

Danilo Cavaion

## Nome e racconto

1. Il perché del nome delle cose e degli uomini, un problema tante volte considerato e al quale sono state date varie spiegazioni nel passato, alcune valide anche nel presente:

nel caso del nome proprio tutte le rappresentazioni che esso è in grado di suscitare si riferiscono di regola a quella certa persona, nel caso del nome appellativo le rappresentazioni che esso suscita si riferiscono più o meno vagamente a un gruppo di oggetti concepibili come simili (Migliorini 1999: 3).

Il nome proprio rimanda dunque a un singolo, a un individuo non confondibile o associabile ad un altro; diversamente il nome comune è collegato ad una classe, ad una specie e via dicendo. Questa distinzione primaria venne fatta dal Migliorini nel 1927 e trovò un notevole approfondimento grazie a Roman Jakobson. Il nome proprio, secondo lo studioso russo-americano, trova il proprio significato solo nell'insieme di un codice: in quello della lingua inglese, "Jerry" indica una persona chiamata "Jerry" e il termine relativo viene usato per indicare qualunque individuo lo porti.

La situazione cambia in modo sostanziale con i nomi comuni: in francese "chiot" indica genericamente un cane giovane; "bâtard", un cane di razza mista; "lévrier", un cane specializzato nelle corse competitive. "Fido", invece, si rapporta solo a un cane che così si chiama; quindi

La signification générale de mots tels que "chiot", "bâtard" ou "lévrier" pourrait être indiquée au moyen d'abstractions telles que "la bâtardise", ou de périphrases comme "jeune chien", "chien utilisé dans les courses"; mais la signification générale de "Fido" ne peut être qualifiée de la sorte (Jakobson 1963: 177-178).

Per i linguisti, dunque, il nome proprio ha di norma l'unica funzione d'identificare una persona o un animale: così aveva sostenuto il Migliorini, poi, prima dello Jakobson, l'aveva ribadito l'Ullmann con un'importante precisazione: "Les nomes propres n'ont pas de sens et, par conséquent, la notion de signification ne s'applique pas à eux. La fonction d'un nom est l'identification pure" (Ullmann 1952: 24).

La recisa affermazione dello Ullmann è stata messa in discussione da Louis Hjelmslev che notò come, secondo la tradizione, “un segno è in primo luogo un segno di qualcosa” e, di conseguenza, “la forma del contenuto del segno può sussumere questo qualcosa come sostanza del contenuto” (Hjelmslev 1968: 63).

Un discorso, pur breve, va riservato alla categoria particolare del soprannome: nel sistema onomastico questi

conserva una funzione a sé, di surrogato affettivo del nome, riferibile a quella persona per cui fu coniato e quindi, a differenza di ciò che accade per lo più per il nome e per il cognome, sempre “trasparente”, esempi noti: il Gonnella, il Sodoma, Carlo Magno (Migliorini 1999: 42).

Può succedere che un nome in origine relativo ad un personaggio letterario passi nel mondo reale, sia pure in ambito circoscritto, perda la sua valenza individualistica e venga usato per qualificare un tipo umano, caratteristico di un certo modo d’essere o di operare, tali. ad es., “Travel”, “Biedermeier” e via dicendo.

Passando al campo propriamente letterario, tra i nomi portatori di un significato e capaci di conoscere un’espansione nel reale, il Migliorini distingue quattro diversi tipi, quelli che:

- a) alludono ad una certa personalità, es. “Ippocrate”, sinonimo di medico ciarlatano;
- b) evocano un determinato ambiente sociale; così il nome “Clarissa”, usato dal Prati, secondo il De Lollis è omogeneo alla piccola borghesia e agli strati popolari;
- c) assumono, grazie alla loro sonorità, un qualche valore simbolico, ad es., “Montufar”, “Tartu(f)fe”, “Tartuffe”, ecc. vengono associati a persone ipocrite e intriganti;
- d) risultano trasparenti o “parlanti” come “Chanteclair”, “Mastro Impicca”, “Azzec-cagarbugli”, ecc.

I nomi “parlanti”, quelli dall’etimologia espressiva, conobbero una notevole fioritura nel XVIII sec.: la narrativa e il teatro, ma in genere l’insieme della letteratura, riconoscevano come prioritario il fine didattico-moraleggiante e adeguavano molti dei loro elementi a tale principio.

E così anche il nome dei personaggi segna con il suo significato le loro caratteristiche morali e ne anticipa i comportamenti. In materia le letterature europee pongono un gran numero di conferme, per tutte basterà ricordare la commedia russa del Settecento *Jabeda*, “Il raggiro giudiziario”, di V.V. Kapnist; questi i nomi dei suoi protagonisti:

- *Pravolov*, “Acchiappadiritti”, assessore in pensione;
- *Krivosudov*, “Giudicastorto”, presidente della camera civile;
- *Prjamikov*, “Tiradritto”, tenentecolonello in servizio attivo;

- *Atuev*, (*Atu* è il richiamo ai cani durante la caccia alla lepre; vale “prendi, afferra, acchiappa”), membro della camera civile;
- *Chvatajko*, (*chvataj* significa “afferrare, arraffare”), procuratore del tribunale;
- *Dobrov*, “Del buono”, segretario del tribunale;
- *Naumyč*, (*um* vuol dire “intelligenza”), giurista.

Nel corso dell'azione teatrale, Dobrov spiega a Prjamikov chi sia Pravolov, “Negli affari, signor mio, non la cede al diavolo: [...] ruberie, rapine, brigantaggi di vario genere, falsi multipli, cessioni fraudolente, cambiali. La terra già delimitata conosce nuovi, più ampi confini”, e chi, Chvatajko, “Ah, il procuratore, per dirla in rima, è il più grande grassatore. Per essere più precisi, un occhio onniveggente: dove sta il male egli sa vedere da lontano. Non arraffa solo quello su cui non riesce a mettere le mani: qualifica come falsa una denuncia giusta. Becca per far procedere le cause, per parlare, per far proposte, per non decidere su dubbi già risolti, per un atto giunto tardi in tribunale, per i termini lasciati scadere, e anche dagli ergastolani prende la mazzetta” (Kapnist 1952: 471, 473, 474).

Rispetto al secolo precedente, nell'Ottocento il nome dei personaggi letterari assume valori e importanza particolari. Scrive Jurij Tynjanov (1929: 27): “Nell'opera artistica non ci sono nomi insignificanti (*neznakomych imen*). Tutti i nomi parlano. Ogni nome, usato in un'opera, è già una designazione, che gioca con tutte le tinte alle quali esso si adatta”. Mutano le valenze, così cognomi come “Golicyn” (< *gobyj*, “nudo”), “Mel'nikov” (< *mel'nik*, “mugnaio”) ecc., oggi vengono semanticamente sentiti come neutri, mentre nel XIX sec. avevano una connotazione di tipo sociale (Nikonov 1974: 234).

L'uso del nome in questo stesso secolo si fa decisamente raffinato e molto differenziato.

Puškin al possente protagonista di un suo poemetto giovanile impone il nome allusivo di “Ruslan”, riprendendolo dal turco *arслан*, “leone”.

Saltykov-Ščedrin appare più legato alla tradizione settecentesca e sceglie per gli eroi delle sue opere nomi emblematici come *Krovopijcev*, “Succhiasangue”, *Pustomyslov*, “Testavuota”, *Glaz*, “Occhio” (col valore di “spione”).

Čechov, con i suoi *Lakeič*, “Lacché”, *Mošennikov*, “Truffaldino”, si inserisce nello stesso solco, ma in modo più contenuto.

Gogol' appare interessato sia ai nomi-emblema (da cui i suoi *Sobakevič*, “Dei cani”, *Manilov*, “Adescatori” ecc.), sia a quelli espressivi nel momento fonosemantico; per questo, quando arrivava in un villaggio sconosciuto, passava da una casa all'altra per leggere sulla porta i nomi dei proprietari e segnava nel suo taccuino i più interessanti. In questo modo, tra gli altri, trovò quello di “Čičikov”.

Dostoevskij in certe occasioni utilizza il nome per caratterizzare l'ideologia di cui è portatore un suo eroe; così in “Delitto e castigo”, *Raskol'nikov*, “Scismatico”, colui, cioè, che sostiene principi in contrasto con la norma della tradizione; oppure il nome

può evidenziare le particolarità psicologiche del suo portatore, come *Sator*, “persona dal carattere emozionalmente instabile”.

Con il procedere del tempo la scelta dei nomi dei personaggi diventa sempre più complessa e sofisticata; la componente soggettiva, quella del tutto privata, dell'autore, pare farsi sempre più consistente e, quindi, di più difficile identificazione.

Procedendo alla composizione delle proprie opere, Proust, secondo Roland Barthes, utilizzava due elementi fondamentali: uno poetico e uno legato alla memoria. Per lo scrittore francese il ricordo diventa fatto linguistico e costituisce l'essenza degli oggetti dei suoi romanzi.

La classe d'unità verbale che al più alto grado dispone del potere di riflettere il ricordo è quella dei nomi. I nomi sono dotati della capacità di assumere tre proprietà specifiche del ricordo: 1) l'essenzialità (il ricordo designa un solo referente); 2) la pregnanza della citazione (essa può esprimere l'intera essenza presente nel nome); 3) la forza dell'analisi (il nome viene spiegato nei modi usati per un ricordo).

In sintesi: “Le nom propre est en quelque sorte la forme linguistique de la réminiscence”; esso costituisce il grande punto d'incontro delle varie forme di *rêverie*, “un objet précieux, comprimé, embaumé qu'il faut ouvrir comme une fleur” (Barthes 1967: 152).

Nelle pagine iniziali del primo volume dei *Guermites*, l'Autore indica nel cognome dei protagonisti qualcosa per lui simile ad un palloncino pieno di ossigeno, che, perforato, lascia uscire tutto il gas contenuto, il gas-cognome dotato del potere di far respirare

Paria di Cambray, di quell'anno, di quel giorno preciso, piazza a preannunciare la pioggia, e che ora faceva sparire il sole, ora lo lasciava brillare sul tappeto di lana rossa della sagrestia e rivestirlo d'un vivo incarnato quasi roseo, come di geranio, e di quella dolcezza che si potrebbe dir wagneriana, nel tripudio, che conferisce tanta nobiltà ad un giorno di festa di campagna.

Tale ricchezza di suggestioni non è ancora completa, riguarda la sola infanzia; infatti “più tardi, trovo successivamente, nella vita che in me ebbe quello stesso nome, sette od otto figure differenti”. Procedendo ancora avanti, la scomposizione del nome “Guermites” ha la capacità di evocare alla sensibilità di Proust un fantasma color arancione, una tinta generata dalla sillaba *-antes* e che presto si trasforma in amaranto, il biondo dorato che contrassegna i capelli della stirpe (Proust 1959: 12).

Lo stesso potere intrigante e suggestivo dei nomi delle persone, agli orecchi e al cuore di Proust, assumono anche le denominazioni delle città. Il narratore, nel romanzo di Swann, dopo avere letto *La certosa di Parma*, nella prospettiva di soggiornare nella stessa città, ricorda:

Se mi parlavano d'una qualsiasi casa di Parma dove sarei stato accolto, mi davano il godimento di pensare che avrei abitato in una dimora liscia, compatta e color malva [...], perché la immaginavo soltanto in virtù di quella sillaba pesante del nome di Parma, dove non circola brezza alcuna, e di tutto quel che le avevo fatto assorbire di dolcezza stendhaliana e del riflesso delle violette (Proust 1957: 208).

Se consideriamo i nomi assunti nel contesto letterario, si deve riconoscere che “il y a dans l'étymologie une part énorme d'inconnu” (Vendryes 1972: 127), e fare come il Barthes che, parlando della ipersemaniticità dei nomi propri, individua in loro il centro di gravità di un'opera intera

tenir le système des noms, c'était pour Proust et c'est pour nous, tenir les significations essentielles du livre, l'armature de ses signes, sa syntaxe profonde (Barthes 1967: 156).

Ritornando agli inizi della narrativa moderna, si individua una generale tendenza ad usare il titolo di un'opera come di un'epigrafe, che anticipa in maniera ultrasintetica i contenuti del volume su cui è impresso. *Il rosso e il nero* evoca le due possibili strade, la militare e l'ecclesiastica, disponibili perché il protagonista possa affermarsi sulla scena del mondo. Se il titolo è dato dal nome del protagonista, questo anticipa anche le caratteristiche fondamentali del suo carattere e del suo destino.

“Onegin” e “Pečorin”, connessi con il nome di due fiumi del settentrione russo, coperti per più di metà dell'anno dai ghiacci, costituiscono la metafora di due individualità rese fredde dalla pratica del mondo. Nessuno di questi due nomi esaurisce neanche lontanamente lo spessore dei due eroi: Onegin pare disilluso, estraneo a tutto e a tutti, però quando uccide Lenskij in duello prova rimorso e, più in là nel tempo, conosce una grande passione per Tat'jana. Pečorin ancora molti anni dopo ricorda dolorosamente la fine di Bela e si oppone alle meschinerie di Grušnickij; e, per entrambi, altri elementi ancora potrebbero essere chiamati in causa per testimoniare la ricchezza delle rispettive personalità.

Nella più nuova età della narrativa si trova chi ritiene che, comunque, “l'uomo (l'eroe) è più ampio del suo nome” (Iščuk-Fadeeva 2004: 60), ma c'è anche qualcuno sicuro che il nome nella pagina artistica perda ogni valore di genericità per assumere quello di segno assoluto, onnicomprensivo di tutto l'essere spirituale del suo portatore e dell'intera opera in cui egli è presente.

Sembrano convergere su questo estremo valore del nome sia il pensiero laico che quello religioso. Roland Barthes, lo si è appena visto, sostiene questa tesi in modo sfumato, ma inequivocabile.

Nella prospettiva religiosa il nome va oltre la visione platonica e si collega direttamente con il nome di Dio stesso, una concezione maturata nell'ambiente della cultura ebraica e da questa trasmessa al Cristianesimo, in particolare a quello orientale.

Secondo la concezione ebraica gli atti dell'uomo “sono a immagine dell'azione del Nome” (“Nome” con la maiuscola si riferisce al nome di Dio) e quindi una relazione necessaria tra atto umano e Nome:

Questa responsabilità del Nome fa già la sua comparsa nella denominazione di uno dei tre figli di Noakh (Noè). Questo figlio si chiama Shem (Sem), che significa proprio

“Nome”. Egli incarna questa somiglianza e l’impegno a mantenere la propria responsabilità verso sé, verso gli altri e verso Dio (Degrâces 2001: 242).

La relazione d’identità morale tra il nome e il suo portatore è stata in particolare sostenuta con S.N. Bulgakov e P. Florenskij. Nel 1917 Sergej Bulgakov, in qualità di segretario di una commissione istituita dalla chiesa russa, stese una lunga relazione sul valore del nome. Tale scritto venne pubblicato in seguito col titolo di *Filosofija imeni*, “Filosofia del nome”, con il programma di dare una generale risposta al problema del nome, dei suoi contenuti e della sua estensione.

Bulgakov distingue dapprima il problema della natura del nome da quello del suo portatore. Insistendo sul primo egli nega l’eventualità dell’esistenza di nomi “privi di senso e di contenuto”. Il nome proprio non va in senso stretto neppure considerato una parola, si può ritenerlo tale solo in ragione del suo involucro sonoro. Il nome proprio è un fatto particolare, del tutto soggettivo, riferibile ad una sola, ben determinata persona; si tratta di un “atto dell’arbitrio più puro, che non può essere generalizzato, esteso oltre i limiti di un dato caso” (Bulgakov 1998: 235-236).

Si sa, uno stesso nome può essere imposto a più persone, animali o cose. Rifacendosi a Renan, Bulgakov ricorda come il nome del leone in arabo conosca cinquecento varianti; un altro studioso da lui citato riferisce che, ancora in arabo, esistono 5744 nomi riconducibili al cammello.

Ogni nome è portatore di valori oggettivamente eguali, questi però incarnandosi in persone differenti finiscono per conoscere un adattamento particolare. Qualsiasi nome è dunque “parlante”, esprime sempre un certo contenuto morale.

Come detto, il Raskol’nikov di Dostoevskij rappresenta l’incarnazione dello scisma insorto in seno del mondo russo e nato dall’influenza del pensiero occidentale, di Nietzsche in particolare. Raskol’nikov si serve di questa filosofia per concepire e giustificare l’assassinio di una vecchia usuraia: egli però non è solo un bieco assassino, ma sa mostrare anche un animo nobile, quando si oppone alle meschinità di Lužin e s’impegna per aiutare la famiglia Marmeladov in miseria.

Tali considerazioni e arricchimenti non intaccano per Bulgakov la verità di fondo: “La denominazione è un giudizio, cioè la predicazione (*predicirovanie*) di una data qualità, la determinazione del soggetto tramite il predicato, tramite l’idea” (*Ibidem*: 238).

In un altro suo scritto, Bulgakov insiste sugli stessi concetti allineandoli a realtà diverse: il nome si realizza in una certa persona allo stesso modo di una parola nell’insieme di una frase. Con un’ulteriore complicazione: il nome è una parola, e questa “è caricata di un significato, nasconde in sé un senso e il senso è inserito nel suono saldato alla sua forma, ecco il segreto della parola” (Bulgakov 1998: 17-18).

Pavel Florenskij in un suo saggio si occupa in particolare dei nomi dei protagonisti delle opere letterarie. Una persona può essere rappresentata da un nome o da un pronome; quest’ultimo è segnato da un minimo valore, per il suo tramite, infatti, è possibile significare “tutto quello che si vuole, e perciò niente di determinato”.

Il nome invece, secondo Florenskij, non è qualcosa di diverso dall'uomo: è l'uomo stesso. Nell'età felice e perfetta, quella dei primi tre anni, il bambino parlando di sé non usa mai il pronome, ma il proprio nome; dice: "Ivan ha fatto questo"; in seguito ricorre all'*io*, che costituisce "la prima irruzione del peccato originale". Tra gli adulti, per lo più i soli santi indicano se stessi col nome proprio; era il beato Serafim che, parlando di sé, diceva: "il misero Serafim".

Nell'ambito artistico il nome di un personaggio rappresenta la conquista di un artista e, quindi, "più vero della stessa verità e più reale della stessa realtà". Richiamandosi ad una precedente considerazione di Vjačeslav Ivanov, Florenskij scrive

gli *Zingari* sono il poema di Mariula, per dirla diversamente, l'intera opera amplifica in modo sontuoso l'essenza spirituale di questo nome e può essere determinata come il giudizio analitico, il soggetto del nome Mariula.

Il nome, nella visione di Florenskij, costituisce un genere superiore di parola: esso non si può spiegare fino in fondo né considerandolo nel suo insieme, né valutando le sue singole componenti, e "come il nome è incarnato nel suono, così la sua essenza spirituale si rivela soprattutto con la penetrazione nella sua incarnazione sonora".

Per dare conferma alla tesi fonootologica, Florenskij chiama in causa il grammatico francese Pierre-Joseph Thouliez d'Olivet (1682-1768), che in un suo trattato aveva determinato il valore assoluto delle lettere ebraiche, valore che il pensatore russo trova confermato nei segni costitutivi del nome "Mariula", per cui:

*M* è il segno materno e femminile (nel senso della femmina): segno locale e plastico; immagine dell'azione esterna, passiva. Esso è legato all'idea della maternità.

*A* = Questa prima lettera dell'alfabeto è anche il segno del potere e della fermezza. L'idea che essa esprime è quella dell'unità e dell'inizio, dell'unità determinante".

*R* costituisce "il segno del proprio movimento, buono o cattivo: segno primitivo, ispessente: immagine del rinnovamento delle cose, in quanto relativo al loro movimento [ecc.].

#### Conclusioni del Florenskij:

nel nome *Mariula* tramite i suoni viene espressa l'azione passiva e insieme esterna della natura femminile, considerando questa caratteristica del sesso nel piano più basso e materiale. Questa azione interessa lo spazio, si estende senza limiti in avanti, perché ha un moto proprio (Florenskij 1998: 490, 494, 462, 456, 458).

Così il Florenskij, volendo perseguire fini di massima oggettività, finisce per assumere come sostegno elementi, quelli del d'Olivet, del tutto soggettivi, non sostenuti neppure da una minima prova.

2. Sino ad ora sono stati presi in considerazione personaggi letterari dotati di un nome, ma si sa bene che è possibile trovarne altri sprovvisti di tale segno, così può succedere nei generi della fiaba, della favola e della parabola.

La fiaba è un prodotto del folclore, i suoi eroi portano un nome comune (il re, la principessa, il giovane) oppure dei nomi “parlanti” (Biancaneve, Cenerentola, ecc.). I protagonisti positivi, caratterizzati da qualità di perfezione (bellezza, bontà, ecc.), sono destinati ad affrontare ostacoli e traversie solo esterni (orco, matrigna crudele, mago ostile, ecc.) e le loro vicende si concludono invariabilmente nel migliore dei modi (matrimonio reale, acquisizione di grandi ricchezze, ecc.)

Assai più varia la situazione della favola (*basnja*), un genere dai contenuti per lo più satirici, rivolti alla morale, alla politica, alla religione, e via dicendo. I nomi dei suoi personaggi possono essere quelli di: a) animali, *šćuka*, “luccio”, *lisa*, “volpe”, ecc.; b) persone, *Balda*, *Miron*, ecc.; c) fenomeni naturali, *grozga*, “temporale”, *tuča*, “nube”, ecc.; d) vegetali, *listy*, “foglie”, *korni*, “radici”, ecc.; e) oggetti della vita quotidiana, *larčik*, “astuccio”; ed altri ancora. Per quel che riguarda i nomi comuni di persona, sono più frequenti quelli riferiti ad un mestiere o professione (*povar*, “cuoco”, *kupec*, “mercante”, ecc.); ad una classe sociale (*vel'moža*, “dignitario”; *krest'janin*, “contadino”, ecc.); a certe caratteristiche personali o morali (*skupoj*, “avaro”; *lžec*, “bugiardo”, ecc.). Emerge una predilezione per i nomi comuni degli animali, per lo più denominazioni allegoriche mutuata dal folclore (Cf. Morozova 1971).

Quanto detto sui nomi dei protagonisti della fiaba e della favola si rivela inadeguato per la parabola. Sull'origine e sugli spazi propri della parabola non ci sono dubbi: è nata e cresciuta nell'ambito della tradizione giudaico-cristiana. Il suo prototipo, la sua forma più antica e semplice presente nella letteratura sapienziale è il *mashal*:

Il *mashal* è più precisamente un modo di esprimersi convincente che colpisce l'immaginazione; è un detto popolare o una massima. Le antiche collezioni di proverbi contengono soltanto brevi sentenze. In seguito il *mashal* si evolve, diventa parabola o allegoria, discorso o ragionamento (*La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna 1999, p. 1034).

Sin dagli inizi la parabola si configura come un genere dai contenuti quasi misterici, con riferimento a verità complesse, non sempre accessibili all'uomo. Il “Libro dei Salmi” la anticipa dicendo: “Schiuderò alle sentenze le mie labbra e andrò parlando delle cose arcane degli antichi tempi” (Sal 77,2).

Nel “Vangelo” di Matteo si riferiscono i discorsi fatti da Gesù alla folla e si precisa che “non parlava ad essa se non in parabole” per dare così compimento a quanto anticipato dal profeta: “Aprirò la mia bocca in parabole, / proclamerò cose nascoste fin dalla fondazione del mondo” (Mt 13,34-35). In precedenza, nel medesimo capitolo, Matteo riferisce la domanda rivolta dai discepoli al Maestro sul perché Egli parlasse alla gente in parabole (10).

La risposta di Cristo è: “Perché a voi è dato di conoscere il mistero del regno dei cieli, ma a loro non è dato [...]. Per questo parlo loro in parabole: perché non vedendo, vedono e pur udendo non odono e non comprendono” (11-13). Queste parole trovano dei precedenti in altri passi della Bibbia, il più famoso è quello di Giobbe, cui viene ricordata l'impossibilità di dare una spiegazione a tutti gli accadimenti del mondo, legati al volere divino, i cui penetrali non sono accessibili all'uomo.

La parabola viene presentata come lo strumento che permette alla gente semplice di avvicinarsi alle verità ultime, verità incarnate in un fatto che le rappresenta in modo particolare e le conferma.

In tutto il mondo mediorientale, dalla Mesopotamia all'Egitto, si possono trovare opere prossime al genere della parabola, impegnate a spiegare il destino umano non usando lo strumento logicofilosofico dei greci, ma nella considerazione di casi di concreta esperienza e portatori di grandi contenuti didattici (*Ibidem*: 1031).

In epoche storiche diverse, in particolare in quelle di transizione, si è assistito alla confusione e persino all'identificazione di favola e di parabola, un accostamento favorito dal fatto che entrambi i generi hanno dei contenuti narrativi e si orientano su principi morali.

Invece si tratta di realtà radicalmente diverse.

Tutte due si modellano sullo spirito del paragone: mentre però i termini confrontati nella favola non mutano mai, quelli della parabola possono conoscere evoluzioni anche notevoli. La prima non presenta personaggi polarizzati (la cicala non incarna la dissipazione, né la formica, l'avarizia), come invece avviene nella seconda. La favola ha come componente pressoché costante una massima di morale pratica; la parabola non esplicita un insegnamento e predilige le realtà complesse, capaci di indurre a rimandi d'ordine superiore.

Nella Russia moscovita spesso la lettura pubblica di una parabola evangelica era seguita da una spiegazione, non eccezionalmente diversa da quella data da Cristo stesso. Nella nota “Parabola dei tre amici” si narra di come un ricco caduto in rovina cerchi aiuto da tre amici sino ad allora ritenuti fedeli e sicuri: con i primi due il protagonista aveva rapporti costanti, vedeva invece di rado il terzo e spesso si dimenticava di lui. Nel momento avverso i primi rimangono freddi e si limitano a fornire un aiuto modesto, l'altro invece s'impegna in ogni modo per fargli superare l'ora difficile.

Il fatto viene esposto da un eremita ed è ancora questi a darne l'interpretazione:

Il primo amico è la ricchezza, che dobbiamo lasciare sulla terra quando moriamo; il secondo rappresenta la moglie e i figli, che nella medesima occasione possono solo accompagnarci al camposanto, il terzo incarna la virtù, fede, speranza carità ecc., che mai abbandonano l'uomo e vanno con lui oltre la tomba (Dobrotvorskij 1864: 400).

Priva della chiosa dell'eremita, la stessa parabola avrebbe potuto essere letta come portatrice del messaggio: “Non fidarti degli amici, se non dopo che sono stati messi alla prova”.

Nella parabola del Semiatore è scritto: una parte delle sementi da lui sparse “cadde sulla strada e vennero gli uccelli e la divorarono” (Mt 13,4); senza l'intervento chiarificatore di Gesù, che nelle sementi perse indica l'equivalente delle sue parole non capite e disattese, l'insegnamento sarebbe stato inteso dalla gente?

E spiegazioni diverse di una stessa parabola evangelica vengono date anche ai nostri giorni.

Così per quella del “Fico infruttuoso”, dove il padrone propone di tagliare l'albero, il servo ritiene invece opportuno aspettare ancora un anno prima di farlo (Lc 13,6). Tale vicenda viene spiegata nella “Bibbia di Gerusalemme” come l'affermazione della validità dell'umana pazienza, il “Vangelo” delle edizioni Paoline la riferisce invece agli ebrei, riottosi a riconoscere la divinità di Gesù.

A volte le considerazioni presenti in una parabola suscitano perplessità, come può succedere con quella dei “Vignaioli”. Il padrone ha ragione quando dice: “Ho dato a ciascuno quanto concordato, non potete perciò lagnarvi se ho dato uno stesso salario a chi ha lavorato per l'intera giornata come a chi l'ha fatto per poche ore”, osservazione valida per i normali rapporti umani, ma nel caso di Dio, padre di tutti gli uomini, essa può essere sentita come discriminatoria, a meno che non ci si ricordi delle parole di Eliu, l'interlocutore di Giobbe: “Ecco, Dio è così grande che non lo comprendiamo”.

La favola propone una verità semplice, schematica, senza alternative; offre un insegnamento di buon senso, accettarlo vuol dire comportarsi, vivere in armonia con la morale quotidiana, la sua osservanza, in genere, non è tassativa come la legge del decalogo; la sua conclusione non vede nessuna rigenerazione, il lupo resta lupo.

La favola indica quello che sarebbe bene l'uomo non facesse, la parabola quanto l'uomo deve o non deve fare; la prima è molto prossima all'allegoria, la parabola conosce la grande ricchezza del simbolo. La stolidezza della volpe, che afferma di non volere l'uva a lei inaccessibile, ammette un'unica, tranquilla spiegazione.

Nella parabola l'uomo viene talvolta colto in un momento significativo della sua esistenza, in genere quando è diventato segno morale negativo; successivamente si passa a descrivere il cammino da lui percorso, quello che lo rende consapevole degli sbagli fatti e lo porta a redimersi. Il figliuol prodigo, offende dapprima il padre e la tradizione, poi si ravvede non invoca il perdono in qualità di figlio, che sa di non meritare, chiede solo di essere trattato come un servo qualsiasi.

Di fronte a lui sta il fratello, all'apparenza il suo opposto: egli non ha abbandonato la casa natale, col genitore ha mantenuto un comportamento ineccepibile, però quando il fratello reprobato ricompare, egli si lagna della fastosa accoglienza del padre, mettendo a nudo un animo gretto.

L'impianto della parabola sulle prime sembra simile a quello della tradizionale narrativa laica. Entrambi i generi propongono un'eguale vicenda: all'inizio una situazione tranquilla poi turbata all'improvviso da un qualche inatteso accidente. Impegno del protagonista per porre rimedio allo scompiglio; successo dei suoi sforzi e ricomposizione della situazione iniziale; passaggi già considerati dalla critica.

Così già nel romanzo greco antico: due giovani vivono sereni in attesa del matrimonio, sopravvengono degli stranieri, pirati o altro, rapiscono la fanciulla e la portano lontano. Il suo innamorato li insegue a lungo e tra molte avventure, fino a che riesce a liberarla, a riportarla nel paese natio e a sposarsi, con il recupero della situazione degli inizi. Una *fabula* scandibile in tre fasi: pace – fine della pace – ritorno alla pace.

La parabola ripete spesso in vario modo lo stesso percorso: viene sparso nel campo del buon seme; poi nello stesso terreno il nemico sparge occultamente della zizzania. Il proprietario del fondo ordina di non intervenire: al momento giusto la zizzania sarà raccolta a parte e bruciata, il grano buono sarà invece conservato con cura in altro luogo.

Il racconto laico conosce agli inizi contrarietà venute solo dall'esterno, in seguito, e quanto più si avanza nella modernità, le forze perturbanti si manifestano all'interno dell'animo dei protagonisti (ricerca del vero amore, del successo ecc.). In ogni caso, in quest'ambito, la dimensione è quella orizzontale, terrestre, anche se si tratta della ricerca del tempo perduto.

La parabola appare caratterizzata dall'intervento di due diverse forze: quella della fede in certi valori superiori alle prove del tempo, garantiti dalla celata, ma ben avvertibile presenza divina; l'altra costituita dai morsi inflitti dal mondo esterno, impegnati a mettere in forse la stabilità della prima. L'assioma sottaciuto è che lo scontro può avere un solo, costante vincitore: tra l'assoluto del Bene e il relativo del mondo una vera contesa non sussiste. Il male può conoscere solo una precaria affermazione per poi ricadere nella precedente condizione d'inferiorità.

Pur senza raggiungere mai la perfezione dei modelli evangelici, con certe limitazioni e con proprie manifestazioni strutturali ed espressive, anche l'altra letteratura, quella d'autore laico, ha prodotto delle opere ispirate ai grandi valori della parabola. La fede religiosa da sola non è sufficiente a dare vita ad opere di tale impianto: c'è chi, malgrado la fede nel bene, è convinto che il male non solo esista, ma sia una forza metafisica e quindi invincibile.

A questo proposito basta ricordare Dostoevskij e il suo rifiuto a credere nella possibilità di un autentico progresso, di una felicità realizzabile sulla terra, perché qui la forza del male è pari a quella del bene.

Altri autori si collocano su un terreno ideale prossimo a quello della parabola evangelica, due vanno ricordati in particolare per l'ambito russo: Leskov e Leone Tolstoj.

L'impegno etico di Leskov si manifesta soprattutto nell'esaltazione dei valori della tradizione, nella fede nella superiorità della vita del passato e nella denuncia del presente e dei suoi beni, luccicanti, ma falsi e distruttivi, e che per lui si chiamano "socialismo", "banche", "emancipazione femminile", "grande città". La sua fede nella positività del mondo andato è forte e autentica, e spesso lo induce a comporre un racconto-parabola, che lo rappresenti. Si mette allora a scrivere con entusiasmo, ma non sempre riesce poi a portare a compimento i progetti fatti.

Egli programma, ad esempio, di scrivere la cronaca "Una stirpe decaduta" per dimostrare la superiorità morale della classe nobiliare di provincia rispetto all'aristocrazia corrotta della capitale.

Protagonista della cronaca è la principessa Varvara, una vedova forte e combattiva, che cerca di opporsi alle regole e al nuovo modo di vivere imposti dal centro e in forte conflitto con il retaggio della tradizione. Nella prima parte del racconto la principessa alla pari del suo autore appare sicura che lo scontro sarà duro, ma immancabilmente la vittoria arriderà a chi resta fedele al passato. In seguito questa certezza viene meno, la prepotenza del presente si rivela superiore ad ogni opposizione: la principessa ricade allora su se stessa, non combatte più, smarrisce quel valore di simbolo che la connotava all'inizio del racconto; diventa una povera donna.

Nell'avvio dell'opera era simile a una di quelle vergini, di cui parla il Vangelo, che non si lascia tentare dal sonno e rimane vigile ad aspettare lo sposo, ma per lei l'attesa si rivela vana e la porta ad un torpore non molto diverso da quello cui si erano abbandonate le altre neghittose fanciulle. Tale mutamento priva Leskov dell'iniziale entusiasmo, lo costringe a deporre la penna e a lasciare incompiuta la cronaca.

Ad un più positivo risultato perviene lo stesso scrittore nel breve racconto *Tormento dello spirito*. Il protagonista è un tedesco alto e magro; "Non conosco, rivela l'autore, il suo vero cognome: nell'aspetto ricordava una capra, e noi tutti, quando lui non c'era, lo chiamavamo *Capra*" (Leskov 2004: 423). Capra lavora come precettore in una ricca famiglia russa, tra i suoi allievi c'è anche il narratore.

Nella casa avviene un piccolo misfatto di cui viene accusato un povero bambino innocente; Capra prende le sue difese e denuncia il vero colpevole: il figlio del governatore. Viene perciò licenziato e cacciato in malo modo. I suoi allievi sono tristi e lui li tranquillizza: non ha paura, da sempre, confessa, è in lotta con le "tenebre del tempo" e con gli "spiriti del male che vivono sulla terra". In ogni occasione egli ha detto la verità e questo gli ha permesso di superare ogni timore.

Senza famiglia, senza mezzi, egli parte ramingo per il mondo: nella nuova prova che deve affrontare vede solo il segno dell'affetto e del ricordo del Padre creatore. Allontanandosi prega la divinità d'illuminare il cuore duro di chi lo ha offeso. Capra è ben consapevole di vivere un momento straordinario; più avanti la presenza consolatoria di Dio non si farà sentire come adesso; il maestro non si preoccupa: la carne soffrirà ancora, ma non così il suo cuore, protetto da mani sicure che lo aiuteranno a giungere alla soglia fatale e ad entrare nel regno dell'eterno bene.

Per Tolstoj scrivere una parabola costituì l'aspirazione di tutta la vita. Questo genere di racconto gli permetteva di esprimere la sua fede nelle possibilità salvifiche insite nei valori della cultura agraria russa.

Più discretamente questa stessa struttura narrativa sembrava offrirgli una forte difesa dal suo nemico di sempre: il terrore della morte. La parabola e il suo mondo gli garantivano una vita senza fine, una speranza che egli rappresentò nella maniera più conseguente nella *Morte di Ivan Il'ič*.

In modi diversi la medesima visione si può cogliere in altre sue opere, in particolare nel racconto *Tre morti*. Questo lavoro, pubblicato nel 1858, suscitò da subito un vivo

interesse nei critici come nei normali lettori, un'attenzione mai venuta meno, come testimonia l'espansione della bibliografia che la riguarda.

In una lettera del febbraio del 1859, Turgenjev riferì a Tolstoj la larga eco da lui registrata nel pubblico all'apparire della novella; anche se lui, ma non solo lui, nutriva delle perplessità sulla combinazione delle quattro parti del lavoro. Tolstoj, ripensando a questo giudizio e ai suoi personali dubbi, segnò sul suo "Diario" (*Dnevnik*) questa finale, telegrafica valutazione: "Debole!" (Tolstoj 1928-1958, XLVIII: 16).

Nel considerare il racconto in relazione alle sue parti, appare importante ricordare il giudizio espresso da Michail Bachtin. Fatto presente che il racconto tolstoiano propone la storia di tre diverse esistenze, Bachtin constata

queste tre vite e i tre piani da esse determinati nel racconto sono *internamente chiuse e non si conoscono a vicenda*", tra di loro si può rilevare solo un vincolo esterno, necessario al momento narrativo, per conferire una qualche unitarietà all'opera, mentre "un legame interno, *un legame tra le coscienze* qui non c'è (Bachtin 1968: 94).

Le tre scene dell'opera da un punto di vista ideale avrebbero dovuto essere ognuna il superamento della precedente ed invece finirono per restare del tutto autonome, ognuna con una propria fisionomia, orientata su un proprio genere letterario non conciliabile con gli altri; ne risultò una novella di una diecina di pagine, l'assemblaggio di tre schizzi in solo formale contiguità.

La prima scena propone il caso della signora gravemente ammalata e non disposta ad accettare l'inevitabile, prossima fine. La sua è una figura iconica, rappresentante di quella parte dell'umanità che si è allontanata dalla propria cultura, sostituendola con un insieme di altri valori falsi, superficiali, che le inibiscono di vedere e di accettare la vita così come si dovrebbe.

Nel secondo quadro, interpretando il termine *pritiča* come l'equivalente di "comparazione", Tolstoj intendeva mettere a confronto la ristrettezza morale della signora con la serenità e la forza interiore del contadino Chvedor, steso sulla grande stufa e in attesa della morte.

Nella realizzazione del piano compositivo la signora, incapace di vivere in armonia con le grandi leggi della natura, si presenta molto simile ai personaggi della favola morale (*basnja*). È un "tipo fisso", una marionetta più che un umano e come tale indegno di portare un nome che lo distingua: nel corso del racconto la signora viene chiamata in causa cinquantadue volte e di queste, una sola con il suo nome proprio.

Non diversamente accade agli altri attori a lei vicini: il marito, ricordato per venticinque volte, viene proposto con il suo nome in due occasioni; il prete, il sagrestano, la madre e la cugina della signora, sulla scena per decine di volte, nemmeno in una sono designati con il nome proprio, sempre con quello comune.

Parlando dell'altro ambiente, quello popolare dei vetturini e dei contadini, lo scrittore cambia radicalmente registro e presenta non "tipi fissi", ma veri personaggi dotati di larga umanità.

Così il giovane cocchiere pensa che gli stivali del morente gli farebbero comodo, chiede di lasciarglieli in eredità, poi s'accorge d'averlo fatto in modo troppo sbrigativo e, con un discorso per lui molto complicato, gli domanda scusa.

Non diversa è la cuoca: è un po' dura dapprima (per l'ammalato ha dovuto rinunciare al posto privilegiato sulla stufa), ma presto s'intenerisce, chiede al vecchio dove avverta il dolore, lo copre con il proprio pastrano.

Così l'analisi dei sentimenti e la descrizione della pietà degli umili spingono questa sezione dell'opera sul terreno tipico del racconto. Racconto fatto di cose vere e di personaggi realistici, di individui e come tali dotati di un proprio nome. *L'izbà* in cui vive Chvedor costituisce il piccolo universo dove l'uno e i tutti possono coesistere e vivere per sempre: quando uno di loro muore, non per questo viene meno il suo posto e la sua presenza nell'interno della casa, ma continua ad esistere con gli altri e negli altri.

La conclusione del secondo capitoletto rappresenta la parte migliore dell'opera: la simpatia dello scrittore per il mondo dei semplici trasforma il discorso in poesia. Il vecchio muore e appare in sogno alla cuoca: sono scomparsi i dolori atroci ed egli è entrato nella fila senza fine dei predecessori e dei discendenti. Scende dalla stufa, si rivolge a Nastas'ja, la cuoca, e le dice: "Suvvia, adesso ti darò una mano", prende l'ascia e spacca la legna necessaria alla sua comunità.

Si realizza qui una doppio, grande tropo: la metafora della vanità della carne (il legno dissolto in schegge-polvere sotto i colpi d'ascia) e l'ipermetafora dell'eternità di Chvedor, morto nel corpo e vivo per sempre nello spirito.

### Bibliografia

- Bachtin 1960: M. Bachtin, *Problemy poetiki Dostojeskogo*, Moskva 1963 (trad. it. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino 1968).
- Barthes 1967: R. Barthes, *Proust et les noms*, in: *In to Honour Roman Jakobson: Essays in the Occasion of his Seventieth Birthdays*, Den Haag 1967, pp. 150-158.
- Bulgakov 1998: S.N. Bulgakov, *Filosofija imeni*, Sankt-Peterburg 1998.
- Degrâces 2001: A. Degrâces, *Il tetragramma nell'Ebraismo*, in: *La religione*, IV, Torino 2001, pp. 241-244.
- Dobrotvorskij 1864: S. Dobrotvorskij, *Pritča v drevne-russkoj duchovnoj pis'mennosti*, in "Pravoslavnyj sobesednik", 1864 (aprel'), pp. 380-404.
- Florenskij 1998: P. Florenskij, *Imena*, Moskva-Char'kiv 1998.
- Hjelmslev 1968: L. Hjelmslev, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino 1968.
- Iščuk-Fadeeva 2004: N.I. Iščuk-Fadeeva (a cura di), *Imja teksta, imja v tekste*, Tver' 2004.
- Jakobson 1963: R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris 1963.

- Kapnist 1952: V.V. Kapnist, *Jabeda*, in: *Chrestomatija po rusškoj literaturi XVIII veka*, Moskva 1952, pp. 471-492.
- Leskov 2004: N. Leskov, *Tormento dello spirito*, in: Id., *Il viaggiatore incantato e altri racconti*, Roma 2004, pp. 421-433.
- Migliorini 1999: B. Migliorini, *Dal nome proprio al nome comune*, Firenze 1999 (ristampa anastatica dell'ed. 1927<sup>1</sup>).
- Morozova 1971: M.N. Morozova, *Imena sobstvennye v basnjach I.A. Krylova*, in: M.P. Alekseev *et al.* (a cura di), *Poetika i stilistika rusškoj literatury*, Leningrad 1971, pp. 88-95.
- Nikonov 1974: V.A. Nikonov, *Imja i obščestvo*, Moskva 1974.
- Proust 1957: M. Proust, *La strada di Swann*, Milano 1957 (ed. or. *Du côté de chez Swann*).
- Proust 1959: M. Proust, *I Guermantes*, Milano 1959 (ed. or. *Le côté de Guermantes*).
- Tolstoj 1928-1958: L.N. Tolstoj, *Polnoe sobranie sočinenij v 90-i tt.*, Moskva 1928-1958.
- Tynjanov 1929: Ju. Tynjanov, *Archaisty i novatory*, Leningrad 1929.
- Ullmann 1952: S. Ullmann, *Précis de sémantique française*, Berne 1952.
- Vendryes 1972: J. Vendryes, *Marcel Proust et les noms propres*, in: *Mélanges de philologie et d'histoire littéraire offerts à Edmond Huguet*, Genève 1972 (ristampa di Paris 1940<sup>1</sup>).

### *Abstract*

Danilo Cavaion  
*Name and Narration*

In his paper *Nome e racconto*, the author studies the possible meaning taken on by the name of a literary figure. After an examination of the research conducted in this field, the paper moves on to consider the same topic in modern European literature. In the second part, the study analyzes literary works where characters are absent, in particular in the evangelical parables, linking this absence with the absolute ethical principle contained therein. In the final part of the paper, the author broadens this interpretation to several tales of Nineteenth century Russian writers (Leskov and Leo Tolstoy).