»)

### **Cratilismo e anticratilismo**

Per Leonardo Sciascia il processo di formazione del nome letterario sfugge alla coscienza dell'autore e, in un'intervista all'«Espresso» del 1988, [1] dichiarava:

[1] N. 49, 11 dicembre 1988

L'onomastica dei personaggi segue in me un percorso strano. Tanto per fare un esempio: ho dato il nome di Amar al capo di un partito molto somigliante al comunista nel Contesto. Qualcuno è arrivato a sospettare che ci fosse Amendola nell'Am. Io ho scoperto qualche anno dopo, rileggendo l'*Henri Brulard* di Stendhal, che il nome era quello di

quella specie di commissario del popolo che aveva arrestato il padre di Stendhal come nemico della rivoluzione.

Chissà se Pirandello nel 1918, durante la stesura del *Giuoco delle parti*, s'è ricordato della novella di Ugo Ojetti *Gli orologi di Leone*, che aveva recensito nel 1912, [2] da cui oltre qualche particolare della situazione aveva prelevato il nome, antifrasticamente superomistico, del suo Leone Gala?

[2] Luigi Pirandello, *Uomini, Donne e Burattini*, «Cronache letterarie», 31 marzo 1912.

Per il cognome, dal momento che il personaggio, per travagliate esperienze, s'è dovuto contentare «non più di vivere per sé, ma di guardar vivere gli altri» e anche se stesso ma da fuori, con «un godimento meraviglioso: il giuoco appunto dell'intelletto», da quel 'giuoco' amaro l'ha voluto denominare. Gala infatti deriva dal francese *gale* (sec. xiii), 'divertimento, spasso, piacere', deverbale di *galer* 'divertirsi, spassarsi'.

Simile la procedura adottata nel *Piacere dell'onestà* (1917) per il cognome di Angelo Baldovino, personaggio accomunato a Leone Gala dalla problematica della 'parte'. Baldovino disserta sull'irriducibile componente bestiale della natura umana: «Non siamo soli! – Siamo noi e la bestia. La bestia che ci porta. – Lei ha un bel bastonarla: non si riduce mai a ragione. – Vada a persuader l'asino a non andare rasente ai precipizii: – si piglia nerbate, cinghiate, strattoni; ma va là, perché non ne può far di meno». [3]

[3] Idem, *Maschere nude, I*, a cura di Alessandro d'Amico, premessa di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1986, p. 571 («I Meridiani»).

La metafora dell'asino non è casuale, perché il personaggio ne è segnato nel cognome che risponde all'antico significato di 'asino'. Dal francese *Baudouin* (francone *Baldowin*), Baldovino è nome proprio passato, nella letteratura in francese antico,

a designare l'animale. [4]

[4] Cfr. anche il sonetto di Cecco Angiolieri: «Stando lo baldovino dentro un prato, / de l'erba fresca molto pasce e 'nforna», in *Poeti giocosi del tempo di Dante*, a cura di Mario Marti, Milano, Rizzoli, 1956, p. 225.

Il nome Angelo rappresenta invece il libero volo dell'intelligenza nell'«assoluto di una pura forma astratta». Dice il protagonista: «Sospeso nell'aria, mi sono come adagiato su una nuvola: è il piacere dei Santi negli affreschi delle chiese!». [5]

[5] Luigi Pirandello, *Maschere nude*, I, cit., p. 583.

Angelo Baldovino è un ossimoro onomastico, come Vitangelo Moscarda, e segnala la duplicità di un personaggio «dalla vita trarotta» che assapora il piacere dell'onestà e la impone a chi vuole servirsi di lui.

Baldovino, stretto nei termini di una pièce borghese, con scarti impreveduti ma con un finale lieto, non si pone il problema del nome che invece, assieme a quello dell'identità, diviene l'assillo di Vitangelo Moscarda.

Il nome, sia: brutto fino alla crudeltà. Moscarda. La mosca, e il dispetto del suo aspro fastidio ronzante. Non aveva mica un nome per sé il mio spirito, né uno stato civile: aveva tutto un suo mondo dentro; e io non bollavo ogni volta di quel mio nome, a cui non pensavo affatto, tutte le cose che mi vedevo dentro e intorno. Ebbene, ma per gli altri io non ero quel mondo che portavo dentro di me senza nome, tutto intero, indiviso e pur vario. Ero invece, fuori, nel loro mondo, uno – staccato – che si chiamava Moscarda, un piccolo e determinato aspetto di realtà non mia, incluso fuori di me nella realtà degli altri e chiamato Moscarda. [6]

[6] Idem, *Tutti i romanzi*, II, cit., pp. 786-787.

Il personaggio non si riconosce nella tesi di Cratilo sulla “giustizia” per natura del nome. Al contrario la sua convenzionalità impedisce che possa rappresentare il mondo indivisibile e vario dell’anima. La profonda identità individuale non può essere colta dagli altri che inevitabilmente legano al nome un soggetto estraneo all’interiorità del portatore. Su una linea di rifiuto del segno denominativo Vitangelo Moscarda, al termine della sua vicenda di estraniamento, aggiunge:

Nessun nome. Nessun ricordo oggi del nome di jeri; del nome d’oggi, domani. Se il nome è la cosa; se un nome è in noi il concetto d’ogni cosa posta fuori di noi; e senza nome non si ha il concetto, e la cosa resta in noi come cieca, non distinta e non definita; ebbene, questo che portai tra gli uomini ciascuno lo incida, epigrafe funeraria, sulla fronte di quella immagine con cui gli apparvi, e la lasci in pace e non ne parli più. Non è altro che questo, epigrafe funeraria, un nome. Conviene ai morti. A chi ha concluso. Io sono vivo e non concludo. La vita non conclude. E non sa di nomi, la vita. [7]

[7] *Ivi*, p. 901.

Moscarda, come Perazzetti, Mattia Pascal e Cotrone, per mimesi naturalistica si esprime in veste di persona che denuncia l’interiorità tradita dalla convenzionalità onomastica e non può riconoscere la “giustizia” del nome dettato all’autore dal carattere e dal destino della sua creatura.

All’anticratilismo dei personaggi si oppone il cratilismo dell’autore-onomaturgo che sente il legame tra il personaggio e il nome, attribuito già nella fase germinale dell’ispirazione. Ne sono testimonianza due *foglietti*, forse tracce di future novelle, in cui Pirandello connette spunti di situazioni narrative al nome delle creature che dovranno viverle: «Il signor Mosanni sposa a quarant’anni Dreetta di ventidue», «Paolo Fenghi, insigne grecista, a trentacinque

anni, vecchio». [8]

[8] Luigi Pirandello, *Saggi, poesie, scritti varii*, cit., pp. 1254-1255.

A riprova della consustanzialità di nome e personaggio si legga la novella *La tragedia di un personaggio* del 1911 in cui, con un rovesciamento di prospettiva rispetto alle poetiche naturalistiche, allo scrittore, demiurgo di un universo fantasmatico, si manifestano le creature dell'arte dotate di iniziativa e di virtualità.

Racconta Pirandello di riservare ai personaggi un'udienza domenicale, cinque ore dalle otto alle tredici, e di trovarsi assediato dalle pene della «gente più scontenta del mondo», ingarbugliata in strani casi, con la quale è difficile trattare. Tuttavia ascolta tutti «con sopportazione», li interroga «con buona grazia», prende nota dei nomi e tiene conto «de' loro sentimenti e delle loro aspirazioni». Dunque i personaggi germinano nella fantasia già segnati dal nome. L'autore ne prende atto insieme ai dati della loro pena, riservandosi di immetterli nel mondo dell'arte al «momento più opportuno».

In questa immaginaria udienza domenicale Pirandello inscena il rapporto autore-personaggio, un dialogo interiore nel canone dell'umorismo:

Ora avviene che a certe mie domande più d'uno aombri e s'impunti e recalcitri furiosamente, perché forse gli sembra che io provi gusto a scomporlo dalla serietà con cui mi s'è presentato. [...] E allora io, che in fondo sono di buon cuore, li compatisco. Ma è mai possibile il compatimento di certe sventure, se non a patto che se ne rida? [9]

[9] Idem, *Novelle per un anno, I*, cit., p. 817.

L'atto dell'autore di scomporre, senza provarne gusto, le seriosità dei personaggi rimanda a una pagina del saggio

## *L'umorismo.*

Ebbene, noi vedremo che nella concezione di ogni opera umoristica, la riflessione non si nasconde, non resta invisibile, non resta cioè quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio il cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza, spassionandosene, ne scompone l'immagine; da questa analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento sorge o spira: quello che potrebbe chiamarsi, e che io difatti chiamo *il sentimento del contrario*. [10]

[10] Idem, *L'umorismo*, introduzione di Nino Borsellino, prefazione e note di Pietro Milone, Milano, Garzanti, 1995, pp. 172-173 («I grandi libri»).

Nel rituale dell'udienza Pirandello si pone innanzi al sentimento di cui sono materiati i personaggi, e con la riflessione, «una specie di proiezione della stessa attività fantastica», da giudice «lo analizza, spassionandosene» e attiva il sentimento del contrario.

Fra i personaggi in attesa dell'udienza domenicale, ignari dell'umoristica accoglienza, s'era insinuato un dottor Fileno, protagonista di un mediocre romanzo letto, dichiara Pirandello, la notte precedente. Fileno, teorico di una «Filosofia del lontano», è scontento di tutto, della trama artificiosa in cui l'ha immesso l'autore, della moglie che gli ha imposto e del nome che gli ha attribuito. Fileno non riconosce la "giustezza" del suo nome, in realtà riadattamento del latineggiante Paulo Post, apparso due anni prima in una serie di articoli pirandelliani intitolati *Da lontano*. Un riadattamento grecizzato, da φίλος – ένος 'amico del passato', nome confacente a chi, per consolarsi d'ogni dolore, «si poneva idealmente nell'avvenire per guardare il presente, e lo vedeva come passato». Gli era morta infatti una figlia, ma pochi giorni dopo, con il balsamo di quell'antidoto filosofico, appariva, «già così consolato, come se quella figliuola gli fosse morta da più che cent'anni». Al contrario



di Mattia Pascal, di Perazzetti, di Vitangelo Moscarda e del Mago Cotrone che, da persone fittizie, lamentano la convenzionalità del denominativo, Fileno con lo *status* di personaggio dovrebbe sentire la “giustizia” del nome. All’oscuro delle procedure onomastiche seguite dall’autore, invece, non riconosce il giusto referente semantico, ma si appunta stizzito sul significato corrente e certo sgradevole di ‘fileno’, da *Philaenus spumarius*, insetto omottero detto comunemente ‘sputacchina’. Una recriminazione, la sua, analoga a quella di Vitangelo Moscarda che, ignaro dell’originario e appropriato Monarda, lamentava nel nome «brutto fino alla crudeltà [...] La mosca, e il dispetto del suo aspro fastidio ronzante».

### Il disagio del nome

Il nome letterario, frutto di complesse e spesso insondabili associazioni analogiche, antifrastiche o fonosimboliche, è dominio esclusivo dell’autore-nomaturgo. Fra i personaggi pirandelliani quelli con più risentita coscienza di persona si rapportano diversamente alla maschera del nome. Mattia Pascal, dato per morto e determinato a risorgere a nuova vita, adotta il metonimico Adriano Meis, “falso” e ingestibile per mancanza di riscontri anagrafici. Spogliatosi delle fittizie generalità e ridotto a fantasma di se stesso recupera il lascito del primo nome, preceduto da un *fu* commemorativo. Perazzetti con degnazione filosofica accetta il nome, irridendolo. Vitangelo Moscarda sente che il denominativo personale non rappresenta la mutevole ricchezza dello spirito e lo rifiuta abbandonandosi al flusso della vita che non conclude. Cotrone infine, dimissionatosi da tutto per liberare le risorse dell’anima «superflua e misteriosa materia di prodigi», con l’autorevolezza di Mago di lontana scuola teosofica ammonisce di non riconoscersi nella scorza limitante del corpo e del nome.

Il disagio onomastico, lo avevamo già segnalato nel breve saggio *Il nome e l’anima*, [1] accomuna i personaggi

pirandelliani con due omologhi della letteratura europea del '900: il siciliano Filippo Rubè di Antonio Borgese e l'irlandese Stephen Dedalus di James Joyce.

[1] In «Rivista di Studi Pirandelliani», terza serie, 3, dicembre, 1989, pp. 103-106.

Filippo Rubè, trentacinquenne, avvocato, volontario nella prima guerra mondiale, ferito al fronte e decorato, è stato prosciolto, ma non dalla sua coscienza, dall'accusa omicidio dell'amante francese. Rubè s'invischia nel problema: «Strano affare questo del nome. È stampato sopra un'anima e si dovrebbe subito sapere cosa c'è dentro l'anima, come quando s'è letta un'etichetta sopra una scatola. Invece no. Non dice niente». [2]

[2] Giuseppe Antonio Borgese, *Rubè*, introduzione di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1960, p. 323.

Filippo Rubè vuole investigarne il significato: «bisogna capire il mio nome. Sapere chi sono, per sapere che cosa devo fare». [3]

[3] *Ibidem*.

La via verso quel significato gli è preclusa da una censura del profondo. Quella zona oscura dove giacciono rimosse, come in una fiala sepolta, le parole rosso e sangue, perché Rubè dal latino *ruber* significa 'rosso'. Il colore del fuoco e del sangue legato al principio della vita e della morte. Borgese, attribuendo questo cognome al personaggio, avrà voluto alludere al suo torbido vitalismo, ma per un trasparente scarto simbolico, anche al destino di sangue e di morte che lo contraddistingue. L'inchiesta sul nome tentata da Filippo Rubè sarà vana e al personaggio non resta che una scelta regressiva di fuga: «Non avere nome! Sparire! O chiamarmi soltanto *Rrubè* come mi chiamavano quand'ero bambino!». [4]

[4] *Ivi*, p. 350.

Restituirsi all'innocenza dell'infanzia quando, dirà di sé Dylan Thomas: «il mio corpo stesso era la mia avventura e il mio nome». [5]

[5] Dylan Thomas, *Ritratto di giovane artista*, Milano, Mondadori, 1962, p. 26.

Il personaggio di Borgese anela a «disperdersi tutt'intorno e buttar via il nome», [6] come il pirandelliano Moscarda che ridottosi in un ospizio di mendicizia, al termine del suo percorso di fuga, senza più nome, esclama: «rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori». [7]

[6] Giuseppe Antonio Borgese, *Rubè*, cit., p. 328.

[7] Luigi Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, cit., p. 902.

A Dublino in quegli anni Venti del '900, nel nono episodio dell'*Ulisse*, Stephen Dedalus «nome assurdo, da greco antico» ventiduenne, intellettuale, insegnante dimissionario, disquisisce sui nomi delle tragedie shakespeariane. Prendendo le mosse dalle parole di Giulietta si domanda: «Cosa c'è in un nome? È quel che ci chiediamo da fanciulli quando scriviamo il nome che ci han detto essere il nostro». [8]

[8] James Joyce, *Ulisse*, trad. di Giulio de Angelis, introd. di Giorgio Melchiori, Milano, Mondadori, 1973, p. 287 («I Meridiani»).

Dedalus fa l'oroscopo del suo nome e cognome, antifrastici rispetto alla precaria condizione di Artista potenziale. Stefano: protomartire scoronato nel suo trasandato abbigliamento borghese. Un cappello al posto della corona dell'etimo greco del nome. Un bastone di frassino invece della spada. Scarpe fuori misura, di altri. Piccolo borghese scalcagnato, non eroe. Non Dedalo, l'artefice mitico, ma Icaro, il figlio precipitato in mare. Non il mitico

trasvolatore, ma pavoncella, modesto uccello di passo. Analogamente Vitangelo Moscarda traeva non felici auspici dall'inadeguatezza del suo nome.

La sofferenza onomastica dei personaggi di Joyce, Pirandello e Borgese, intellettuale perplessità in Dedalus, filosofica meditazione in Moscarda, sfogo esistenziale in Rubè, sembra muovere da un fondo di ancestrale rimpianto del valore totalizzante del nome che Jean Piaget ha chiamato realismo nominale, attribuendolo al primo stadio dello sviluppo del pensiero infantile. Corrispondente, nell'archetipo filosofico, alla posizione di Cratilo in Platone: «giustizia di nome ha ciascuno degli enti, per natura, innata». [9]

[9] Platone, *Cratilo*, cit., p. 7.

La contestazione del nome da parte dei personaggi è segno di non accettazione di se stessi, umorale in Dedalus, radicale fino al rifiuto in Moscarda e Rubè. Non accettazione del loro destino di personaggi novecenteschi, ma anche segno di esitazione dinanzi a un nome borghesemente comune, non accreditato più dalla tradizione e dal mito per l'iscrizione nell'anagrafe dell'Arte. Nomi non di eroi, ma di piccoli borghesi in una società già di massa. Presupposto per il riconoscimento del denominativo è in ogni caso l'accettazione di sé nella dimensione del quotidiano. Nel romanzo di Joyce, Mr. Bloom ha raggiunto questa misura, perciò non ha dubbi sul nome che il padre, ebreo ungherese, ha tradotto dall'originario Virag che vuol dire 'fiore'. Bloom conserva il suo nome e nella relazione epistolare, fermo posta, che intrattiene con una dattilografa, si firma con il sinonimo Flower. Leopold Bloom, l'uomo medio sensuale secondo Ezra Pound, ha saputo trovare il giusto equilibrio, accettando il quotidiano con le frustrazioni di ebreo di modesta condizione, tradito dalla sensualità onnivora della moglie Molly. Solo Mr. Bloom, eroe positivo medio, moderno Ulisse, può riconoscersi nel nome fino a vederlo epifanizzato nel

proprio sesso, immaginandosi immerso nella vasca da bagno: «vedeva gli scuri riccioli arruffati del pube fluttuanti, fluttuante chioma della corrente attorno al floscio padre di migliaia, languido fiore fiottante». [10]

[10] James Joyce, *Ulisse*, cit., p. 119.

In Pirandello è certamente appagato dalla 'dolcezza' del nome, Zuccarello il «distinto melodista» dell'omonima novella, scovato dal solito Perazzetti, in vena di scoperte filosofiche, in un catacombale caffè-concerto romano. Zuccarello, un cantante di modesta taglia fisica e canora, che «dava quel che poteva e perfettamente sapeva quanto poteva dare», [11] si riconosceva nel suo nome al punto da averlo fatto stampare a grossi caratteri nel manifesto, illuminato da due lampade sbarbaglianti, affisso fuori del locale dove si esibisce.

[11] Luigi Pirandello, *Zuccarello distinto melodista*, in Idem, *Novelle per un anno, III*, cit., pp. 520-521.

Zuccarello, a parere di Perazzetti, aveva raggiunto l'assoluto perché aveva trovato «quell'equilibrio perfetto che solamente può dare la piena soddisfazione di sé». [12]

[12] *Ivi*, p. 522.

L'assoluto, seppure di «un dio modesto». [13]

[13] *Ibidem*.

**Luigi Sedita**

## [Indice Tematiche](#)

Se vuoi contribuire, invia il tuo materiale, specificando se e come vuoi essere citato a [collabora@pirandelloweb.com](mailto:collabora@pirandelloweb.com)

[ShakespeareItalia](#)