

ALESSANDRA CATTANI

STRATEGIE ONOMASTICHE
NEI ROMANZI DI DOSTOEVSKIJ:
L'EVOLUZIONE DEL RIBELLE

Abstract: In this paper we highlight the relationship between onomastic choices and the evolution of one of the central figures of Dostoevsky's novels, the rebel. In his journey made of choices, of dramatic falls from grace and equally dramatic regeneration, the rebel treads a path that goes a realibus ad realeora, in a sort of ethical, moral and philosophical ascent from man to God. We underline how the onomaturgical technique adopted by the author accompanies this evolution and represents a key to understanding the modalities and motivations that determine it.

Keywords: Dostoevsky's novels, rebel, onomastics

Nell'opera di Fëdor Michajlovič Dostoevskij l'onomastica riveste, senza dubbio, un ruolo straordinario, come testimoniano i numerosi studi ad essa dedicati.¹ Fin dalle prime opere emerge prepotentemente l'attenzione per

¹ Indichiamo in questa sede solo alcuni dei contributi più significativi dedicati all'onomastica dostoevskiana: LILJA RIFATOVNA GALIMOVA, *Antroponimy v maloju proze F.M. Dostoevskogo*, in *Onomastika Povolz'ja: Marelialy X Meždunarodnoj konferencii*, Ufa, Popof S.A. 2006, pp. 248-251; VERA BABKINA, *Principi citatnosti i poetika imeni v proizvedenijach F.M. Dostoevskogo 1840-1850-ch gg.*, in *Poetika imeni*, Barnaul, izd. Barnaul'skij Gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet 2004, pp. 25-33; IRINA ALEKSANDROVNA DOLBINA, *Poetika nazvanija romana F.M. Dostoevskogo Brat'ja Karamazovy*, in Id., *Paradigmatika v jazyke i reči*, Vyp. 2, Kemerovo, Sbornik kafedry istoričeskogo jazykoznanija i slavjanskich jazykov 2003, pp. 37-41; GALINA FRIDMANOVNA KOGAN, *Počemu Rodion Raskol'nikov? (Istočniki imen i familij personažej)*, in *Slovo Dostoevskogo*, Sbornik Statej, Ros.Akad. Nauk, In-t rus-jaz, Moskva, Azbukovnik 2001, pp. 172-199; SIMONETTA SALVESTRONI, *Biblejskie i svjatootečeskie istočniki romana Brat'ja Karamazovy*, in Id., *Dostoevskij F.M. Materialy i issledovanija*, T. 15, SPB, RAN 2000; OL'GA GEORGEVNA DILAKTORSKAJA, *Imena sobstvennye v Chozjajke F.M. Dostoevskogo*, «Russkaja rec'», III (1995), pp. 14-18; Id., *O značenii familii "Ferfičkin" v Zapiskach iz podpol'ja F.M. Dostoevskogo*, «Russkaja rec'», I (1998), pp. 11-14; Id., *Počemu Goljadkina zovut "Jakov Petrovič"?*, «Russkaja rec'», I, (1998), pp. 111-115; VALENTIN ALEKSANDROVIČ VIKTOROVIČ, *Bezimjannye geroj Dostoevskogo*, «Literaturnaja učeba», I (1982), pp. 230-234; SERGEJ VLADIMIROVIČ BELOV, *Imena i familii u F.M. Dostoevskogo*, «Russkaja rec'», V (1976), pp. 27-31; MOISEJ SEMENOVICH AL'TMAN, *Dostoevskij: po vecham imen*, Saratov, Izd-vo Saratovskogo Universiteta 1975; Id., *Iz arsenala imen i prototipov literaturnych geroev Dostoevskogo*, in Id., *Dostoevskij i ego vremja*, London, Nauka 1971, pp. 196-216; Id., *Inostrannye imena geroev Dostoevskogo*, in Id., *Russko-evropejskij literaturnye svjazy*, Moskva, Nauka 1966, pp. 18-26; ALFRED LJUDVIGOVIČ BEM, *Slovar' ličnyh imen u Dostoevskogo*. Č. 1: *proizvedenija chudožestvennye*, in Id., *O Dostoevskom*, Praga, AMGA Editions 1933, T.2, pp. 1-89; PETR MICHAILOVIČ BIZZILLI, *O Dostoevskom*, Praga, AMGA 1933; ALEKSANDR

gli antroponimi nelle loro varie declinazioni di prenomi e patronimici, soprannomi e ipocoristici. Se seguissimo la prospettiva indicata da Jurij Tynjanov, che sostiene l'impossibilità che i nomi presenti in un'opera letteraria siano asemantici,² allora il vasto repertorio onomastico presente nei romanzi di Dostoevskij rivelerebbe delle scelte d'autore accuratamente ponderate e suggerirebbe la possibilità di un ulteriore approccio ermeneutico all'universo letterario dello scrittore russo.

L'obiettivo di questo lavoro è quello di mettere in luce i rapporti esistenti tra le scelte onomastiche del romanziere e l'evoluzione di una tipologia di personaggio fondamentale all'interno delle opere della maturità: il ribelle. Quest'ultimo, lungo un complesso percorso fatto di cadute carnevalesche e di carnevalesche rinascite, di conflitti interiori, di 'sottosuolo', di pentimenti, di accettazione della colpa, ma soprattutto di aneliti verso la libertà, che tutto rende possibile, pare tracciare una linea che va *a realibus ad realiora*, in una sorta di *climax* etico, morale e filosofico che parte dall'uomo e arriva a Dio. La tecnica onomaturgica adottata dall'autore sottolinea e accompagna tale processo evolutivo, fornendo ulteriori strumenti atti a comprendere le modalità e le motivazioni che lo determinano. Parallelamente alla figura del ribelle, prendono forma tutti gli altri personaggi. Essi nascono, come la critica ha più volte sottolineato, come autocoscienze indefinite, che giungono a maturazione lentamente, dopo aver superato momenti di crisi (nel senso dostoevskiano del termine) ed essersi confrontate con quelle degli altri protagonisti. Tale confronto, secondo la lettura che propone Bachtin, si concretizza nei celebri dialoghi costruiti sulla 'parola abitata' e sull' 'io per sé' sullo sfondo dell' 'io per l'altro', il che permette il manifestarsi dei tratti distintivi delle varie individualità.³ In questa luce, la scelta del nome, dell'epiteto, del diminutivo appare di fondamentale importanza.

Nell'opera letteraria il dato onimico supera la convenzionalità che appartiene alla realtà del quotidiano, al non letterario. In quest'ultimo ambito si verifica una rottura, sul piano semasiologico, all'interno della relazione fra significante e significato. I due aspetti, infatti, «apparentemente si neutralizzano, al punto che il nome proprio diventa segno puramente convenzionale».⁴ L'opera letteraria, invece, permette che ciò che unisce il

SOLOV'EV, *O familijach u Dostoevskogo i o familii Dostoevskogo*, «Rossija i Slavjanstvo», LXVIII, (13 Fevr. 1932).

² JURJ TYNJANOV, *Il fatto letterario*, in ID., *Avanguardia e tradizione*, Bari, Dedalo 1968, p. 42, cit., in PASQUALE MARZANO, *Le funzioni narrative dei nomi asemantici*, «il Nome nel testo», VII (2005), p. 77.

³ Cfr. MICHAEL BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi 2002.

⁴ Si veda ad es. quanto afferma Bem nella sua interessante ricerca sulla struttura linguistica del nome proprio (AL'FRED LJUVIGOVIČ BEM, *Ličnye imena u Dostoevskogo, Sbornik v čest na Prof. L.*

nome proprio alla parola-concetto (o nome comune) venga sottoposto a un processo di straniamento e possa emergere una nuova relazione fra i due elementi. La funzione artistica svolta dal nome proprio evidenzia inoltre come la relazione fra significante e significato si evolva in continuazione, poiché il primo cerca con il secondo un nesso non convenzionale, libero dagli automatismi della percezione. Per interpretare le complicate relazioni che si innescano tra i componenti fonici, morfologici e lessicali del nome proprio nell'opera letteraria in generale non si può tuttavia prescindere da una definizione che interpreta il *significato* come «risposta mentale a qualsiasi stimolo esterno [...] mai desumibile in modo completo senza un contesto di riferimento [...] Le parole svincolate dai contesti esistono solo nei lemmari dei dizionari». ⁵ Ogni significato dunque varia non solo da individuo a individuo, ma anche per uno stesso individuo in situazioni e tempi diversi. Così il significato di un nome proprio, in letteratura, è il risultato di una somma di riferimenti culturali del parlante (o dell'autore), che instaura un rapporto allocutore-allocutorio (con il lettore) basato sulla condivisione o meno di tali riferimenti. ⁶ Il che significa che lo scrittore, per le sue scelte onomaturgiche, fa ricorso a quella enciclopedia condivisa che gli permette di instaurare uno scambio di tipo informativo con l'ipotetico fruitore.

Inoltre, per comprendere almeno in parte le strategie onimiche di Dostoevskij, si deve partire dalla constatazione che, nel contesto socio-culturale della Russia dell'Ottocento, la *filosofia del nome* rivestiva un'enorme importanza. Già la tradizione ortodossa interpretava il concetto di nome proprio come insieme di suono e contenuto, significante e significato, che racchiudesse l'essenza della persona e che avesse un riferimento costante all'idea, intesa platonicamente, dell'individuo e della sua relazione con Dio. Il nome trasmetteva una verità mistica così come la sacra icona, in quanto entrambi costituivano «spazi di rivelazione dell'invisibile nel visibile e dell'inaudibile nell'ascoltabile». ⁷ Pavel Florenskij approfondì questa tematica nei suoi celebri scritti, convinto che il nome fosse un dato assolutamente

Miletič za sedemdesetgodisninata ot roždenieto mu (1863-1933), Sofija, izd. na Makedonskii naučenu institutu 1933, pp. 409-410, cit., in NINA KAUCHTSCHISCHWIL, *La funzione artistica dei nomi propri*, «eSamizdat», II (2004), pp. 121-128.

⁵ LAURA SALMON, *La traduzione dei nomi propri nei testi fenzionali*, «Il Nome nel testo», VIII (2006), pp. 77-91.

⁶ Salmon parla in proposito di «enciclopedie dei vari gruppi di parlanti» (ivi, p. 81), i cui diversi livelli di conoscenze contribuirebbero a creare il *significato complessivo* di un nome proprio. Salmon individua sette diversi livelli: a) etimologico, b) fonologico/ortoepico/grafico, c) morfologico, d) antonomastico/parodico, e) geo-etnico, f) intertestuale, g) di marcatezza pragmatica (ivi, pp. 81-82).

⁷ GRAZIANO LINGUA, *La parola e le cose. La filosofia del nome di P.A. Florenskij*, «Dialegethai. Rivista telematica di filosofia», IV (2002), s.p.

soggettivo, riferibile ad una sola persona, forma interna del nominato che partecipa del suo significato.⁸

A testimonianza dell'importanza di tale tradizione nel pensiero di Dostoevskij, si ricordi che nella biblioteca dello scrittore era presente il calendario ecclesiastico ortodosso, nel quale era riportata la traduzione in lingua russa dei nomi dei santi, corredati dalla spiegazione del loro significato.⁹ In quest'ottica appare dunque maggiormente significativo il fatto che il primo protagonista-ribelle dell'opera dostoevskiana non abbia nome e venga definito come «l'uomo del sottosuolo».

Nel saggio di Kazack sulla classificazione dei nomi propri nell'opera di Nikolaj Gogol'¹⁰ si trova una parte dedicata proprio all'assenza del nome, all'anonimato. Lo studioso, sulla base dell'artificiosità onomaturgica di tutti gli antroponomi dell'universo artistico gogoliano, individua nella mancanza del nome una vera e propria intenzione autoriale, un *priëm* o artificio letterario. Analogamente Surdich, riferendosi in particolare al poema dantesco, definisce tale tecnica come assai significativa sotto il profilo concettuale e retorico:

L'assenza del nome è per Dante un'espedito che si carica di significato. La reticenza può discendere da una deliberata volontà di silenzio nei confronti di quel peccato, la pusillanimità, l'ignavia, così grave, nella sua considerazione e nella sua gerarchia, da non essere accettato neppure nell'Inferno: il silenzio del nome (ma è un ben fragoroso, assordante silenzio peraltro) si realizza come una sorta di trapasso punitivo.¹¹

La definizione dello studioso parrebbe poter spiegare anche la scelta dell'anonimato operata da Dostoevskij per il protagonista del suo racconto-monologo *Memorie dal sottosuolo*; una scelta che, opponendosi evidentemente alla consueta attenzione dell'autore per l'antroponomo o per la sua veste fonica, evidenzia una sorta di volontà *punitiva* esercitata dal personaggio su se stesso ed impedisce al lettore di penetrare a fondo la sua contorta natura.

⁸ Cfr. PAVEL FLORENSKIJ, *U vodorazdelov mysli*, T.1, Moskva, Pravda 1990. Sul tema si vedano anche le opere di Sergej Bulgakov, il cui pensiero era sostanzialmente vicino a quello di Florenskij. Cfr. SERGEJ BULGAKOV, *Filosofija imeni. Ikona i ikonopočitanie*, in *Sočinjenja v dvuch tomach*, Tom II, Moskva, Isskustvo; SPB Inapress 1999, pp. 13-175.

⁹ NATALJA IVANOVNA MOSEVA, *Otečestvennaja pravoslavnaja tradicija psihologo-charakterologičeskogo značĕnija imĕn v romane Brat'ja Karamazovy F.M. Dostoevskogo i knige «ime-na» Pavla Florenskogo*, «Dostoevskij i mirovaja kul'tura», Almanach, IX (1997), p. 113.

¹⁰ WOLFGANG KAZACK, *Die Technik der Personendarstellung bei Nikolaj Vasilevič Gogol*, Wiesbaden, Harrassowitz 1957, pp. 11-27.

¹¹ LUIGI SURDICH, *La nomina ritardata e l'assenza del nome*, «il Nome nel testo», VII (2005), pp. 133-151, p. 142.

Chiunque, nelle sue letture, si sia imbattuto nell'uomo del sottosuolo può facilmente capire il motivo che ha spinto l'autore a una scelta così radicale. La creatura dostoevskiana presenta infatti una natura difficilmente determinabile, una personalità che più che ambivalente è polivalente: è sfumatura di ogni sfumatura di ogni espressione dello spirito umano, è sottoinsieme di sottoinsieme, particella infinitesimale di un inconscio indefinibile.

Il piacere di fare il male per il male, senza un apparente scopo superiore, si fonde nell'uomo del sottosuolo con il piacere di assistere alla sofferenza fisica e psicologica della propria vittima. Ed egli stesso è la sua prima vittima, avvilluppato in una sorta di voluttà masochistica che trova il suo apice nell'autodenigrazione e nell'autoaccusa. Salvo poi cercare un provvidenziale perdono in continui magistrali dialoghi con ipotetici interlocutori, di cui anticipa le possibili repliche o si ingrazia i favori. Il pentimento per simili espressioni di debolezza subentra pochi istanti dopo la loro insorgenza e si manifesta con la rabbia di un'anima ferita che ha mostrato ingenuamente la propria carne viva. Non basta: l'uomo del sottosuolo si pente del pentimento, rivede la confessione, la deride nell'assurda convinzione di poter quasi percorrere a ritroso il corso del tempo e ribaltare il senso delle azioni compiute. Pareyson riassume tale processo in questa breve frase: «Se da un lato la sua frustrazione diventa orgoglio e la colpa quasi un vanto, dall'altro il senso di colpa desidera punizione e autodistruzione».¹²

L'atteggiamento masochistico dell'uomo del sottosuolo trova un'ulteriore spiegazione nell'interpretazione dell'idea di *desiderio* che René Girard espone nel suo celebre saggio *Menzogna romantica e verità romanzesca*.¹³ Come è noto, infatti, nel meccanismo triangolare del desiderio (soggetto desiderante, mediatore e oggetto desiderato), in una situazione di mediazione interna, se l'oggetto non può essere raggiunto subentra, nel soggetto, non solo la frustrazione, ma anche l'odio e il disprezzo per il mediatore. Poiché, però, il soggetto inizialmente invidia il mediatore e vorrebbe sostituirsi a lui, egli attiva un meccanismo nel quale disprezza o odia solo se stesso, provando in ciò un perverso godimento. Il sottosuolo, inoltre, complica ulteriormente le cose, mascherando d'ironia il desiderio che si traveste da sdegnoso rifiuto:

Alla fine, signori, è meglio non far nulla! È meglio l'inerzia cosciente! E così, evviva il sottosuolo! Sebbene abbia detto che invidio l'uomo normale fino a scoppiar dalla bile, ma, alle condizioni in cui lo vedo, non voglio esser lui (anche se però non cesserò di invidiarlo. No, no, il sottosuolo in ogni caso è più vantaggioso!) Là, alme-

¹² LUIGI PAREYSON, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, Torino, Einaudi 1993, p. 149.

¹³ RENÉ GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani 2005.

no, si può... Eh! Ma del resto anche qui dico il falso! Dico il falso perché so anch'io, come due per due, che non è affatto il sottosuolo che è meglio, ma qualcos'altro, tutt'altra cosa, a cui anelo, ma che non troverò mai! Al diavolo il sottosuolo!¹⁴

Profondamente convinto della propria superiore intelligenza, l'uomo del sottosuolo si ribella all'altro, al suo simile, a chi gli vive accanto. Attaccarlo, per lui, è una necessità fisiologica; il male si nutre di male e ad esso è indispensabile una vittima qualsiasi, perfino paradossalmente inconsapevole del suo ruolo, purché l'offensore si senta soddisfatto nella propria personale perversione. Come è noto, è quanto accade con il militare che, in una serata di gioco, letteralmente 'sposta' l'anonimo protagonista per poter passare oltre. L'atto è sufficiente ad accendere in lui una rabbia profonda che, nel meccanismo del sottosuolo, assume proporzioni esagerate. L'abnorme maledere si trascina per lungo tempo e si alimenta di progetti di vendetta, di propositi di perdono, di revisioni degli uni e degli altri e di conflitti interiori. Per mettere a tacere la caotica e tracotante coscienza del protagonista, Dostoevskij la traduce in un'informe entità e priva il suo possessore di ciò che *in primis* ne dovrebbe determinare l'essenza: il nome. Una simile reticenza onomastica risulta tanto più palese se messa in relazione con la situazione onimica degli altri personaggi, vittime dell'uomo del sottosuolo, tutti provvisti di nome e patronimico. L'utilizzo di entrambe le forme onomastiche era ed è assai usuale nella lingua russa; pertanto appare indicativo che nessuno degli interlocutori dell'anonimo uomo del sottosuolo gli si rivolga chiamandolo col nome e col patronimico. In questo modo, l'autore sottolinea ancora una volta l'estraneità del personaggio rispetto alla realtà sociale a lui contemporanea. Per finire, ricordiamo che, quando egli incontra Liza, la giovanissima prostituta che avrebbe potuto salvare, trovando in ciò la sua stessa salvezza, la prima domanda che la donna gli pone risulta proprio la seguente: «Qual è il tuo nome?» Con questa richiesta Liza, ipocoristico di Elizaveta e antroponimo assai significativo nell'onomastica dostoevskiana,¹⁵

¹⁴ FEDOR MICHAILOVIČ DOSTOEVSKIJ, *Memorie del sottosuolo*, Torino, Einaudi 2002, p. 38.

¹⁵ Il nome Elisabetta ha origine ebraica ed è composto da *El* ('Dio') e *Sheba* ('sette'), dove il sette rimanda al numero perfetto. Il suo significato sarebbe dunque quello di 'Dio è perfezione'. Si tratta tuttavia di una linea interpretativa non univoca. Cfr. in proposito ALDA ROSSEBASTIANO, ELENA PAPA, *I nomi di persona in Italia. Dizionario storico ed etimologico*, Torino, Utet 2005, vol. 1, s.v.: «Alcuni filologi vi vedono la radice verbale *šbb* 'giurare, e allora il nome sarebbe da interpretarsi Dio (è) giuramento, promessa inviolabile'. Le due interpretazioni coesistono (entrambe tuttavia non spiegano la presenza della -t finale). L'uso del nome Liza in Dostoevskij continua il processo di distruzione di un certo stereotipo formatosi all'inizio del XIX secolo, quando l'antroponimo apparteneva alle eroine delle commedie e le dotava di alcune caratteristiche come l'ingenuità e la giovinezza. Già in N. M. Karamzin, il nome Liza assume un carattere contraddittorio: spesso infatti tratti come la modestia o l'innocenza si rivelano essere nient'altro che maschere (cfr. VLADIMIR NIKOLAEVIČ TOPOROV,

è andata troppo oltre, ha messo a nudo la miseria fisica e morale dell'uomo: il sottosuolo si innesca, esplose. Per questo primo tipo di ribelle che si oppone all'altro e lo reputa diverso, inferiore, limitato e perfino indegno di considerazione non c'è speranza. In tale percorso non è ancora arrivata la consapevolezza della libertà intesa come possibilità di scelta fra male e bene attraverso la parola di Cristo.

Questo è, infatti, il livello nel quale si situa il processo di ribellione di un altro grande personaggio: Rodion Romanovič Raskol'nikov. Il protagonista del capolavoro dostoevskiano *Delitto e castigo* già nel suo cognome indica il superamento dell'anonimo uomo del sottosuolo. *Raskol'*, in lingua russa, significa 'scisma', ed egli appare come l'uomo consapevolmente scisso, spaccato in due, terreno di lotta fra bene e male. Ma, contemporaneamente, in questa lotta è parte attiva, strumento già perfettamente in grado di operare una scelta e di subirne le conseguenze, interprete perfetto del significato del suo nome: *Rodion* deriva dall'antico greco *herodion* e significa 'eroe'.¹⁶ Anche il suo atto di ribellione va oltre quello del suo predecessore: Rodion Romanovič Raskol'nikov indirizza la sua rabbia non contro l'uomo, ma contro le sue leggi, contro le regole della società, contro una giustizia che vuole essere uguale per tutti, laddove egli vuole emergere, distinguersi, nella perversa convinzione che la legge possa valere *ad personam*. Il pensiero machiavelliano di un limite che sia lecito oltrepassare in nome di un bene superiore trova adeguata dimora nell'uomo scisso e lo porta sempre più a fondo, fino al superamento dei confini morali, etici e, infine, religiosi. Il settimo comandamento recita «Non uccidere», ma Raskol'nikov si convince del contrario, perché, in fondo, se a morire fosse un inutile insetto, e soprattutto se la sua morte giovasse a un fine elevato, nobile, puro, allora la trasgressione avrebbe un senso e sarebbe legittimata. In uno dei passi più celebri della storia della letteratura mondiale, Raskol'nikov dà corpo al suo folle progetto e con tre colpi d'accetta sulla testa uccide la vecchia usuraia. Ma l'eroismo 'napoleonico' a cui allude il suo nome è destinato a soccombere beffardamente: nel prosieguo della vicenda Raskol'nikov impara a proprie spese che non si

Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovanija v oblasti mifopoetičeskogo: Izbrannoe. Moskva, Kul'tura 1995, pp. 134-139). Nel XIX secolo Liza e Louise sono nomi tipici delle prostitute di Pietroburgo in numerose opere di scrittori russi, e «Dostoevskij è il primo tra loro» (ivi, p. 404), sebbene estenda la connotazione del nome alla tipologia più generale della donna in quanto vittima.

¹⁶ Ἡρωδίων (*Herodion*) è attestato in greco biblico (nella lettera di Paolo, *Rom.* 16.11). È il diminutivo della forma Ἡρώδης/Ἡρώδης (*Herodes/Heroides*), nome di alcuni sovrani del regno di Giudea in epoca romana, il cui significato dovrebbe essere 'canto dell'eroe' (ἥρωες + ῥοδή). La forma russa *Rodion* elimina la vocale iniziale (una *e* lunga aspirata, *Hē*, che la pronuncia itacistica del greco tardo e bizantino fa suonare come *i*).

può uccidere un essere umano, pur se colpevole di abietti reati, senza ucciderne anche la parte buona, che esiste di certo in ognuno di noi, in quanto creature in origine volute da Dio. È questa la funzione di Elizaveta, sul cui patronimico ci siamo già soffermati: al contrario della perfida sorella, appare animata da buoni sentimenti tanto da contagiare tutto ciò che la circonda con la propria pulizia interiore. Elizaveta ha lo stesso sangue dell'odiosa usuraia, e dunque ne rappresenta la parte buona, destinata a soccombere, come è noto, in quanto testimone involontaria dell'assassinio.

La ribellione del giovane protagonista è scoppiata, ma, nel sottosuolo, tutte le azioni comportano inevitabili conseguenze. L'eroe Rodion, nel cui nome risuonano anche i termini *rod* 'stirpe' e *rodina* 'patria', deve combattere con lo scisso Raskol'nikov: il primo, esempio di ὕβρις, incarnazione di tracotanza e rivolta, il secondo, reificazione del senso di colpa, scatenato dalla consapevolezza di aver oltrepassato il limite. Raskol'nikov, al contrario di Rodion, soffre, si torce e si ammala a causa dello scontro fra pulsioni opposte che lo sconvolgono. Intorno a lui, un pullulare di nomi parlanti completano il teatro onomastico dostoevskiano: la tecnica onomaturgica si fonde con la costruzione polifonica del romanzo. Gli antroponimi straordinariamente carichi di significato si alternano a quelli costruiti sulla base di associazioni foniche e il lettore compie un itinerario epistemico che lo porta a conoscenza della natura di ogni personaggio seguendo un percorso parallelo rispetto a quello che seguono le altre entità fittive. Il processo si conclude quando, da autoco-scienze indefinite, i protagonisti del romanzo, attraverso i rapporti dialogici, faranno emergere i tratti distintivi che determinano la loro essenza.

Nel romanzo appaiono 'menti superiori', come quella di Razumichin (*raz-* è prefisso che indica un moto verso l'alto e *um* significa appunto 'intelletto'), bugiardi o, secondo altre interpretazioni, personaggi sporchi, che vivono nel fango (l'odioso Lužin, il cui nome rimanda al termine russo *lož* 'bugia' o *luži* 'pozzanghere'), e perfino esseri striscianti, dominati da imperdonabili perversioni pedofile, come Svidrigajlov, nel cui antroponimo risuona forte il termine tedesco *gail* 'voluttuoso'. Quest'ultimo rappresenta uno dei casi in cui Dostoevskij, nel suo processo onomaturgico, ricorre ad associazioni semantico-foniche. Il cognome Svidrigajlov, infatti, risale al nome del re lettone Svidrigajlo¹⁷ e, sotto il profilo fonico, richiama, soprattutto attraverso la sibilante sorda iniziale e la contiguità centrale tra sonore e liquide, un essere strisciante, infido e pericoloso: un serpente. In questi numerosi richiami onomastici, alla scissione, al dubbio, alla tracotanza di Raskol'nikov fa da contraltare Sonia, seconda colonna portante del romanzo (nell'analisi formale di

¹⁷ Ricordiamo che lo scrittore russo discendeva da un'antica stirpe lituana ricordata in alcuni documenti del XVI secolo della Russia sud-occidentale.

Tynjanov). L'antroponimo rimanda a concetti fondamentali della cosiddetta *russità*: Sonia, ipocoristico del greco Sofia, rappresenta la saggezza, la sapienza. E Sofia impersona l'eterno femminile, potenza salvifica e generatrice che si identifica nella madre di Dio e s'incarna nell'archetipo dell'antica dea Madre Terra. Il concetto spiega il celebre passo in cui Raskol'nikov, in rivolta contro l'umanità, all'umanità invece ritorna, umilmente, in una catartica genuflessione che termina con un simbolico bacio alla terra.

L'evoluzione del ribelle si può seguire anche nei romanzi successivi attraverso i personaggi dell'*Idiota* e dei *Demoni*. In questa sede si accennerà brevemente solo ad alcuni di essi, nel tentativo di evidenziarne la funzione, dal punto di vista prettamente onomastico, di momento di passaggio, di fase intermedia, di preludio alla nascita del ribelle posto al vertice della nostra analisi: Ivan Karamazov.

Tra le pagine dell'*Idiota*, accanto al mite principe Myškin, al distruttivo Rogožin e perfino accanto al ribelle Ippolit, sui cui antroponimi molto vi sarebbe da dire, ricordiamo la sola Anastasja Filippovna, vera interprete della ribellione in senso dostoevskiano. Creatura ferita dalla vita, dagli uomini, calpestata, offesa e umiliata, pare urlare al mondo che la bellezza non lo salverà, che non vi sarà alcun riscatto, nessuna armonia futura per la quale valga la pena lottare nel presente. La disperazione di Nastasja si trasforma in auto-commiserazione, prima, e in presunzione, poi, nel momento in cui, tradendo il significato del suo nome, 'risorta, tornata alla vita', rifiuta la speranza e compie l'atto estremo di ribellione, il suicidio: nella sua scelta di seguire Rogožin, la giovane è infatti perfettamente consapevole di aver scelto la morte. Oltre all'attacco al singolo, alla società e alle sue leggi, questi personaggi-ribelli rivolgono la devastazione del sottosuolo contro se stessi, ancora forse troppo acerbi per riuscire a scontrarsi direttamente e volontariamente con Dio.

Ancora più avanti si spinge Stavrogin, protagonista dei *Demoni*, la cui misantropia e superbia costituiscono la proiezione di una rabbia profonda e inespresa nei confronti di se stesso. Egli è ormai preda della potenza negativa e autodistruttiva del male e il suo dramma si concretizza nella piena consapevolezza della necessità di procurare sofferenze: l'animo di Stavrogin brucia per l'urgenza di portare un fardello, una croce, e il suo nome non fa che sottolinearlo con forza (*stavros* significa infatti 'croce' e *ogon'* 'fuoco'). Tuttavia, a dispetto del significato di tale nome, la tragedia di Stavrogin consiste proprio nell'essere un 'tiepido',¹⁸ un indifferente. Non sente più il

¹⁸ Si ricordi a questo proposito il passo in cui il monaco Tichon accusa Stavrogin di essere appun-

problema teologico, quasi avesse perso il dono più grande che Dio ha dato all'uomo, ovvero la libertà di scegliere tra bene e male, la possibilità di usare il libero arbitrio. A differenza dell'ateo, che si pone domande e ricerca risposte, ed è in ciò assai più vicino al cristiano praticante, Stavrogin ha annullato il proprio anelito alla libertà al punto da non essere più in grado di agire secondo morale. La fede, d'altronde, «è una continua lotta contro Dio e una continua vittoria sul dubbio».¹⁹ Chi non lotta, chi non dubita, non potrà mai raggiungerla.

Al tiepido Stavrogin si affianca il cervelletico ingegner Kirillov che, amareggiato e deluso dalle sue stesse conclusioni circa la menzogna sulla realtà di Dio, conduce le proprie teorie alle estreme conseguenze: se le leggi della natura non hanno risparmiato nemmeno Cristo, morto come qualsiasi altro essere umano, allora bisogna distruggere la menzogna divina, che altro non è che paura della morte e della sofferenza. Per far ciò bisogna uccidersi: solo così si può dimostrare la non esistenza di Dio. La teoria del Superuomo trova la sua concreta realizzazione nel suicidio di Kirillov. L'uomo-dio intende così distruggere il Dio-uomo. Ma è ancora una volta nel nome che Dostoevskij rivela il messaggio sotteso al suo discorso: Kirill rimanda a 'signore', in russo *gospodin*, ma la lettera minuscola che ne sottolinea la connotazione di nome comune ben lo differenzia dal maiuscolo *Gospod'*, antonomastico di Dio.

L'iperbole del ribelle raggiunge il suo vertice con la figura di Ivan Karamazov.²⁰ Il più russo fra i nomi, *Ivan*, deriva dall'antico ebraico יוחנן, *Jochanan*, e significa 'Dio è misericordioso'. È arrivato nelle lingue slave attraverso la forma antico-greca Ἰωάννης, *Ioannes*, 'amato da Dio'. Ma l'*Ivan* dostoevskiano è la negazione di entrambi i significati: non solo non crede che Dio sia misericordioso, ma non accetta neanche il suo amore; semplicemente, dice, «restituisco il biglietto»,²¹ troppo caro per una mente razionale ed euclidea.

to un *tiepido* e prospetta al suo interlocutore un'ulteriore speranza di salvezza, speranza che, come è noto, Stavrogin rifiuta, scegliendo così di sprofondare nell'abisso della morte.

¹⁹ PAREYSON, *Dostoevskij. Filosofia...*, cit., p. 120.

²⁰ Non esiste un'interpretazione del nome Karamazov univocamente accettata dal momento della pubblicazione del romanzo. Il dizionario dei cognomi russi moderni offre la seguente voce: «*Karamazov* deriva dall'aggettivo *karamazovyj* e significa 'nero', 'scuro». L'analisi etimologica porta ad una versione dell'origine del nome *Karamazov* dovuta a due morfemi di origine turca: *kara* 'nero' e *maz[a]* 'iniziare'. L'analisi semantica del cognome *Karamazov* propone invece una versione della provenienza di questo antroponimo da un altro cognome, *Bogomazov*. La radice [*Bog-* 'Dio'] è antonimo nel significato metaforico della radice [*kara-*]. La sostituzione della prima con la seconda fa sì che il cognome Karamazov sia l'antinomia del cognome Bogomazov.

²¹ DOSTOEVSKIJ, *I fratelli Karamazov*, Firenze, Sansoni 1969, p. 356.

La ribellione di Ivan è assai complessa: nel tentativo di esporla al fratello Alëša, egli afferma di credere in Dio, ma di non accettare la sua creazione imperfetta, in cui la sofferenza impera e non risparmia l'innocenza dei bambini. Che posto occupa la misericordia di Dio nella morte e nel supplizio degli innocenti? Che senso ha il male? La sua azione è una necessità finalizzata all'ontologia del bene? La questione è assai nota agli studiosi di Dostoevskij, e Pareyson, nel magistrale lavoro dedicato alla filosofia e all'esperienza religiosa dello scrittore, ne ha dato un'imprescindibile interpretazione. *Ivan*, 'amato da Dio', è una creatura a nostro parere 'amata da Dostoevskij' perché lasciata libera, più libera di tutti i personaggi precedenti. Ancor più della ricerca del senso della vita, della morte, della sofferenza, del riscatto, nei romanzi dostoevskiani il concetto alla base di ogni altra questione ultima è proprio la libertà. Nelle parole del Grande Inquisitore, il dono più grande di Dio risulta essere un fardello troppo gravoso, eccessivo per un'umanità così piccola, gretta e incapace di gestirlo: è solo nella libertà che l'uomo può scegliere, e questo a volte può essere difficile e doloroso. Tuttavia l'uomo sceglie, tra bene e male, categorie morali fra loro non interdipendenti, bensì parallele, che trovano la loro giustificazione solo in quanto conseguenza di una libera scelta. Il bene imposto è negato come tale, mentre la scelta del male, se da un lato può portare alla schiavitù del peccato, dall'altro contiene in sé un'ulteriore speranza di riscatto. Ivan desidererebbe ardentemente uscire dai dubbi sull'esistenza di Dio (in questo, come già detto, è assai superiore al tiepido Stavrogin), ma, spinto da un forte senso di giustizia, sceglie razionalmente il male, arrivando alla negazione estrema: se Dio non c'è, allora *vse pozvoleno*, 'tutto è permesso'. Ed è proprio in questa idea demoniaca che si esplicita il paradosso di Ivan, poiché, se tutto è permesso, allora non vi sarà più alcun bisogno di scegliere né alcun bisogno di libertà. Ivan è schiavo di se stesso, delle sue idee razionali e della sua banale esistenza terrena, ben rappresentata dal diavolo che gli si manifesta nel famoso passo che anticipa la sua fine. Si tratta, infatti, di un diavolo sciatto, banale, totalmente inserito nella realtà quotidiana del tempo. La sua opera più perfetta consiste nel convincere l'uomo della sua inesistenza: solo così quest'ultimo non erigerà più difese e la strada per lui sarà sempre accessibile.

La redenzione tuttavia resta possibile, ma solo se al delitto seguono il castigo, l'accettazione della colpa e il ritorno sulla via indicata da Sonia Marmeladova, la prostituta che abbiamo incontrato in *Delitto e castigo*. *Dmitrij Karamazov*, come è noto, segue questo processo e, nel suo desiderio di fare qualcosa affinché «il bambino non pianga più»,²² pare rispondere all'ango-

²² Ivi, p. 708.

scia del fratello Ivan circa la sofferenza inutile. Dmitrij si assume una colpa non sua in nome dell'umanità, perché la solidarietà di tutti gli uomini, nella colpa e nel dolore, è l'unica via attraverso cui si può sanare la sofferenza altrui. Il cerchio si chiude: Dmitrij porta nel suo nome il suo essere 'figlio di Demetra', la terra, cioè, da cui ogni cosa proviene e a cui ogni cosa deve inevitabilmente ritornare.

Biodata: Alessandra Cattani è ricercatrice di Slavistica presso l'Università degli Studi di Sassari. Si è occupata di letteratura russa dell'Ottocento, in modo particolare dell'opera di N.V. Gogol' e di F.M. Dostoevskij, con un approccio di tipo ermeneutico. Negli ultimi anni si è dedicata all'analisi onomastica di alcune opere di Aleksandr Puškin e Michail Bulgakov.

acattani@uniss.it