

ALESSADRA CATTANI

DAL NASO DI GOGOL' AL SOSIA DI DOSTOEVSKIJ:  
UNA QUESTIONE DI FAMIGLIA

*Abstract:* Here, we will analyze the close relationship between the Gogol's story *The Nose* and the Dostoevsky's *Double*. *The Nose* in fact opens with the figure of the barber Ivan Yakovlevich (i.e. «son of Jakov»). On the other side, in the Dostoevsky's *Double*, seems essential name and patronymic: Yakov Petrovich (son of Peter) Golyadkin. Dostoevsky's double is the father of the Barber of Gogol'. Jakov is the Russian name for Jacob, sly deceiver and violator of the family relationship. It can't be a coincidence that patronymic is Petrovich, the son of St. Petersburg, a city of ghosts, of delirium. So what happens in *The Nose* is the child of deceit, is the son of Jacob. But the modern Jacob is not guilty because he is a victim of the Peter's city, demonic stage that enables the explosion of a crazy and destructive unconscious.

*Keywords:* Jacob, Gogol', Dostoevsky, Peter

Nell'interessante articolo che N.I. Moiseeva dedica all'influsso che la tradizione ortodossa ha avuto sulla scelta dei nomi dei personaggi dostoevskiani si legge: «Nella biblioteca di F.M. Dostoevskij c'era il Calendario Ecclesiastico ortodosso ove era riportata la traduzione in lingua russa dei nomi dei santi con la rivelazione del loro significato letterale».<sup>1</sup> Secondo i dettami della chiesa ortodossa, infatti, era consuetudine attribuire al nascituro il nome del santo che fosse ricordato nel giorno più vicino a quello della nascita. La nuova vita sarebbe stata così protetta per sempre da quel santo in onore del quale era stato chiamato. Non solo: il suo carattere e il suo destino avrebbero subito l'influenza di quel determinato santo così che, se in vita si fosse scelto di cambiare nome per un qualunque motivo, si doveva essere certi che ciò avrebbe determinato radicali cambiamenti anche nella vita e nel carattere.

Di ciò era pienamente convinto anche F.M. Dostoevskij che, attraverso la studiata scelta dei nomi attribuiti ai suoi personaggi, propone giochi linguistici rivelatori di realtà nascoste. La «filosofia del nome» svolge infatti, nella

<sup>1</sup> NATALJA IVANOVNA MOISEEVA, *Otečestvennaja pravoslavnaja tradicija psihologo-charakterologičeskogo značenija imen v romane Brat'ja Karamazovy F.M. Dostoevskogo i knige «ime-na» Pavla Florenskogo in Dostoevskij i mirovaja kul'tura*, «Al'manach 9», Moskva, Klassika Pljus 1997, pp. 113. Trad. it. a c. dell'autore.

Russia di fine Ottocento, un ruolo di primo piano e troverà nell'opera di P. Florenskij il suo massimo rappresentante. Nel suo pensiero si sviluppa una concezione ontologica della parola che fa del nome il mezzo attraverso il quale è possibile decifrare l'uomo e la sua cultura. «Le parole si affermano e si parlano da sole»<sup>2</sup> scriveva Florenskij, sottolineando in tal modo l'indipendenza dal soggetto che le esprime, soggetto che dovrà tuttavia essere ben consapevole dell'uso che farà del significato di quella data parola. In tal modo il filosofo russo attribuisce alla parola un significato quasi divino poiché individua in essa il punto d'incontro tra il mondo fisico e quello spirituale, tra uomo e Dio. Non sfugge a questo proposito l'evidente richiamo al *Cratilo* di Platone, dove si afferma che la conoscenza dei nomi porta con sé la conoscenza della cosa. Che Florenskij fosse vicino alla filosofia platonica è testimoniato anche dal fatto che egli parla di un preciso parallelismo tra nome e idea platonica laddove, così come l'oggetto partecipa dell'idea, somiglia all'idea e conserva in sé la presenza dell'idea, altrettanto può dirsi del nome del quale viene riconosciuta sia la somiglianza con la cosa nominata sia la partecipazione e sia la presenza. La parola, il nome, sono dunque la realtà stessa, esprimono la natura delle cose e ne rivelano la più intima essenza.

Negli appunti di Florenskij emerge l'intenzione di tratteggiare non semplicemente ritratti psico-fisici di tipi umani dalle diverse nominazioni, quanto piuttosto lo spettro delle peculiarità morali e fisiche che a quel nome era possibile ricondurre. Tale spettro appariva a volte assai ampio e poteva toccare vertici di santità o, al contrario, abissi di infamia: appartenere all'uno o all'altro polo dipendeva dalla volontà dell'uomo che, tuttavia, poteva diventare santo o assassino non in qualunque modo ma «a modo del nome che porta».

Analogamente, come si vedrà, il nome del personaggio dostoevskijano che qui si intende analizzare può appartenere a due sfere etico-morali assai distanti tra loro. Così come Florenskij, dunque, già prima di lui, F.M. Dostoevskij gioca con la molteplicità di interpretazione del nome o, meglio, attualizza nel testo letterario alcuni dei significati potenzialmente insiti nel nome scelto, disseminando la sua opera di spie linguistiche la cui percezione è dialogicamente affidata al lettore. Quasi a voler attivare un sotterraneo scambio di informazioni, Dostoevskij usa il nome per indicare al lettore il prototipo a cui far risalire il personaggio.<sup>3</sup>

In N.V. Gogol', invece, la scelta dei nomi dei personaggi è dettata da intenzioni e finalità diverse. Come è noto, la lingua dello scrittore ucraino è

<sup>2</sup> PAVEL FLORENSKIJ, «Imjaslavie kak filosofskaja predposylka», *Sob.Soč*, 2 t, T2, Moskva, Mysl', 1990. Trad. it. a c. dell'autore.

<sup>3</sup> Cfr. MOISEJ SEMENOVİČ ALTMAN, *Dostoevskij po vecham imen*, Saratovskaja Universiteta, Saratov 1995.

un mondo a sé e la numerosissima letteratura sull'argomento ne dimostra la complessità e il fascino. Essa è caratterizzata sostanzialmente dal principio dello «skaz»,<sup>4</sup> un procedimento atto a riprodurre in forma scritta il senso, il ritmo e l'atto fisico del raccontare: lo *skaz* non tende alla semplice narrazione, ma alla riproduzione e alla ripetizione delle parole in modo articolato e ritmico. In tal modo l'involucro fonico delle parole diventa significativa, la caratteristica acustica diventa semantica. Tale specificità si estende anche ai nomi propri, la cui pronuncia è spesso caratterizzata dalla ripetizione, da assonanze, da allitterazioni.

La principale peculiarità del nome proprio in Gogol' è quella che lo vede tendere al nome comune;<sup>5</sup> se non sempre nella sua interezza, esso presenta comunque una radice che riconduce a un oggetto, quasi concisa formula magica che concentra in un unico momento una riproduzione fonica, fisica e caratteriale del personaggio.

L'allusione pare essere, infatti, il primo messaggio che arriva dall'autore al lettore, un'allusione precisa, netta, materiale. Il personaggio si fa 'cosa', e la 'cosa' è significato, il significato del nome-personaggio. Il gioco linguistico sul nome proprio gogoliano è basato su una combinazione di suoni che mimano, in una funzione onomatopeica allargata, non solo la cosa a cui il nome allude, ma anche i vizi, le manie, le stranezze che la cosa possiede in potenza.

Personaggi-cose riempiono le pagine delle opere di Gogol' scatenando un forte effetto comico sia quando il nome rispecchia le reali abitudini di vita e il carattere reale del personaggio (e in questo caso si tratta quasi sempre di nomi che alludono a vizi, meschinità e 'piccolezze' umane) sia quando, al contrario, pur risuonando altisonante, virtuoso ed eroico, esso appare l'etichetta del più piccolo dei «piccoli uomini» – *malen'kie ljudi* – dell'universo gogoliano. Tuttavia, come si legge nell'articolo su citato di Donatella Ferrari Bravo, è anche vero che alla varietà quasi infinita dei nomi gogoliani non corrisponde un altrettanto infinito numero di personaggi: esso è, al contrario, costante, come se Gogol' creasse dei modelli o archetipi dai quali poi derivano figliastri fra loro simili.

Nella vastissima letteratura critica che si è occupata del rapporto genetico tra Gogol' e Dostoevskij si è data una grande importanza anche alla questio-

<sup>4</sup> Cfr. BORIS EJCHENBAUM, *Kak sdelano Šinel' Gogolja*, inizialmente pubblicato in *Poetika*, Chudož. Liter. 1919, pp. 151-165; in seguito in EJCHENBAUM, *Skvoz' literaturu*, Gos. Izdat., Londra, 1924, pp. 171-175.

<sup>5</sup> Cfr. DONATELLA FERRARI BRAVO, *Tesi sulla funzione del nome proprio nella scrittura gogoliana: utilizzazioni e procedimenti*, «Quaderni dell'Istituto di Linguistica dell'Università di Urbino», I (1983), pp. 75-99.

ne del nome nei due autori: il quadro che ne emerge è certo quello di una comune e forte sensibilità linguistica e culturale, ma anche di una moralità e di un'etica, nonché di un senso religioso fra loro assai differenti. Con ciò si intende dire che, sebbene rimanga indubbio il debito dostoevskiano nei confronti del suo predecessore, è tuttavia altrettanto certo che molti rimangono i punti di divergenza, in letteratura e non solo.

In questa sede si intende dimostrare come Dostoevskij abbia dato vita non solo al misero sig. Goljadkin, ma anche al suo terribile sosia sulla scia di quanto già aveva fatto Gogol' nella composizione del *Naso*. Si dimostrerà dunque quanto l'opera di Dostoevskij debba a quella di Gogol', ma, allo stesso tempo, si evidenzierà l'enorme distanza che separa le due narrazioni e, soprattutto, se ne proporrà una chiave di lettura.

L'*incipit* dell'opera di Dostoevskij indica un legame voluto, un rimando, un richiamo: il signor Goljadkin, destatosi presto, prima delle otto, sbadigliando, si stiracchia e alla fine apre gli occhi del tutto. Impiega però qualche minuto per prendere pienamente coscienza della situazione di veglia, dopo di che corre subito «al piccolo specchio rotondo che stava sopra al canterano»<sup>6</sup> e, dopo essersi rimirato a lungo in quello specchio, si sente in dovere di dire: «davvero sarebbe stato un bello scherzo se oggi non avessi avuto tutto a posto, se qualche cosa, per esempio, non fosse stata come doveva essere, se mi fosse spuntato fuori un qualche foruncoletto superfluo, o mi fosse accaduta una qualche altra contrarietà; invece, per ora non c'è male, per ora va tutto bene».<sup>7</sup>

Non può sfuggire, dunque, l'ovvio rimando al testo gogoliano in cui il protagonista, il maggiore Kovalev, all'inizio del secondo paragrafo, dove cioè inizia la vicenda che lo riguarda (e dell'importanza di questo *incipit* posticipato si parlerà più avanti) si sveglia abbastanza presto, si stiracchia e si fa dare uno specchio che stava sul tavolo. Si legge nel testo: «Voleva dare un'occhiata ad un foruncoletto che gli era spuntato sul naso la sera prima; ma con sua somma meraviglia vide che, al posto del naso, aveva una superficie completamente liscia!».<sup>8</sup>

La stesura del *Naso* risale al 1836 e più di dieci anni la separano da quella del *Sosia* (1846); dunque un decennio di differenza fra il primo doppio della letteratura russa e la sua evoluzione dostoevskiana. In realtà i doppi gogoliani si possono trovare anche nei racconti precedenti e in quelli successivi al *Naso*: «Così specchiati saranno Bobčinskij e Dobčinskij sul palcoscenico della città in cui arriva il revisore, specchiati sui marciapiedi del Nevskij Prospekt il pit-

<sup>6</sup> FEDOR MICHAILOVIČ DOSTOEVSKIJ, *Il Sosia*, Milano, TEA 1991, p. 8.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> NIKOLAJ VASIL'EVič GOGOL', *Il naso*, in *TarasBul'ba e altri racconti*, Milano, TEA 1981, p. 185.

tore Piskarev e il tenente Pirogov, e ancora nelle anime morte zio Mit'ja e zio Min'ja, Kifa Mokievič e Mokij Kifovič, la signora semplicemente attraente e la signora attraente da ogni punto di vista, padre Karp e padre Polikarp...».<sup>9</sup>

Pare dunque importante indagare non solo su chi siano effettivamente i due personaggi oggetto di questo studio, ma come siano stati costruiti, con quali mezzi, intenzioni ed effetti finali. E se si potesse partire da quest'ultima categoria, sarebbe interessante iniziare con l'aggettivo 'diversi'. I due doppi sono, infatti, molto diversi fra loro eppure uniti a tal punto che si intende qui fare dell'uno la spiegazione dell'altro.

Quando Gogol' racconta la vicenda del maggiore Kovalev e della sua luttuosa perdita, caratterizza con un insieme di tratti oggettivi non solo il protagonista, ma anche la sua emanazione 'nasale'. Entrambi divengono personaggi e assurgono a pari dignità nello sviluppo del racconto grazie alla descrizione che di essi fa l'autore. Il Maggiore e il suo Naso vengono dunque 'raccontati' da Gogol' che ne tratteggia mirabilmente ogni più piccolo dettaglio, stirando, deformando la realtà e i suoi confini fino a farli confluire in quelli del grottesco. La «rivoluzione copernicana» di cui parla Bachtin,<sup>10</sup> e che ha individuato così puntualmente nell'opera dostoevskiana, consiste proprio nel cambiamento del centro gravitazionale attorno al quale ruota la creazione letteraria. A differenza del suo maestro, infatti, Dostoevskij non descrive il suo doppio al lettore, ma mostra come il personaggio «prenda coscienza di sé»: è il personaggio che descrive la sua realtà scalzando, per così dire, il posto al suo autore, ed il momento in cui egli è immerso in questo descrivere, in questo raccontare coincide con il momento della scoperta, cioè con il momento in cui la sua autocoscienza realizza l'essenza del sé.

Da presupposti compositivi tanto diversi non potevano che derivare effetti letterari altrettanto diversi. Il naso gogoliano è fondamentalmente un prodotto fisico, non è il frutto di una personalità sdoppiata, ma è una parte fisica, reale che si stacca dal suo tutto per prendere una vita autonoma. E tuttavia è pur sempre un doppio: perché esso rappresenta ciò che al Maggiore Kovalev era necessario per arrivare alle alte cariche dello stato, rappresenta il più intimo e il più forte tra i suoi desideri ed è questo desiderio che prende forma, si reifica e si stacca (in senso letterale) da colui al quale apparteneva. Si veda a questo proposito l'articolo di O.G. Dilaktorskaja<sup>11</sup> che evidenzia il legame tra l'elemento fantastico e quello della realtà quotidiana ai tempi di Gogol': per esempio, nel *corpus* di leggi del 1835, che

<sup>9</sup> ANTONELLA D'AMELIA, *Gogol'*, Bari, Laterza 1995, pp. 64-65.

<sup>10</sup> MICHAEL BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi 1963.

<sup>11</sup> OL'GA GEORGIEVNA DILAKTORSKAJA, *Fantastičeskoe v povesti N.V. Gogolja 'Noc'*, «Russkaja Literatura», 1984, n°1, pp. 153-166.

tanta influenza ebbe sulla classe degli impiegati, era scritto chiaramente che nessuno sarebbe potuto diventare Assessore di Collegio (la stessa carica del Maggiore Kovalev) se avesse avuto una qualche menomazione fisica; inoltre la data del 25 marzo (data in cui il naso si reca alla Cattedrale) era il giorno dedicato all'Annunciazione e il giorno in cui gli impiegati si recavano alla Cattedrale per ricevere la nuova investitura una volta ottenuta la promozione al grado superiore; non si tralasci anche il fatto che il numero 24 (giorno in cui cade il naso) nella Cabala significa appunto: naso. La coscienza mitologica, poi, cioè il sottotesto simbolico, non fa che rafforzare l'accaduto fantastico: quando all'avvenimento alogico e irrazionale non si può trovare una spiegazione realistica, subentra quella mitologica, irreale, che fa parte della sfera delle credenze. A ciò si aggiunge l'immenso bagaglio folclorico legato al tema della nasologia e presente nei proverbi e nei *calembours*, che Gogol' aveva imparato a conoscere bene. Da queste e da numerose altre interessanti note pare dunque lecito concordare sull'ipotesi della Dilaktorskaja che vede il *Naso* come un prodotto fantastico che deriva dall'interazione fra due culture: quella quotidiano-sociale e quella quotidiano-folclorica.

Se il doppio gogoliano è fisico, quello di Dostoevskij è invece psicologico. Dalle pagine del *Diario di uno scrittore* è noto, che se l'autore si riteneva soddisfatto del soggetto del suo racconto, altrettanto non poteva dirsi invece della forma che questo aveva assunto. Probabilmente l'elemento di disturbo era proprio la realizzazione artistica del doppio sotto la veste, a sua volta duplice, psicologica e fantastica. Attraverso l'immagine fantastica del Goljadkin minore, Dostoevskij ha potuto approfondire l'analisi psicologica della personalità del Goljadkin maggiore, rappresentante dell'umile e grottesca categoria dei funzionari pietroburchesi, perfettamente consci della miseria della loro vita e tuttavia desiderosi di raggiungere mete ambiziose.

In seguito i grandi doppi dostoevskiani non assumeranno più le forme di un sosia-fantasma, invisibile all'altrui sguardo, immateriale. Essi saranno personaggi reali e contemporaneamente emanazioni o, meglio, proiezioni di parti inesprese di un torbido inconscio.

Nel *Sosia*, invece, Dostoevskij descrive minuziosamente l'evoluzione della follia di Goljadkin, che, da un primo momento in cui appare perfino ridicolo, diviene una figura cupa e tragica. Se Goljadkin ha numerosi momenti di lucidità nei quali pare riconoscere la propria follia, il Maggiore Kovalev gogoliano non mette mai in dubbio la veridicità di quanto gli accade: questo proprio perché lo sdoppiamento nel *Naso* è grottesco, dunque dovuto ad una realtà deformata; ed è a questa realtà che Kovalev si richiama, mentre il fantastico o l'alogico dostoevskiano non lascia spazio ad alcuna spiegazione razionale e deve per forza ripiegare sul fantastico o sulla follia. Goljadkin minore, il sosia, è la parte di se stesso che Goljadkin maggiore odia, ma della quale

non riesce a liberarsi; non ne trova la forza o, chissà, forse neanche la voglia, perché in quell'essere mostruoso c'è comunque qualcosa di vincente, di forte che esercita sugli altri un fascino seduttivo. Da qui il tentativo di Goljadkin di venire sempre a patti col suo sosia, attraverso, come insegna Bachtin, una vita interna sviluppata in maniera totalmente dialogica, in una continua, spasmodica tensione verso l'altro e la sua parola, per tranquillizzarla, assecondarla e sottomettersi ad essa. Rappresentazione visiva del concetto bachtiniano della prima e seconda voce, Goljadkin minore nasce come sosia nel momento in cui la seconda voce di Goljadkin maggiore cessa di scherzare e si manifesta per ciò che è: materia dell'inconscio, sottosuolo.

Il *podpolja* o sottosuolo è per Dostoevskij una scoperta illuminante e sconvolgente:

il sottosuolo è disarmonia radicale tra ciò che è intimo e informale e ciò che ha smercio sociale, disarmonia che alimenta nell'uomo una perpetua e morbosa irritabilità, un costante senso di irrequietezza e risentimento. Sottosuolo è assenza di ogni legge o convenienza imposta dalla società o dal prossimo. Sottosuolo è scontro incessante tra pulsioni diverse, tra ordine e disordine, tra regole e caos, tra serenità e tumulto, tra costruzione e distruzione, tra fantasmi eroici e meschinità quotidiane. Sottosuolo è negazione, è rifiuto di ogni fissità convenzionale, è maledizione della solitudine.<sup>12</sup>

Nella palude del sottosuolo affonderanno, come è noto, tutti i grandi 'ribelli' dostoevskiani, da Raskol'nikov a Kirillov, da Ippolit a Stavrogin a Ivan Karamazov; e per ognuno di essi l'autore prevede un doppio, immagine specchiata delle inaccettabili contraddizioni che costringono la loro anima.

Ed è ipotizzabile pensare che, proprio con l'uso del concetto di sottosuolo applicato alla vicenda del suo misero signor Goljadkin, Dostoevskij intenda spiegare lo sdoppiamento 'nasale' del Maggiore Kovalev gogoliano.

Si è già detto quanto particolare fosse l'uso del nome proprio in entrambi gli scrittori e quanto sia per noi di fondamentale importanza interpretarne le valenze per comprendere i passi ancora oscuri delle loro opere. Si è anche già mostrata la somiglianza dell'*incipit* fra i due racconti, una somiglianza che non può essere casuale e che dunque si intende come fortemente voluta da Dostoevskij proprio per riportare l'attenzione sul suo predecessore. Ammiratore dichiarato dell'opera di Gogol', Dostoevskij si sentiva tuttavia chiamato a grandi imprese letterarie e non sarebbe forse azzardato intravedere nel suo lavoro un tentativo di superare il maestro, fornendo col suo sosia ciò che in Gogol' era mancato: una spiegazione. Per quanto è ora cer-

<sup>12</sup> REMO CANTONI, *Crisi dell'uomo. Il pensiero di Dostoevskij*, Milano, Il Saggiatore 1975<sup>2</sup> [1<sup>a</sup> ed. 1948].

to che a Gogol' non interessasse affatto fornire un perché alla vicenda del naso, poiché, come è noto, ben altre erano le intenzioni della narrativa dello scrittore ucraino, tuttavia non si capisce quale altro motivo avrebbe potuto avere Dostoevskij per suggerire un raffronto così immediato. È chiaro che riteneva di avere qualcosa di importante da aggiungere allo sdoppiamento gogoliano: aveva il sottosuolo.

Per ovviare al primo problema da risolvere, e dunque la necessità di creare un contatto, un mezzo di raccordo tra i due racconti, Dostoevskij utilizzò proprio il nome del personaggio, Jakov Petrovič Goljadkin, che, attraverso una tecnica che andrà sempre più affinandosi nel corso degli anni, suona altamente significativa in tutte le sue parti, ovvero anche nel patronimico e nel cognome. Il nome del protagonista del *Naso* non è affatto simile a quello dostoevskiano, il Maggiore si chiama, infatti, Platon Kuz'mič Kovalev. E dunque pare necessario verificare il modo in cui Gogol' ha usato nome e personaggio nel suo racconto.

Il protagonista, il già più volte citato Maggiore Kovalev, appare soltanto all'inizio del secondo capitolo, dopo diverse pagine dedicate al ritrovamento del naso da parte di un personaggio all'apparenza secondario, il barbiere del Maggiore, il cui nome e patronimico appaiono illuminanti: *Ivan Jakovlevič*. Jakovlevič, dunque 'figlio di Jakov'. L'idea di Dostoevskij è sostanzialmente quella di risalire all'origine del dramma per fornire una spiegazione ed ecco che l'Ivan Jakovlevič gogoliano è onomasticamente imparentato con lo Jakov dostoevskiano, *Jakov Goljadkin*. Non è tutto. In seguito, infatti, spicca una breve parentesi di Gogol' che cita: «il cognome è andato perso e persino sull'insegna della sua bottega, su cui è raffigurato un signore con una guancia insaponata e la scritta 'si fanno anche salassi', non c'è scritto niente di più».<sup>13</sup> Considerata l'importanza che aveva il nome proprio per Gogol', questa 'mancanza' appare quantomeno strana e assai più significativa se rapportata alla funzione che svolge il personaggio a cui si riferisce: il barbiere, infatti, a cui manca il cognome, non è solo colui che ritrova la 'mancanza' principale del racconto, il naso, ma è anche colui che verrà accusato di essere l'artefice di tale mancanza, è colui che apre il racconto ed è colui che lo chiude. Da tutto ciò emerge chiaramente quanto poco marginale sia, in effetti, questa figura e quanto importante sia la costruzione del suo nome. Dostoevskij individua il punto di svolta nel nome del barbiere e non in quello del protagonista, perché è Gogol' stesso a porlo in primo piano, sottolineandone l'importanza sia nella collocazione spaziale, e dunque dedicandogli l'intero primo capitolo, sia nell'insistenza sulla mancanza del suo

<sup>13</sup> GOGOL', *Il Naso*, cit., p. 181.

cognome e sia ponendo in assoluto secondo piano il nome e il patronimico del protagonista reale, il Maggiore Kovalev. Infatti, il nome e il patronimico di quest'ultimo, al contrario di quanto avviene per il barbiere, non mancano né scompaiono, ma vengono scoperti dal lettore quasi per caso, in un brano del racconto che riporta una lettera di una conoscente del Maggiore e nella quale, come da prassi, costui si rivolge al destinatario chiamandolo: «Egregio Platon Kuz'mič».

Il nome di Jakov è dunque la chiave di volta per un'interpretazione su base onomastica dei due racconti. *Jakov* è il nome russo per Giacobbe, non solo padre degli eponimi delle dodici tribù israelitiche, ma anche subdolo ingannatore e violatore del rapporto familiare. Figlio di Isacco e Rebecca, nato quando ormai i genitori erano entrambi anziani e la sterilità della coppia pareva definitiva, Giacobbe è gemello di Esaù e già al momento della nascita lotta per portare via la primogenitura al fratello, tentando di trattenerlo per il calcagno. Mentre Esaù cresce forte di costituzione e abile cacciatore, Giacobbe, riflessivo e astuto, preferisce la vita casalinga accanto alla madre, che ne fa il suo favorito. Grazie a un gioco d'astuzia, egli riesce ad acquistare dal fratello, per un solo misero piatto di lenticchie, il diritto alla primogenitura, una pratica che, in Medio Oriente, all'epoca dei patriarchi, era legittima e largamente diffusa. Non pago dell'offesa recata al fratello, Giacobbe prepara, insieme alla madre, un'altra imboscata ai danni di Esaù: riesce, infatti, attraverso un abile travestimento, spacciarsi per il fratello e ricevere la benedizione del padre Isacco, ormai quasi cieco e malato, sul suo letto di morte. Tale benedizione non solo si diceva influisse sul destino e sul carattere di chi la riceveva, ma rappresentava anche la designazione del capo della tribù. Essa dunque includeva il diritto di ereditare la terra di Canaan, nonché la promessa divina di diventare il patriarca dell'intera nazione di Israele. Esaù, scoperto l'inganno, minaccia di uccidere il fratello, che scappa, con l'aiuto della madre, in un'altra terra lontana, a nord della Mesopotamia. Giacobbe è ricordato anche per il suo sogno, dove appaiono numerosi angeli che salgono e scendono lungo una scala sospesa tra cielo e terra. Dalla sommità della scala, Dio riconferma a Giacobbe la stessa promessa fatta al nonno, Abramo, e poi al padre, Isacco, di donargli la terra sulla quale aveva dormito, cioè il futuro regno di Israele. L'inganno di Giacobbe non fa che dimostrare, secondo la tradizione rabbinica, che non fu l'iniziativa umana o il merito del singolo a dar vita a Israele, ma fu comunque un disegno divino, una volontà che trascende le piccolezze umane. E dunque Giacobbe, lo Jakov russo, ruba la vita altrui, si insinua con l'inganno nella vita del fratello e gli porta via ciò che aveva di più caro.

Nel racconto di Dostoevskij assai numerose sono le volte in cui Goljadkin maggiore si rivolge a Goljadkin minore col vezzeggiativo, usato con tono iro-

nico, di «fratellino» a segnare marcatamente il legame familiare tra loro sussistente: «Noi due, Jakov Petrovič, vivremo come pesci nell'acqua, come fratelli carnali; noi due, caro amico, giocheremo d'astuzia, giocheremo d'astuzia insieme; a nostra volta combineremo un intrigo per far loro dispetto...».<sup>14</sup>

Il più giovane, quello «nato per secondo», opera una serie di inganni atti a svilire la figura del primogenito, nel tentativo costante di rubargli il posto, per portargli via non solo una metaforica primogenitura, ma anche l'amato posto di lavoro, la terra promessa.

Viene ancora però da chiedersi perché nasca il doppio nel racconto di Dostoevskij. Come si è già detto, esso scaturisce sempre dal conflitto interiore che si crea nel nostro sottosuolo, quando il disordine prende il sopravvento e assume una voce propria che si fa sempre più indipendente e che alla fine urla la sua autonomia dall'autocoscienza che l'ha generata. Lo sdoppiamento, nel personaggio di Dostoevskij, nasce dallo spasmodico desiderio di salire nella scala sociale, sposando la figlia di un importante funzionario, un desiderio al contempo doloroso e dolce nel suo ambivalente manifestarsi, all'interno della follia, come a volte possibile e a volte irrealizzabile. Scrollarsi di dosso la posizione di *činovnik*, cioè di funzionario di infimo livello, diventa lo scopo della vita di *Goljadkin*, che anche nel suo cognome porta impresso il marchio della sconfitta. *Goljad* infatti, è un termine russo tratto dal gergo colloquiale e significa 'povero', 'roba vecchia'. In altre accezioni, esso può alludere a 'colui che cammina senza guardarsi indietro' (cfr. p. 68, «in quel momento si sentiva morire, svanire; poi d'un tratto si staccava da lì come un ossesso e correva, correva senza voltarsi indietro...») oppure 'colui che cammina zigzagando', o ancora può indicare 'un terreno arido' o addirittura il concetto stesso della nudità e del male. E poiché il pensiero di Dostoevskij ricalca quello di Florenskij, è chiaro che anche la scelta del cognome del personaggio non è casuale.

Dallo Jakov del *Sosia* germina dunque una proiezione di quel se stesso che, falso, subdolo e ingannatore, fa comunque parte del personaggio, un moderno Giacobbe la cui discendenza avrebbe scontato gli errori paterni. Dostoevskij individua nell'Ivan Jakovlevič gogoliano questa metaforica discendenza: il barbiere del *Naso*, sebbene cronologicamente antecedente all'impiegato dostoevskiano, non è che il prodotto di quest'ultimo, cioè di colui nel quale risiede l'ancestrale spiegazione del doppio. Tale spiegazione, se ad un primo livello si identifica con l'irrazionale, spasmodica tensione del maggiore Kovalev al mantenimento della posizione sociale, ovvero col suo 'sottosuolo', tuttavia trova la sua ragione più antica nel concetto della male-

<sup>14</sup> DOSTOEVSĲIJ, *Il sosia*, cit., p. 106.

dizione della stirpe, concetto caro a Gogol' e già ampiamente sfruttato nel racconto *La terribile vendetta*. Il disegno di Dostoevskij, tuttavia, prosegue e si concretizza ulteriormente attraverso il medesimo espediente letterario basato sull'onomastica. Si è visto che lo scrittore ha voluto spiegare il racconto di Gogol' tramite un patronimico: è dunque lecito pensare che in un altro patronimico possa trovarsi anche la soluzione finale al suo racconto. Nel nome di Jakov, infatti, risuona tutta l'ambivalenza di cui si è già parlato; esso racchiude anche il concetto dell'ascesa verso Dio e quindi comprende il concetto del perdono.

Come si può conciliare quest'ultimo concetto con l'immagine di Goljadkin?

Non si dimentichi che lo Jakov di Dostoevskij si chiama anche *Petrovič*, ovvero 'figlio di Pietro'. A quale Pietro allude lo scrittore? Si tratta di una figura della Bibbia, come potrebbe essere ipotizzabile, visto il richiamo biblico del nome Jakov? Oppure si allude a una figura storica, a Pietro il Grande, per esempio? Oppure ancora non ci si riallaccia a nessuna figura in particolare e si tratta semplicemente del nome del padre carnale del protagonista? Quest'ultima ipotesi pare la meno probabile sulla base dell'analisi fin qui svolta, che evidenzia quanto il significato onomastico risulti, invece, pregnante.

Il sottotitolo del racconto allude alla città di Pietroburgo. «Poema pietroburghese», scrive Dostoevskij, ad indicare come la vicenda narrata potesse svilupparsi solo in quella città, nella Pietroburgo della Russia della metà del secolo. Molto è stato scritto sulla città di Dostoevskij, sul come essa stessa sia diventata uno dei personaggi principali delle sue opere, ancora una volta figlia della Pietroburgo gogoliana, dove i fantasmi vagano di notte per le strade e rubano i cappotti altrui. È sempre la città dell'inganno, una città demoniaca, dove tutto appare l'inverso di ciò che realmente è. È la città della disperazione, della febbre cerebrale, dell'allucinazione, della neve bagnata, dell'odore di marcio, dell'acqua. Acqua ovunque, dalla Neva, dai canali, dal cielo, dalle grondaie, dai muri delle case fin dentro le stanze, dentro i letti, sotto misere maglie, a infradiciare misere vite:

Cadevano insieme pioggia e neve. Fiotti d'acqua piovana, battuti dal vento, spruzavano quasi orizzontalmente, come una pompa da incendio, pungevano e tagliavano il volto dell'infelice signor Goljadkin come migliaia di spilli o punte. In mezzo al silenzio notturno, interrotto solo dallo strepito lontano delle carrozze, dagli urli del vento o dallo scricchiolio dei fanali, si sentivano tristemente lo sferzare e lo scrosciare dell'acqua, che scorreva da tutti i tetti, i balconi, le gronde e i cornicioni sul lastricato di granito del marciapiede.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> DOSTOEVSKIJ, *Il sosia*, cit., p. 66.

In quel luogo e in quel giorno avverrà il fatidico incontro: il signor Goljadkin vedrà, per la prima volta, il suo sosia.

Goljadkin è figlio di questa Pietroburgo, la città dell'uomo superfluo, di Evgenij Onegin, la città costruita, per volere di Pietro, sulla vita e sui corpi di migliaia di detenuti costretti a lavorare in condizioni disumane. L'Anticristo, cioè Pietro il Grande nella visione popolare, aveva fatto costruire la sua città da architetti stranieri, per la maggior parte italiani, dando vita a una città dove l'uomo russo non si riconosce, dove si sente 'superfluo', appunto, perché tutto è già stato fatto da altri. Dostoevskij, nella sua creazione letteraria, reinterpreta il pensiero dell'uomo russo che affonda le sue radici in quello del popolo, nella terra, in Dio.

E dunque, il Giacobbe moderno (Goljadkin maggiore-minore del *Sosia*) è colpevole per quella parte di se stesso che, ingannatrice e falsa, genera una stirpe maledetta, destinata anch'essa alla condanna dello sdoppiamento (*Il Naso*), ma al contempo è perdonabile, in quanto egli stesso è inconsapevole vittima della «maledizione della stirpe»: un altro figlio di Pietroburgo, demoniaco palcoscenico che permette l'esplosione di un folle e devastante inconscio.

*Biodata:* Alessandra Cattani è ricercatrice in Slavistica, attualmente in servizio presso il Dipartimento di Storia, Scienze dell'Uomo e della Formazione dell'Università degli Studi di Sassari. Ha ottenuto il Diploma di Dottorato in «La civiltà russa da Oriente a Occidente». Ha pubblicato diversi lavori, tra i quali una monografia, dedicati all'opera di Nikolaj Gogol', il cui approccio si basa sulla teoria dell'ermeneutica quadridimensionale, teorizzata da Vjač Ivanov e approfondita da Lena Szilard. Ha partecipato a numerosi convegni nazionali e internazionali sulla lingua e letteratura russa e recentemente si è avvicinata allo studio dell'Onomastica.

acattani@uniss.it