

il Nome nel testo

XXIV
2022

Rivista internazionale di onomastica letteraria

diretta da

Maria Giovanna Arcamone

Donatella Bremer

Maria Serena Mirto

Luigi Surdich

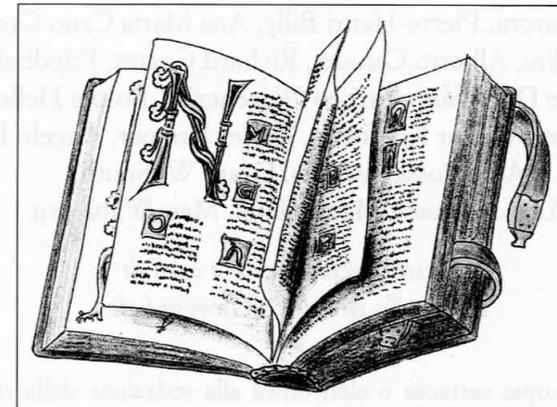
EDIZIONI ETS

il Nome nel testo

Rivista internazionale di onomastica letteraria

XXIV

2022



Edizioni ETS

il Nome nel testo

Direzione

Maria Giovanna Arcamone, Donatella Bremer,
Maria Serena Mirto, Luigi Surdich

Giunta di Direzione

Matteo Milani, Elena Papa, Giorgio Sale, Leonardo Terrusi

Comitato di Consulenza

Giusi Baldissoni, Marco Bardini, Luca Bellone, Daniela Cacia,
Marina Castiglione, Franco De Vivo, Simona Leonardi, Giorgio Masi,
Patrizia Paradisi, Simone Pisano, Luigi Sasso, Lorella Sini

Comitato Scientifico

Giorgio Baroni, Pierre-Henri Billy, Ana María Cano Gonzáles,
Roberto Cardini, Alberto Casadei, Richard Coates, Friedhelm Debus,
Giuseppe Di Stefano, Enrico Giaccherini, Botolv Helleland,
Rosa Kohlheim, Volker Kohlheim, Dieter Kremer, Angelo R. Pupino,
Alda Rossebastiano, Grant W. Smith,
Alfredo Stussi, Mauro Tulli, Mats Wahlberg

*Questo fascicolo esce a cura di
Donatella Bremer e Giorgio Sale*

* * *

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

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

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

Direttore responsabile: Alessandra Borghini

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

Modalità di pagamento / Payment information

Bonifico bancario/*Bank draft*

Edizioni ETS srl - IBAN IT 97 X 06160 14000 013958150114 - BIC/SWIFT CRFIT3F

Causale/Reason: Abbonamento "il Nome nel testo"

PayPal info@edizioniets.com

Oggetto: Abbonamento "il Nome nel testo"

il Nome nel testo

Rivista internazionale di onomastica letteraria

il Nome nel testo

Il Nome nel testo

Maria Serena Mirto, Luigi Scialoja

Contra di Derrida

Maurice Milesi, Elvira Papp, Giorgio Sola, Leonardo Terrani

Contra di Contrasto

Ottavio Ballo, Marco Bardini, Lucia Belloni, Daniela Caria,
Marina Castellani, Franco De Vivo, Simona Leonardi, Giorgio Masi,
Pierluigi Parodi, Simona Pisano, Luigi Russo, Lucrezia Santoro

Computo Scientifico

Giorgio Baroni, Pierre Henri Billy, Ann Maria Caro Götzelin,
Roberta Carlini, Alberto Casadei, Richard Casper, Friedhelm Debus,
Giuseppe Di Stefano, Enrico Garzibianchi, Beverly Hellebrand,
Rosa Kohlheim, Volker Kohlheim, Dieter Kramer, Angelo R. Pupino,

Aida Roseobertiano, Grant W. Smith,

Alfredo Sassi, Meum Tull, Mats Wahlberg

Quarta fascicolo con a cura di

Donatella Bremer e Giorgio Sola

Inviare i testi in copia cartacea o elettronica alla redazione della rivista presso il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa, Via Santa Maria 47, 56126 Pisa; e-mail: inghis@unipi.it o donatella.bremer@unipi.it. I testi in inglese, tedesco, francese e spagnolo (lingue accertate, oltre all'italiano, dalla rivista) dovranno essere accompagnati da un breve riassunto in italiano. La redazione non è tenuta a restituire i lavori che non possono essere pubblicati.

<http://www.edizioniintra.com/it/>

periodico annuale - un'edizione del Tribunale di Pisa n. 26 del 1999

Direttore responsabile: Alessandro Bughini

abbonamento annuale Italia € 32,00, estero € 45,00

Modalità di pagamento: www.edizioniintra.com/it/

Postoffice Incognito Bank degli

Editori FTS srl - ISSN 1120-8585 - CODICE 0101 - INC. 5/01/11 - CREDITO

Credito/Rassegne - Abbonamento "il Nome nel testo"

PayPal paypal.it/edizioniintra.com/

Edizione: Abbonamento "il Nome nel testo"

INDICE

Presentazione 9

I

Il nome inadeguato, straniante, infamante

Mario Barenghi

L'Incognito e l'Innominato (a tacer dell'Anonimo).

La negazione del nome in Manzoni e Sciascia 19

Giulia Baselica

Traditore di nome e di fatto: il personaggio di Iuduška

nel romanzo I signori Golovlëv di Mihail Saltykov-Ščdrin 29

Marco Beghelli

Callas, nome fatale 37

Donatella Bremer

I nomi di Dio nell'opera poetica di Eugenio Montale

e Wisława Szymborska 43

Richard Brütting

Von der Märchenfigur zum Schimpfnamen:

*Orca, Ogre, Oger und andere Menschenfresser*innen* 61

Silvia Corino Rovano

«La corte d'appello di Firenze conferma: il N. 44170 è Mario Bruneri».

La curiosa vicenda di una memoria contesa tra realtà, tribunali, letteratura e cinema 73

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

III

Altra onomastica

Grant W. Smith <i>Names as Metaphors in As you like it</i>	219
---	-----

IV

Riletture e prospettive

a cura di Luigi Sasso

Francesca Boarini <i>Un universo di relazioni: la questione del nome nello Spirito della narrazione di Andrea Bonomi</i>	237
Volker Kohlheim <i>Siegfried Lenz: Qualcosa sui nomi</i>	243
Patrizia Paradisi <i>Alfonso Traina latinista [e] onomasta</i>	247
Luigi Sasso <i>Ingeborg Bachmann e l'utopia dei nomi</i>	255

V

Repertorio bibliografico

Leonardo Terrusi <i>Repertorio bibliografico dell'onomastica letteraria in Italia (2020-2021)</i>	265
--	-----

<i>Indice dei nomi</i>	297
------------------------	-----

<i>Indice degli autori</i>	301
----------------------------	-----

PRESENTAZIONE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pisa, agosto 2022

MARINA CASTIGLIONE

TRA ACQUA E TERRA, TRA CULTURA ALTA
E RACCONTO POPOLARE: I NOMI DELLA
TRILOGIA DELLE METAMORFOSI DI ANDREA CAMILLERI

Abstract: The so-called «Fantastic Trilogy» by Andrea Camilleri – *Maruzza Musumeci* (2007), *Il casellante* (2008), *Il sonaglio* (2009) – represents a sort of deliberate divergence from his more usual narrative modes. Here names become the voice of context in which past and present become symbolic memories, which are true in that they are nourished by poetic evocations. Women become mermaids, trees, goats: always women who change their nature for love and who undergo their necessary transformation in a shady area, on the border between life and death, between water and land.

Keywords: Andrea Camilleri, *Maruzza Musumeci* (2007), *Il casellante* (2008), *Il sonaglio* (2009), onomastics, metamorphosis

Il nome apre lo spazio e offre l'occasione al sogno, edifica mondi possibili, richiama echi, nostalgie, sensazioni, sapori, ricordi, musiche, colori. Riapre una ferita, riporta alla luce un volto, nell'aria un profumo dimenticato.

Queste parole di Luigi Sasso¹ ci sembrano le più consone a rappresentare la dimensione onomastica della cosiddetta *Trilogia fantastica* o *Trilogia delle metamorfosi* di Andrea Camilleri.² Un misto di evocazioni mitologiche, di residui leggendari, di storie popolari³ raccontate alla fiamma serale, dove il reale incontra il favolistico. *Maruzza Musumeci* (2007), *Il casellante* (2008), *Il sonaglio* (2009)⁴ sono romanzi che rappresentano una sorta di diversivo consapevole rispetto alle altre scelte di genere:

¹ LUIGI SASSO, *Nomi di cenere. Percorsi di onomastica letteraria tra Ottocento e Novecento*, Pisa, Edizioni ETS 2003, p. 124.

² ANDREA CAMILLERI, *Camilleri. Il Segreto della donna capra*, in «La Stampa», 12 marzo 2009, p. 32. Qui l'autore ha dichiarato che il meglio di sé «risiede in questa trilogia fantastica». Più avanti afferma: «Il primo della serie è *Maruzza Musumeci*; dopo la storia della donna sirena, quella di una donna che tenta di trasformarsi in albero, raccontata ne *Il casellante* e un terzo romanzo su una donna-capra: una trilogia della metamorfosi».

³ SIMONA DEMONTIS, *La Sirena, l'albero e la capra: fantastico Camilleri*, «Quaderni camilleriani», XI (2020), pp. 60-85, rintraccia almeno due preziose fonti evocate nei tre romanzi: Francesco Lanza con i suoi *Mimi siciliani* e *Almanacco per il popolo siciliano*; Serafino Amabile Guastella, *Le parità e le storie morali dei nostri villani*.

⁴ Tutti i romanzi sono stati editi dalla casa editrice Sellerio di Palermo.

Verso gli anni miei 80 ho cominciato ad avere alquanto a noia le autostrade che percorrevo da anni, l'autostrada Montalbano e l'autostrada romanzesca storica e civile. Mi ero accorto che c'erano degli svincoli che conducevano a paesaggi inesplorati, così con *Maruzza Musumeci* ho preso uno di questi svincoli: voglio dire che il romanzo *Maruzza Musumeci* non rientra nei due filoni principali narrativi miei, è qualche cosa di assolutamente diverso, è un romanzo su una metamorfosi. Il romanzo *Maruzza* ha generato in me la voglia di raccontare altre metamorfosi.⁵

Qui le scelte onomastiche si fanno voce, anch'esse, di contesti narrativi in cui la storia e la cronaca trascendono verso memorie astratte e simboliche, vere perché nutrite di evocazioni poetiche. Donne-sirene, donne-albero, donne-capre, in ogni caso donne che per amore modificano la propria natura e che realizzano in una zona d'ombra, al confine tra vita e morte, tra acqua e terra, una trasformazione necessaria.

Come si dimostrerà nel contributo, gran parte dei nomi scelti dall'autore sono trasparenti e leggibili nella filigrana di rimandi letterari o popolari (a volte entrambi): elementi attinti dal mondo arcaico, dalle narrazioni fantastiche e da quel quotidiano popolare che contrassegnava la vita di una Sicilia tradizionale.

1. *Maruzza Musumeci*

Si tratta dell'unico titolo che contenga l'indicazione del nome della protagonista, o almeno della co-protagonista. A dispetto del titolo, il vero protagonista di questo *cunto* agreste immerso nella classicità del mito e in una Sicilia arcaica fortemente ancorata al mondo rurale, che si riflette nell'antroponimia, nelle fobie e nella solitudine dei personaggi, è Gnazio Manisco, bracciante e muratore vigatese, a cui è affidato il punto di vista della narrazione. Uomo dalla tempratura forte, terragno e dedito alla famiglia, conserva nel cognome la sua eclettica capacità manuale, ma la contraddice nelle azioni. Nel *DOS*, infatti, questo cognome, unicamente registrato in provincia di Catania, viene ricondotto al significato di 'maneggevole' da un lato e di 'manesco, violento' dall'altro.⁶

Sebbene i personaggi femminili in questa *Trilogia fantastica* godano di un ampio spazio narrativo tanto da essere protagonisti di metamorfosi fisiche e psicologiche, il nostro Manisco, non a caso *affatato*⁷ (MM, p. 41) da Maruzza,

⁵ «Andrea Camilleri IL CASELLANTE», in <<https://youtu.be/U6PGPbZCe5M>> [20 ottobre 2008].

⁶ GIROLAMO CARACAUSSI, *Dizionario onomastico della Sicilia*, 2 voll., Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani 1993, II, p. 944.

⁷ In altri passi del romanzo si dice che Gnazio sia 'ngiarmato' (MM, p. 53, 74, 121), termine il cui valore semantico coincide con *affatato*.

occupa interamente la scena. Più che di scena dovremmo parlare di paesaggi, perché il romanzo ha una sostanziale unità di luogo, evocata nei colori, nella stagionalità, nella storia, con una lingua che coniuga antico e moderno perché narra di creature che hanno la propria ragion d'essere in segmenti temporali antichissimi, ma che esplicano la propria natura e convivono nello stesso segmento spaziale.

La vicenda può essere inquadrata come un racconto melusiniano,⁸ ossia un racconto in cui un essere soprannaturale si invaghisce di un essere umano e, seguendolo nel mondo dei mortali, lo sposa imponendogli un patto da non trasgredire.

La protagonista eponima del romanzo è, quindi, una sirena. Il suo stesso nome, Maruzza, richiama il mare per via derivativa e affettiva;⁹ la figlia Resina altro non è che un anagramma di 'sirena',¹⁰ ma è anche adattamento di una voce dialettale che indica la rugiada¹¹ e, pertanto, un elemento tra acqua

⁸ LAURENCE HARF-LANCIER, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi 1989. Nel volume si traccia la genesi del tema della fata-amante, contrapponendo i racconti morganiani (in cui l'amato segue l'amante nel mondo magico/soprannaturale) a quelli melusiniani.

⁹ Maruzza potrebbe, dunque, essere diminutivo del nome tradizionale per eccellenza, Maria, così come di Marina per sincope attraverso Marinuzza. Di certo il suffisso *-uzza* «veicola principalmente il valore positivo nell'asse della qualità (positivo/negativo), orientato verso il parlante (apprezzamento o affettività)», TIZIANA EMMI, *La formazione delle parole nel siciliano*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani 2011, p. 276. E positive sono le descrizioni che la riguardano fisicamente, laddove il suffisso viene replicato come marchio distintivo della protagonista: «dù occhi ca parivano palluzze di celu, la vacca [...] russa russa comu 'na cirusuzza. Il nasuzzo dritto e fino spartiva a mità 'miluzza frisca, appena cugliuta, ch'era la so facciuzza. [...] La cammisa [...] faciva 'na bella curvatura all'altizza delle minnuzze. [...] Da sutta alla gonna spuntavano i piduzzi che addimostrovano ch'era fimmina e no sirena» (MM, p. 42); «Oh vuccuzza di meli! Oh labbruzza di menta!» (MM, p. 94). Non è un caso che la gnà Pina dia del *vicchiuzzo* a Ignazio, incensando le *carnuzze* di Maruzza (MM, p. 84). Ci sembra suggestiva la motivazione del nome della Maruzza la Longa dei *Malavoglia* contenuta in CARLO CENINI, *Nel nome dei Malavoglia. Onomastica verghiana*, Padova, Cleup 2020, pp. 59-70 per il richiamo ad un geosinonimo meridionale per indicare la chiocciola, che qui sarebbe sostituita dalla conchiglia che custodisce e preserva la voce della protagonista.

¹⁰ Testo irrinunciabile, sebbene non comprenda questa nuova sirena letteraria, è MAURIZIO BETTINI e LUIGI SPINA, *Il mito delle Sirene: immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi 2007. Per la Sicilia, un riferimento alla *Lighea* di Tomasi di Lampedusa è in LIANA DE LUCA, *Le sirene di Tomasi e di Soldati*, «Resine», XC (2001), pp. 57-66 e anche in LUCA DANTI, *Il fascino indiscreto del Gattopardo. La figura e le opere di Tomasi di Lampedusa negli scritti camilleriani*, «Per Leggere», XVIII (2018), 35, pp. 155-158. L'opera, però, come dice lo stesso Camilleri, non è neanche sullo sfondo del racconto, proprio perché pervasiva e potenzialmente condizionante. Un'altra fata e sirena, iperfemmina (*femminota*) e ammaliatrice di delfini annunciatori di morte è Ciccina Circè, nello straordinario romanzo *Horcynus Orca* (1975) di Stefano D'Arrigo. Nella *Trilogia* vi è un nome che la richiama per assonanza, l'ostetrica Ciccina Pirrò che eviterà un aborto a Minica, nel *Casellante*.

¹¹ Cfr. MARINA CASTIGLIONE, *Scantu, cantu e cuntutu*, in *Maruzza Musumeci: un'analisi etnodialettologica*, «Quaderni camilleriani», i.c.s.

e terra; il disegno che l'ospite americano abbandona sul tavolino non lascia dubbi: pur con le fattezze di donna, sono state riconosciute come creature ibride madre e figlia (MM, p. 129); lo dichiara lo stesso autore nella «Nota» conclusiva.

Nell'ipotesto orale che permea la memoria antropologica camilleriana vi è anche altro. Qualcosa di più sedimentato, che si intreccia con le letture classiche di odissiaca fattura e le precede nell'«istruzione» domestica dello scrittore di Porto Empedocle. Qualcosa di indicibile che ciascun bambino siciliano, di una Sicilia ormai remota culturalmente anche se storicamente databile almeno sino agli anni Sessanta del XX secolo, conosceva bene, perché trasmessa dalla parola delle madri. Per quanto oggi possa apparire antieducativo, erano le madri e, in generale, gli adulti, ad «allenare» i più piccoli ad avere paura e lo facevano per evitare il rischio che i bambini si allontanassero, si perdessero accedendo a luoghi pericolosi, si affidassero a sconosciuti, in una parola affinché gli stessi timori delle madri si contenessero. La paura così prodotta era assimilata alla malattia e questo faceva sì che, dopo averla indotta, successivamente i bambini si tranquillizzassero con pratiche orali spesso legate al canto (ninne nanne) o alla formularità (scongiuri, preghiere, brevi filastrocche).

Un circolo vizioso, dunque, tra prescrizioni, intimidazioni e conseguenti soluzioni, per il quale figure immaginarie si ponevano come custodi del limite invalicabile dei divieti materni: esseri ibridi, mostruosi, indefiniti popolavano i racconti e gli aneddoti degli adulti, al punto da crederci essi stessi. L'inventario lessicografico siciliano¹² legato a queste figure orrifiche si può ricondurre ad alcune invariabili che però vengono declinate lessicalmente – e dunque iconimicamente¹³ – in una tasso-

¹² Il repertorio lessicale più completo anche relativamente alla indicazione areale delle voci è il *Vocabolario Siciliano* in cinque volumi (qui indicato con la sigla VS), una grandiosa opera di collazione di tutte le fonti lessicografiche siciliane, edite ed inedite, accompagnate dai riscontri sul campo dei tipi lessicali ottenuti attraverso una serie di questionari tematici, che hanno prodotto migliaia di schede oggi conservate presso il Dipartimento DISUM di Catania, che le custodisce per conto del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani. L'opera, fortemente voluta da Giorgio Piccitto, è stata completata negli anni da Giovanni Tropea e Salvatore C. Trovato. Cfr. G. Piccitto, G. Tropea, S. C. Trovato (a c. di), *Vocabolario siciliano*, 5 voll., Palermo-Catania, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1977-2002 [vol. I (A-E), Piccitto (a c. di), 1977; vol. II (F-M) Tropea (a c. di), 1985; vol. III (N-Q) G. Tropea (a c. di), 1990; vol. IV (R-Sgu) G. Tropea (a c. di), 1997; vol. V (Si-Z) S. C. Trovato (a c. di), 2002].

¹³ Il noto triangolo saussuriano è stato trasformato da Mario Alinei (1926-2018) in un quadrangolo, con l'inserimento dell'iconimo, ossia della motivazione, trasparente o opacizzata, che sta alla base della costruzione linguistica. Si parlerà dunque di iconomasiologia per richiamare la ricerca parallela dell'onomasiologia. Ciascuna lingua può ricorrere, nella diversità della forma lessicale, ad un «tipo iconimico» identico. Cfr. MARIO ALINEI, *L'origine delle parole*, Roma, Aracne 2009; ALFIO LANAIA, *Parole nella storia*, in *Piccola Biblioteca per la Scuola*, 9, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani 2020, il quale distingue iconimi metonimici, metaforici, onomato-

nomia circoscrivibile,¹⁴ che oscilla tra animali selvatici (lupi, gatti selvatici), anfibi (rospe, anguille, lumache), uomini malefici (ministri di Dio, maghi, vecchi e vecchie), demoni, esseri ibridi. Circoscrivibile è anche lo spazio in cui tali creature si manifestano: si tratta di pozze d'acqua, cisterne, fonti, persino canali di scolo o di irrigazione. Circoscrivibile è il tempo idoneo alla manifestazione di tali figure: ovviamente le ore notturne, con il loro carico di mistero e invisibilità perturbante, e quelle del primo pomeriggio, bianche per il caldo torrido e immote nella disattenzione delle madri.

Maruzza è figura letteraria di questi esseri magici e pericolosi e mescola tratti colti e tratti popolari. Il matrimonio con Manisco è combinato dalla gnà Pina e dalla *catananna* («bisnonna») Minica, che vedono in lui un anti-Ulisse,¹⁵ e quindi un non-antagonista, a un solo patto: che il marito provveda alla costruzione di una cisterna nella quale nuotare tranquillamente, nei giorni in cui riprende le sembianze di sirena, lontana dagli sguardi di pescatori e di marinai. Il divieto, implicito in questa fiaba/romanzo, risiede nell'impossibilità del marito e di qualsiasi altro mortale di scoprire il segreto di Maruzza. Infatti, come accade spesso che nei racconti melusiniani, la fata cela la sua ambigua natura. In realtà, Camilleri lascia tracce evidenti del mistero di Maruzza e della sua bisnonna: entrambe parlano tra di loro una lingua strana e incomprensibile, hanno una voce melodiosa e suadente e la vecchia Minica, pur avendo novantanove anni, ha l'agilità di una ventenne. Ma, di fatto, la loro vera natura è sempre nascosta e si mostra soltanto sulle «soglie», ossia alla nascita, alla morte e nei cambi di stagione. Chi tenterà di varcare il confine proibito del mistero avrà un'orrida fine. È quanto accade a Aulissi Dimare, attratto dalla voce ammaliante della magica creatura. Il ragazzo non riuscirà a sottrarsi, come aveva fatto il vero Ulisse moltissimi anni prima, e vedrà Maruzza nella sua forma autentica intenta a fare un bagno nella cisterna. Di lui resteranno poche ossa ben spolpate, a conferma che la sirena camilleriana si trasforma in un animale pericoloso e sanguinario, spesso allertato da un presentimento olfattivo.

Il matrimonio combinato arriva dopo una lunga serie di proposte, tutte rifiutate da Gnazio, sino a quando gnà Pina non gli mostra una foto e gli fa il nome di Maruzza Musumeci: «Il nome gli piaci» (MM, p. 38). La sequenza fonosimbolica di nome + cognome non lascia, però, ulteriori indizi

peici, fonosimbolici.

¹⁴ Oggi tale tassonomia è riscontrabile in CASTIGLIONE, *Le figure orrifiche dell'infanzia in Sicilia, tra archetipi, geosinonimia e tabuizzazione. Una ricognizione tra le schede del VS*, in A. Pugliese (a c. di), *Il prisma delle passioni*, Palermo, Unipapress i.c.s.

¹⁵ È la definizione che ne dà Salvatore Silvano Nigro nella quarta di copertina. D'altra parte è proprio per la sua idiosincrasia nei confronti del mare che Gnazio viene scelto: «Non ti preoccupi, proprio pirchi semo accusi diversi camperemo d'amori e d'accordo». (MM, p. 93)

a una significazione più complessa, posto che Musumeci è ad oggi privo di etimologia certa.¹⁶

Alla nascita di Resina si compie la discendenza necessaria e Minica decide di morire: nuda, si getta in mare e ringiovanita scompare tra le onde. Il matrimonio tra i due porterà alla nascita di quattro figli: oltre a Resina nasceranno Cola e, infine, Ciccina e Calorio.¹⁷ Agli ultimi due, privi di ogni caratterizzazione mitica, toccherà popolare il paese di altri, normalissimi 'Ignazi':

Calorio e Angila chiamarono Ignazio il loro primo figlio mascolo. Macari stavota nonno Gnazio s'imbricò e annava dicenno campagna campagna: «Maria, quanti Gnazii!» (MM., p. 138)

Il primogenito Cola, ipocoristico aferetico di Nicola, è un omaggio al padre di Gnazio, secondo una tradizione ancorata al rispetto per gli antenati. Nonostante la talassofobia ereditata dal padre,¹⁸ Cola avrà nel suo destino di restare in mare, in una grotta in cui viene salvato dalla sorella durante l'affondamento del vapore «Lux» di ritorno dall'America.

Nonostante la passione per le stelle, tale che la scoperta di un nuovo astro lo induce a chiamarlo Resina, come la sorella (MM, p. 138), il nome di Cola non è meno metamorfico, dal momento che esso è il nome del fanciullo che nella tradizione orale siciliana si getta in mare trasformandosi in pesce e salvando l'intera isola dall'inabissamento. Il mito di Colapesce è, infatti, l'unico realmente autoctono:

Il mito popolare della Sicilia nasce quindi dal mare ed ha le sembianze di un giovane che da solo, sulle sue spalle da Atlante fanciullo, la regge o ne esplora i fondali per prevenire gli attacchi dei mostri o sostituirne una colonna. Ci piace immaginare che, mentre il re e il popolo osservano curiosi e incapaci, un ragazzino sostiene e sosterrà l'isola, a costo della vita...¹⁹

Nei racconti melusiniani e morganiani, ma anche nelle fiabe in generale, i luoghi rivestono, soprattutto nei confronti del dato magico, un'importanza fondamentale. Infatti, al loro interno esistono degli 'spazi deputati' nei quali il fantastico si presenta, creando la distinzione tra un mondo reale ed uno immaginario. Nel romanzo questo spazio è costituito dalla contrada Ninfa, toponimo parlante, che riconduce all'archetipo omerico,²⁰ di cui si danno

¹⁶ Cfr. DOS, II, p. 1089.

¹⁷ Più ordinario il destino degli ultimi due figli, come rivelato dai loro stessi nomi: Ciccina, ipocoristico di Francesca e Calorio, forma dialettale per Calogero, nome devozionale assai diffuso nell'agrigentino.

¹⁸ Il paradosso per cui gli isolani sarebbero più attaccati alla terra che al mare.

¹⁹ CASTIGLIONE, *Fiabe e racconti della tradizione orale siciliana. Testi e analisi*, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani 2018, p. 55.

²⁰ Come mette ben in luce MORENA DERIU, *Una Sirena fra testo e ipotesto: leggere Maruzza Musumeci alla luce dell'Odissea*, «Quaderni camilleriani», VIII (2019), pp. 23-41, «Contrada Ninfa, la

le coordinate motivazionali nello stesso romanzo e la cui bellezza risiede, per Gnazio, non tanto nella costa marina quanto nella presenza di un olivo saraceno, citato nel romanzo ben ventotto volte:²¹

Appena vitti indove era situato il tirreno, ci morse il cori. Contrata Ninfa era 'na speci di punta di terra che s'infilava nel mari come la prua di un papore e le deci sarme in vendita erano propio quella punta, sicché il mari stava torno torno per tri latate, solo una latata confinava con altra terra. Anzi, con una trazzera. Ma in questa latata di parte di terra ci stava un aulivo saraceno che la genti diciva che aviva cchiù di milli anni. L'arbolo giusto per morire taliannolo. E fu l'aulivo a persuadiri Gnazio ad accattarsi il tirreno» (MM, p. 21).

«'U sapiti pirchì 'sta terra vostra si chiama Ninfa?» «No». «Lo voliti sapiri?». «Basta che non è 'na storia scantusa». «No. Ccà ci abitavano dū beddre picciotte che erano chiamate Ninfe e avivano armenti a tinchitè, vacche, pecore, crape. Un jorno arrivarò tri varche carriche di sordati che tornavano da 'na guerra, stavano morenno di fami che era tanto che navicavano e accomenzaro a scannari e a mangiarisi ogni cosa. Po' sinni partero, ma Diu non ce la fici passari liscia e scatinò 'na tempesta che li fici morirì a tutti. Meno a uno» (MM, p. 60).

La contrada è stata, dunque, teatro di un sacrilegio e gli dei hanno punito i soldati con una tempesta che li ha dispersi e uccisi.²² L'olivo, presso cui si lascerà morire Gnazio alla tragica scomparsa dei due primogeniti, conserva valenze pirandelliane inequivocabili, ma nel testo vi è un rimando onomastico che va colto: infatti, nello stesso luogo in cui esso è radicato vi era precedentemente un pino, presso cui si diceva fosse avvenuta l'apparizione fantastica di Scilla:

La picciotta che chiangiva. Si chiamava Scilla. Aviva perso lo zito che si chiamava Glauco. E si era ammazzata ghittannosi a mari. Ma a ogni cincocento anni torna a chiangiri per Glauco sutta al pino che avivano chiantato 'nzemmula quannu erano filici. Po' il pino era morto e al posto so c'era un aulivo (MM, p. 59).

lingua di terra dove si svolge buona parte della vicenda. Il nome sembra infatti evocare il celebre antro delle Ninfe, posto all'estremità della baia di Phorkys a Itaca, dove Odisseo approda dopo un'assenza lunga vent'anni», a p. 25.

²¹ CASTIGLIONE, *Pirandello attraverso Sciascia: olivo e zolfo, due voci dell'Alfabeto pirandelliano*, «InVerbis», IX (2019), 1, pp. 197-210. L'attributo di 'saraceno' non è riconosciuto nella tassonomia botanica relativa all'olivicoltura, lo stesso GDLI non registra la forma sotto la voce 'olivo', bensì nel XVII volume all'aggettivo 'saraceno', senza riportare le pregnanti descrizioni sciasciane, apparse in *Alfabeto pirandelliano* (1989). Sull'importanza dell'ulivo saraceno nell'opera di Camilleri cfr. anche GIUSEPPE MARCI, *Abbracciare ulivi saraceni?*, in G. Dotoli (a c. di), *L'ulivo e la sua simbologia nell'immaginario mediterraneo*, Roma, Edizioni Universitarie romane 2017, pp. 109-125.

²² «Il contatto tra l'antica vicenda e quella della Contrada è quasi scoperto: la presenza delle Ninfe nei panni di pastore, l'arrivo di combattenti di ritorno da una guerra, il motivo della fame che li spinge a mangiare le bestie sacre con la conseguente tempesta, a cui sopravvive un uomo solo, tutto pare evocativo delle vicende dell'antica isola odissiaca», ivi, p. 27.

Il mito di Scilla e Glauco riporta nuovamente in ambito classico, e riporta all'archetipo della lamia: nel testo ella è, infatti, causa della pazzia del precedente proprietario dell'appezzamento di terreno. Ma non può sfuggire che l'innocua scelta del nome della gnà Pina riveli, al fondo, una connessione con le altre figure della storia e con un'altra metamorfosi, che è quella che riguarda il mondo vegetale (propria del secondo romanzo del ciclo). D'altra parte la gnà Pina, nome di verghiana evocazione, terapeuta e maga, con le erbe ci parla:

Pirchi la gnà Pina accanosceva l'erba che ci vuliva per ogni distrubbo che omo o fimmina potiva patire.

Malo di testa? Malocchio? Malo di panza? Malo di petto? Malo di vista? Mancanza di pititto? Mancanza di forza nella cuda dell'omo? Abbunanza di sangue fimminino a fase di luna? Figli che non vinivano? Frussioni che non passavano? Cacate che stintavano? Catarro? Amuri contrastato? Tradimento da parti d'omo i di fimmina? Azzuffatine 'n famiglia? Vecchi che non s'addicivano a muriri? Picciottedde che s'attrovavano prene, ma non volivano il figliu? Malo di denti? Giramenti di testa?

Chisto e altro curcavano l'erbe della gnà Pina (MM, pp. 29-30).

Resta un nome che fa anch'esso da collegamento con il secondo romanzo della *Trilogia* e che sfuggirebbe alla ricchezza evocativa del sistema onomastico complessivo, se la sua allusione non venisse dichiarata dallo stesso Camilleri come un preciso rimando biografico. Il nome è quello della catananna Menica, forma femminile e aferetica di Domenica, dal nome di un contadino 'cantastorie' da lui conosciuto nell'infanzia:

Maruzza Musumeci è infatti un cunto siciliano (un precipitato del re di Girgenti) evocato dal fondo della memoria contadina e arrivato a Camilleri attraverso la fervida fantasia di Minicu, il bracciante che da bambino gli schiude il mondo dell'immaginazione mettendolo a contatto con la tradizione orale: una tradizione che è per lo più rurale, gravida di racconti dell'entroterra campagnolo mentre qui diventa terracquea, ambivalente e ambigua come è la terra che Gnazio Manisco compra, sospesa sul mare e chiamata Ninfa, in nome di un'entità non soprannaturale ma mitologica, che è di terra ma anche di mare. Il racconto di Minicu nasce nel seno di quella cultura anfibia che è propria della Sicilia costiera, di quei paesi come Porto Empedocle popolati di pescatori e contadini, che danno le spalle, i primi, alla terra, e i secondi, al mare.²³

Nel testo nessun eroe sopravvive: tutti si disperdono, con i bombardamenti e la guerra, in un altrove non più percepito. Resta soltanto, all'interno della conchiglia di Maruzza, l'incanto della voce del passato. E quella voce accompagnerà nella morte un giovane soldato americano, appena sbarcato e

²³ GIANNI BONINA, *Tutto Camilleri*, Siena, Barbera 2009, pp. 617-618.

riparatosi proprio sotto un albero d'olivo. Della voce suadente delle sirene odissiache resta soltanto un canto che nessuno replica,²⁴ una melodia affabulatoria, non più pericolosa, ma quasi consolatoria.

2. *Il casellante*

Di nuovo Minica, quindi. E Olivieri di cognome. Stavolta l'albero non si limiterà a stare al centro della scena, ma sarà l'obiettivo metamorfico della protagonista, costretta all'infertilità da una violenza subita.

Il romanzo cronologicamente inizia là dove era terminata la storia di Maruzza Musumeci, negli anni Quaranta, periodo dell'entrata in guerra dell'Italia, e si caratterizza, rispetto agli altri due, per una maggiore contestualizzazione storica. Protagonista è la coppia costituita da Nino Zarcuto,²⁵ di mestiere casellante della linea ferroviaria Vigata-Castelvetrano (Castelvetrano nel testo), e dalla moglie Minica Olivieri, appunto. Dopo molti tentativi, finalmente i due attendono un figlio, ma verrà perso in una notte maledetta in cui Nino, per una offesa al fascismo, viene incarcerato. Approfitterà della giovane donna il casellante vicino, che verrà successivamente seviziato e ucciso a coltellate in una vendetta privata. Minica non possiede nessuna particolarità, è una donna comune con la «facci da moglie» (IC, p. 17), industriosa,²⁶ provvede con cura al suo orto, ama cantare mentre il marito l'accompagna al mandolino (IC, p. 18), non ostenta insomma nulla di 'miracoloso'.

Il romanzo non segue gli schemi fiabeschi, né il suo riferimento è più Omero. Piuttosto l'Ovidio delle *Metamorfosi*, a cui si pensa nel momento in cui Minica comincia la sua trasformazione, assecondata da un marito sempre più trascinato dall'ossessione di lei, al punto da innaffiarla, poterla, zapparla, concimarla, persino innestarla e desiderare anche lui una regressione vegetale:

Però certe volte Nino si scoraggiava assà. Ma si potiva annare avanti accusi? Per quanto tempo ce l'avrebbe fatta a resistiri a quella situazione? E se mentri travagliava gli capitava qualichi cosa, metti 'na firita, 'na caduta che non l'avrebbe fatto cataminare per qualichi jorno, chi avrebbe abbadato a sò moglie, chi se ne saribbi pigliato cura? Certe notti che questi pinseri l'angustiarono chiossà del solito, gli

²⁴ I canti di Minica, di Maruzza e di Resina riprendono il testo omerico, come dimostrato da DERIU, *Una Sirena*, cit.

²⁵ La forma cognominale non è registrata in DOS, ma potrebbe avere alla base il sic. *zarchi*, uno dei geosinonimi per indicare le bietole e presente nell'agrigentino. In VS/V, p. 1268.

²⁶ In periodo di guerra riesce ad essere autonoma in tutto perché è capace di fare qualsiasi cosa: cucinare, coltivare, allevare animali e «cusirisi qualichi vistito, pirchi sapiva fari macari questo, o ad arriparari la robba di Nino, cammise, mutanne, quasette» (IC, p. 18).

viniva gana di annare all'orto, scavarisi un fosso allato a quello di Minica, trasirricci dintra e circari d'addivintari àrbolo macari lui. 'Na pazzia? Che addivintava l'omo doppo morto? Pruvolazzo. Cangiava. E non si potiva cangiare da vivo? S'arricordò che alle scoli limentari 'na vota il maestro aviva contato che l'alloro, l'addrauro, in origini era stata 'na beddra picciotta che po' si era cangiata in pianta. Se nell'antichità lo potivano fari, pirchè ora l'omo non ne era cchiù capace? (IC, pp. 128-129).

A essere rievocato è il mito di Dafne, trasformatasi in alloro e sottrattasi alla morte. In qualche modo anche Minica si sottrae alla morte per disperazione, sperando in una rivitalizzazione metamorfica in un «àrbolo d'aulivo saraceno» (IC, p. 111).²⁷ D'altra parte la sua preoccupazione maggiore, nella gestione domestica, è proprio la cura dell'orto, che viene distrutto dagli Americani che stanno scavando un bunker nei pressi del casello, apportando danni sia alla falda acquifera del pozzo che alle piante.

Il tentativo di metamorfosi non assume, infatti, i tratti di un evento negativo perché Minica la considera un modo per poter riuscire ad ottenere un rivolgimento della propria condizione di donna, tornando a sentirsi utile ed entrando in empatia con un mondo vegetale da cui non teme attacchi. Ma neanche *sub specie arborea* Minica riesce a fare frutti e, considerando fallito il suo esperimento, vorrebbe diventare legna per il fuoco. Lo scarto dalla ragione è tale che, persino durante un bombardamento, non pensa a mettersi in salvo, nonostante nel terreno, all'interno del pozzo, vi sia una grotta, ma si accuccia all'interno di un albero cavo: d'altra parte, come dice Nino, «a logica d'àrbolo, aviva raggiuni» (IC, p. 130).

Eppure anche in questo romanzo non mancano gli archetipi, covati in una lunga durata della memoria collettiva orale a cui Camilleri dimostra di attingere: si tratta degli elementi del tipo narrativo denominati da Aarne e Thompson 'la fanciulla dalle mani mozze' (AT 706).²⁸ Nel tentativo di rivivere come ulivo, gli arti inferiori di Minica Olivieri si trasformano in radici e quelli superiori attendono di diventare rami.²⁹

Le dita, in punta, avivano perso uguna, pelli e carni e ammostravano lo scheletro. Erano come un paro di quasette sfunnate che lassano nesciri fora le dita. Solo che ccà invece vivivano fora l'ossiceddri, fini fini, tanticchia giallusi e cummigliati a

²⁷ Cfr. n. 21.

²⁸ ANTTI AARNE e STITH THOMPSON, *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*, Helsinki, The Finnish Academy of Science and Letters 1961. Il modello archetipico prende sempre avvio dalle vicende che portano al taglio delle mani dell'eroina e al conseguente abbandono dell'infelice al suo fato; le ragioni della crudele mutilazione variano notevolmente da area ad area. Qui non vi è una perdita delle mani causata dall'esterno a seguito di una punizione, ma una decisione autoinflitta dalla stessa Minica e che, peraltro, resta incompleta.

²⁹ Nella messinscena teatrale, sceneggiata da Andrea Camilleri e Giuseppe Dipasquale (attori principali Moni Ovadia, Mario Incudine e Valeria Contadino), Minica abbraccerà la creatura trovata da Nino con le braccia trasformatesi in rami.

tratti di macchiazze verdi, 'na speci di muschio. Sinni stavano piegati e avivano già artigliato il tirreno (IC, p. 131).

Qui ad agire onomasticamente in maniera allusiva è la storia leggendaria di Oliva, nome che sta alla base del cognome della protagonista, presente in molte tradizioni folkloriche: «Oliva è una delle 'fanciulle perseguitate' tanto amate dal popolo, oppressa dal potere maschile, osteggiata da parenti malvagi, scossa dai capricci della sorte, ma sempre pronta alla sopportazione delle sofferenze, all'umiltà, al perdono, che attraverso la fede e la preghiera riesce immancabilmente a far trionfare la sua virtù». ³⁰ Anche Minica viene rappresentata come «'nnuccenti come un agneddruzzo» (IC, p. 94), sebbene la dimensione religiosa non entri mai nel romanzo. ³¹

La metamorfosi viene, dunque, impedita dall'irrompere di un fatto reale, la guerra, nella vicenda irrealistica ³² che si sta svolgendo, e «Minica viene investita dalla favola non appena i suoi occhi si spengono e ritroverà la propria luce solo nell'ultimo istante, quando, in uno scenario devastato dai bombardamenti, Nino prenderà con sé un bimbo e lei potrà cullarlo». ³³ Infatti, in questo romanzo appare, favolisticamente, il lieto fine. Tra le carrozze di un deragliamento Nino troverà un neonato, solo e piangente. Lo porterà subito nella grotta dove è riuscito a far riparare Minica e qui ella potrà tornare ad essere donna in quanto madre.

Ciò che permette la sopravvivenza di Minica durante il suo tentativo metamorfico sarà l'accudimento costante del marito che, pur di nutrirla, acquista una capra (IC, p. 117) per mungere il latte fresco con cui nutrire l'essenza umana della moglie. E qui si cede il testimone all'ultimo romanzo della *Trilogia*.

³⁰ DANIELE RONCO, *Il maggio di Santa Oliva: origine della forma, sviluppo della tradizione*, Pisa, Edizioni ETS, 2001, p. 2.

³¹ Viceversa è presente qui, come in Maruzza Musumeci, una competenza fitoterapica tradizionale nella gnà Pillica che consente alla coppia di diventare fertile grazie alla sua conoscenza delle erbe. Tali presenze, che potremmo considerare iniziatiche, ricevono un dono e lo donano a loro volta: «Un jorno, tutte le piante e tutti i sciuri dell'universo criato, s'apprisintarono al Signuruzzo e ci dissiro accusi: "Signuruzzo, a noi voi ci aviti dato il potiri di guariri tutte le malattie dell'omo. Sulo che l'òmini non acconoscino 'sto nostro potiri. Pirchè non glielo rivilate? Accussi, mischini, soffrino meno supra alla terra e non morino cchiù". Il Signuruzzo allora disse: "Se l'òmini non morino cchiù supra alla terra, allora in poco tempo addiventano tanti e tanti che per aviri spazio sunno obbligati ad ammazzarsi tra di loro. E a mia non mi piaci che s'ammazzano". [...] "Facemo accusi. Io rivelerò a 'na poco di vicchiareddre come ponno curare l'òmini con le piante. L'òmini che si rivolgino a chiste vicchiareddre guariranno dalle malattie, l'altri s'arrangiano"» (MM, p. 70).

³² E di questa trasposizione fantastica è consapevole anche il marito: «Minica pariva non sentiri nenti, persa in un altro munno indove li non sarebbi mai arrinisciuto ad arrivari» (IC, p. 121).

³³ LAURA MEDDA, «Torno torno all'àrbolo d'aulivo». *Il tragico e il meraviglioso dell'esistenza nei romanzi delle metamorfosi di Andrea Camilleri*, «Quaderni camilleriani», VIII (2019), pp. 42-52, a p. 47.

3. *Il sonaglio*

L'ultimo romanzo della *Trilogia* richiama nel titolo per metonimia la capra-donna (Beba) che lascerà il posto alla donna-capra (Anita) nel cuore e nella vita del protagonista (Giurlà). Lo schema, stavolta, è quello morganiano, con una serie di costanti narrative: l'allontanamento dell'eroe, l'apparizione dell'animale incantato, l'unione tra la 'fata' e l'eroe, il transito nell'altro mondo, la trasgressione del patto, il ritorno nel mondo.

Il tempo retrocede all'inizio del secolo XX («il seculo novo era ancora un agnidduro che non arrinisciva a tinirisi addritta supra alle sò gamme», IS, p. 11) e il luogo si frastaglia nei tre spazi inconciliabili della Sicilia premoderna: la marina, il sottosuolo e il soprasuolo. Giurlà Savatteri³⁴ sfugge all'arruolamento nelle miniere di zolfo con la crudele norma del 'soccorso morto',³⁵ cresce praticando i pescherecci paterni e pescando con le sole mani, sceglie di continuare a vivere in un *locus amoenus* tra i pascoli di montagna e le rotte della transumanza.

Giurlà, che prende il nome in forma apocopata dal santo patrono di Agrigento (la Montelusa camilleriana) e Porto Empedocle (la Vigata camilleriana), appare inizialmente come la reincarnazione della leggenda di Colapesce, per trasformarsi in seguito in un pastore-filosofo grazie alla lettura di un *De rerum natura* trovato per caso:

Natava come un pisci e come un pisci era capace di ristarissini sutta all'acqua tanto a lungo che quelli che non l'acconoscivano pinsavano, non vidennolo ricompariri, che era morto affucato. E macari Giurlà piscava, ma non adopirava né amo né riti, usava sulo le sò mano (IS, p. 20).

³⁴ Nel DOS/II, p. 1460 il cognome viene documentato nel palermitano, nell'agrigentino e nel catanese. A Racalmuto si fa anche toponimo. Nel romanzo la sequenza appare soltanto una volta e non sembra particolarmente riconducibile ad una significazione testuale (si tratta di un francesismo con l'antico significato di 'ciabattino').

³⁵ Nelle prime pagine del romanzo Andrea Camilleri accenna agli incidenti di miniera e, soprattutto, all'arruolamento dei preadolescenti (*carusi*) per l'esercizio del trasporto in galleria del minerale a spalla, per cui cfr. CASTIGLIONE, *Parole del sottosuolo. Lessico e cultura delle zolfare missene*, «Materiali e Ricerche dell'Atlante Linguistico della Sicilia», 8, Centro di studi filologici e linguistici siciliani - Istituto di Filologia e Linguistica della Facoltà di Lettere e Filosofia, Palermo 1999. Ogni picconiere assumeva personalmente da due a quattro *carusi* che, quando non erano suoi figli, venivano richiesti a famiglie consenzienti. Ai genitori del bambino veniva versato il cosiddetto 'soccorso morto', una cauzione che doveva essere restituita in caso di affrancamento. La situazione era tale per cui da un lato il picconiere, lavoratore a cottimo, e dunque bisognoso dell'opera di più *carusi* che velocizzassero il suo lavoro al fine di un più alto rendimento, doveva disporre in partenza di un certo capitale; dall'altro i *carusi*, non ricevendo pressoché nulla se non il pane quotidiano (e in tempi migliori una misera paghetta), non sempre riuscivano a riscattarsi e restavano in questa situazione di sudditanza sino a tarda età.

L'incipit del romanzo sembra ricondurre ai luoghi e alle malie del mare, perché da questi trova forza e consolazione Giurlà. Appare persino una citazione interstestuale di *Maruzza Musumeci* che rimanda al senso dell'olfatto e al valore consolatorio del suono della conchiglia:

gli ammanca la rumorata del mari che era come 'na canzuna che a picca a picca lo faciva addrumisciri. Allora si 'nfilò 'na mano tra la cammisa e il petto e cavò fora le dū conchiglie che si era portato appresso. Se le misi sutta al naso e le sciaurò. Sì, mantinivano ancora aduri di mari. E accussì, finalmenti, arriniscì a pigliari sonno. (IS, p. 30)

La dimensione della solitudine non spaventa il ragazzo, abituato anche in mare a farsi compagnia con le stelle (IS, p. 54), ma al pascolo trova anche una insospettabile compagna-amante, che si rivelerà «crapicciosa» (IS, p. 77), gelosa, attenta, generosa:

si pigliò le cose da mangiare e se li portò fora. Notò che la crapa-cani era già vicina alla trasuta della staccionata. [...] Giurlà la taliò a lungo alla luci del lumi. Era 'na vestia graziusa, 'u pilu era longo, marrò e bianco, le corna curte e dritte, e pariva che sorridiva sempri. Non fitiva tanto come le altre. Addecisi di chiamarla Beba.

La scelta di un nome evidentemente onomatopeico rimanda ai belati che, lentamente, Giurlà comincia a decifrare e a considerare alla stregua di un prelinguaggio di cui tutti, uomini e animali, condividono il codice, in virtù di una antica familiarità. A rendere meno farneticanti i suoi pensieri interviene Ernesta, che parla di Giove trasformato in cigno e di Pasifae accoppiatasi con un toro:

'na fimmina quarantina, matre di dū figli, che di nomi faciva Ernesta ma che le so cumpagne acchiavano la maestra non pirchì portava l'occhiali, ma pirchì era struita assà. Sapiva 'na gran quantità di storie e certe volte, mentri che stavano a mungiri, qualichiduna di 'ste storie le contava alle compagne che l'ascutavano affatate. [...] Ernesta contava cose passate dell'antichitate, di quanno gli dei potivano cangiarisi e cangiare a volontà le pirsone in àrboli e armali e diciva di come 'na beddra picciotta addivintò alloru e di come 'n'otra fimmina addivintò tarantola (IS, pp. 81-82)

Fra Lucrezio e Ovidio, non sembra più strano che all'allontanamento dal pascolo di Giurlà corrisponda un progressivo lasciarsi morire di Beba. Come Gnazio e Nino, egli è completamente fedele alla sua amata, che cura come una convalescente. In tre giorni, da morta Beba ritorna viva:

Novamenti le vagnò torno torno al muso, po' pigliò 'na manata di sali e gliela sparmò supra alla vucca. Niscì fora, annò nell'orticeddru, c'era 'na piantina adurosa che le crape s'azzufavano per mangiarissilla, non sapiva come s'acchiava, la cogli, tornò dintra. (IS, p. 110)

Anche in questo romanzo il finale resta possibilistico e aperto. Infatti, alla trasgressione del divieto (ossia il fatto che Giurlà salvi Anita dall'annegamento nelle acque del lago e non la sua amante animale, Beba) non segue una conclusione tragica. Addirittura, la canonica infertilità che caratterizza i racconti morganiani, presente nella prima parte del romanzo a causa delle differenti nature dei protagonisti,³⁶ potrebbe venire a mancare nella seconda parte, dal momento che Anita – a cui Beba avrebbe ceduto il testimone dell'amore in un reciproco patto silente – e Giurlà si sposano. Per un breve interludio, ossia tra la morte di Beba e la malattia di Anita, Giurlà resta a cavallo tra il fantastico e il reale proprio grazie all'oggetto magico che conserverà gelosamente in tasca, perché «ogni tintinnio permetterà a Giurlà di stabilire un contatto con l'altrove nel quale Beba è precipitata dopo la morte, evitando in questo modo una duplice frattura: quella che avrebbe potuto spezzare il legame tra i due protagonisti e quella che avrebbe sciolto il nodo tra la dimensione fantastica e reale».³⁷

Qui il sistema dei nomi è assai meno evocativo, collegato com'è ad un contesto agro-pastorale che è, tra tutti gli spazi sociali della tradizione isolana, il più arcaico o, meglio, atemporale. Soltanto il nome di Anita, figlia del marchese di Santa Brigida,³⁸ proprietario del lago, dei pascoli, del ricco palazzo feudale, sembrerebbe estraneo all'ambiente popolare.³⁹ Giovanissima e determinata, deciderà di lasciarsi morire se il padre non la darà in sposa a Giurlà, che l'ha salvata dall'annegamento. Nel suo cipiglio ricorda Minica e la sua decisione di morire piuttosto che vivere una vita a metà. Dopo tre mesi⁴⁰ (ritorna di nuovo, ma amplificato, il lungo periodo di 'assenza' dalla

³⁶ La gelosia è, infatti, reciproca e come Beba scaccia Rosa, la donna con cui il giovane ha le sue prime esperienze sessuali, così Giurlà tiene lontana Beba da ogni possibile monta del becco, non facendola mai riprodurre: «'Na crapa alla quali però lui aviva nigato la possibilità d'essiri crapa. L'aviva stramangiata a forza. Non facennola accoppiari col becco, come voliva la liggi di natura («e picchì tinni stai a leggiri Lucrezio?» si spìò), le aviva nigato la possibilità di fari figli, di fari latti. L'aviva snaturata, straniata, resa sterili in tutto» (IS, p. 167). «Giurlà e Beba si snaturano a vicenda e, a causa del loro legame, rifiutano il rapporto naturale con appartenenti alla propria specie», DEMONTIS, *La Sirena*, cit., p. 75.

³⁷ MEDDA, «Torno torno», cit., p. 49.

³⁸ Santa Brigida è molto presente nella tradizione devozionale siciliana e meridionale in genere. Per le innumerevoli rivelazioni mistiche, la pietà popolare ha posto sotto la sua protezione il momento della morte. *L'Orazione di Santa Brigida* è un canto, di cui si conoscono diverse varianti, con cui si invoca una buona morte.

³⁹ Al nome *Anita*, ALDA ROSSEBASTIANO e ELENA PAPA, *I nomi di persona in Italia: dizionario storico ed etimologico*, 2 voll., Torino, UTET 2005, registrano occorrenze significative sino al 1932, sull'onda dell'evocazione della compagna di battaglie e moglie di Garibaldi. Il nome, come diminutivo portoghese e spagnolo di Anna, non sembra aver attecchito conseguentemente alla dominazione spagnola nel meridione. Risulta, quindi, anomalo che il personaggio nobile del marchese di Santa Brigida abbia assegnato alla figlia il nome di colei la quale affiancò Garibaldi nella sua impresa per l'unificazione italiana con conseguente perdita dei privilegi feudali.

⁴⁰ A p. 111 e a p. 183 del romanzo.

vita) verrà affidato proprio a Giurlà il compito di riportarla in sé: verrà alimentata con latte di capra (IS, p. 186) e con la fascinazione del richiamo del nome. Novello Orfeo, stavolta non trasgressivo, Giurlà resterà inginocchiato al capezzale della malata ripetendole il suo nome, sino a confonderlo con quello dell'amata capretta:

Giurlà le avvicinò la vacca:

«Signurina!»

«Chiamala col so nomi!»

«Anita!»

«Diccillo che sì tu».

«Io sugno, Giurlà».

«Continua sempri accussi» fici Sidonia niscennosinni n'otra vota.

«Anita, Anita, Giurlà sugno, Anita, Giurlà» (IS, p. 178).

'Nfatti accapì che eranu ure e ure che s'arrivolgiva ad Anita non chiamannola col sò nomi, ma con quello di Beba.

«Beba» le faciva «bidduzza mia, beddra, soli mè, cori mè, io sugno, Giurlà. Pirchì non rapri l'occhi e m'arrisppunni? Non mi fari dispiaceri, Beba, amuri mè!» (IS, p. 180).

Il risveglio della giovane e il successivo matrimonio svelano una realtà insospettata, ma chiara sia a Beba che ad Anita. La leggera zoppia della ragazza è dovuta ad una malformazione congenita, il cosiddetto piede equino, e questo crea un ulteriore cortocircuito con la protagonista animale, Beba, che d'altra parte viene seppellita sotto il letto coniugale, a protezione degli sposi:

Fu allora che Giurlà vittì il so pedi mancino. Ecco pirchì zoppichiava! Quant'era strammo! [...] era prciso 'ntifico a un pedi di crapa. Non aviva dita pirchì aviva proprio la forma d'uno zoccolo, sulo che non era fatto d'osso. La pelli era sdilicata, la carne rosa e tennira. Gli vinni di vasarglielo e glielo vasò (IS, p. 191).

Ritornano, in quest'ultimo romanzo, due elementi del primo: l'essere femminile (lì una sirena, qui una capra) che ammalia con la sua bellezza e l'oggetto magico dell'incantamento amoroso (lì la conchiglia, qui un sonaglio legato a una cordicella rossa). Solo quando Anita lo legherà attorno al suo collo, il ricordo di Beba si farà più sfumato, sino a scomparire. Di conseguenza, l'oggetto magico in questione ha la funzione di rendere possibile un capovolgimento della storia, facendo sì che Giurlà non viva il matrimonio come un obbligo, ma ritrovi nella nuova compagna il vecchio amore della sua vita, riscoprendo una felicità che sembrava scomparsa.

La natura che fa da sfondo a questo ultimo romanzo è quella di terra e quella di mare, terribile e bellissima, proprio come la descrive Lucrezio che fa da contrappunto, con i suoi versi, alle diverse stagioni del protagonista. La dualità che emerge è quella della

cultura anfibia che è propria della Sicilia costiera, di quei paesi come Porto Empedocle popolati di pescatori e contadini, che danno le spalle, i primi, alla terra, e i secondi, al mare. E che non riescono pressoché mai ad amalgamarsi dividendosi e forse disputandosi le piazze e i quartieri.⁴¹

L'Amore, nei tre romanzi, permette ogni trasformazione e giustifica ogni cambiamento. Le tre coppie Gnaziu e Maruzza, Nino e Minica, Giurlà e Beba/Anita vivono a loro modo felici rapporti di coppia, che non escludono il tragico, ma che sanno anche accogliere il meraviglioso. Le narrazioni, con frequenti affondi nella storia civile soprattutto delle cosiddette classi subalterne, allacciano senza soluzione di continuità la mitologia classica e la leggenda popolare, «con una sorta di strabismo che rivolge costantemente lo sguardo alla leggerezza della favola e alla concretezza della realtà».⁴²

Biodata: Marina Castiglione è professoressa ordinaria di Linguistica italiana all'Università di Palermo. Si occupa di dialettologia, geolinguistica, onomastica popolare e letteraria, plurilinguismo letterario. Fa parte della Direzione del "Bollettino" del Centro di studi filologici e linguistici siciliani ed è coordinatrice del Dottorato in Studi umanistici. Dal 2010 conduce una ricerca capillare sugli antroponimi etnici di Sicilia. Di recente ha pubblicato *L'identità nel nome. Antroponimi personali, familiari, comunitari*, CSFLS, Palermo 2019. Dirige insieme a Giovanni Ruffino il progetto DATOS, *Dizionario atlante dei toponimi orali in Sicilia*.

marina.castiglione@unipa.it

⁴¹ BONINA, *Tutto Camilleri*, cit., p. 634.

⁴² DEMONTIS, *La Sirena*, cit., p. 78.

ISSN 1591-7622



Contributi di

Mario Barenghi, Giulia Baselica, Marco Beghelli,
Francesca Boarini, Donatella Bremer, Richard Brütting,
Marina Castiglione, Silvia Corino Rovano,
Alessandro Grosso, Rosa Kohlheim, Volker Kohlheim,
Maria Teresa Laneri, Maria Serena Mirto,
Ludovico Monaci, Patrizia Paradisi, Roberto Randaccio,
Mauro Sarnelli, Luigi Sasso, Grant W. Smith,
Leonardo Terrusi

