

LAURA SALMON

IL SIGNIFICATO DEL «NOME NON-DETTO»  
DEL «PRIGIONIERO» NELLA NARRAZIONE DEL  
GRANDE INQUISITORE DOSTOEVSKIANO

*Abstract:* In Dostoevsky's *Grand Inquisitor* (hereafter GI), the figure of the «prisoner» is generally taken to be Jesus Christ, although the text itself fails to precisely identify this figure. The absence in GI of a Proper Name for the «prisoner», together with other textual details, is crucial to the narrative's intrinsic structural ambiguity. Despite the author's project and his later comments, GI does not represent a dialogue between the old inquisitor and Christ, but a monologue before a silent, lofty figure, who may be Christ – or may not be. As in Dostoevsky's literary work in general, ambiguity is the main mark of a dominant «poetics of paradox».

*Keywords:* Dostoevsky, Grand Inquisitor, paradoxality, ambiguity

Qualunque percorso indiretto, bizzarro e tortuoso si compone di un certo numero di tratti diretti, non bizzarri e non tortuosi.

*Douglas R. Hofstadter*

## 1. *Paradosso, ambiguità e sdoppiamento nel Grande Inquisitore*

*Il Grande inquisitore* (in seguito GI) costituisce l'omonimo capitolo V della parte II del libro V (dal titolo eloquente *Pro e contra*) dell'ultimo romanzo di Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*. Si tratta di una narrazione di circa una ventina di pagine che, nella ricezione unanime della critica e dei commentatori, rappresentano un capolavoro senza confronti. Di questo breve 'testo nel testo' non si sono occupati solo slavisti e letterati, ma filosofi, teologi, storici e psicoanalisti di epoche e culture diverse. Per Nikolaj Bedjaev (2002, 145) è «la vetta dell'opera di Dostoevskij»; per Sigmund Freud (1976, 64) si tratta di «uno dei vertici della letteratura universale»; per Konstantin Močulskij (1967, 585) è «la più sublime creazione dostoevskiana»; Vittorio Strada (2012, 54) la definisce «vetta della creazione dostoevskiana all'interno di un geniale romanzo»; per Joseph Frank (2002, 600) il GI «reach heights that have rarely been equated, and certainly never surpasses».

Definire il GI è estremamente difficile sotto ogni punto di vista: si tratta, infatti, della narrazione di una potenziale opera letteraria (un «poema») 'pensata', ma non-scritta da Ivan Karamazov, uno dei protagonisti del ro-

manzo. Stando al testo romanzesco, Ivan rivela una personalità lacerata, enigmatica e contraddittoria, capace di sviluppare secondo una palese ‘coscienza ipertrofica’ alcuni dei profondi attriti esistenziali che, da un lato, tormentavano l’uomo-Dostoevskij e, dall’altro, voluttuosamente, affascinavano il geniale artista che era in lui. Ivan non è, né voleva essere un *alter ego* del suo autore, bensì un medium artistico tra i tanti personaggi che danno voce a un intricatissimo contrappunto, ovvero alla polifonia dostoevskiana, definita da Michail Bachtin (1968, 12; corsivo nel testo) «*pluralità delle voci e delle coscienze indipendenti e disgiunte*».

In qualità di ideatore e narratore del GI, Ivan definisce questa sua opera potenziale un «poema» mai scritto – ambientato a Siviglia «nella più terribile epoca dell’inquisizione, quando in Spagna, per la gloria divina, ardevano quotidianamente i roghi» (Dostoevskij 1976a, 226) – che esiste solo nella sua mente:

– O no, – scoppiò a ridere Ivan, – non ho mai composto neanche due versi in vita mia. Ma ho ideato questo poema e l’ho memorizzato. L’ho ideato con trasporto. Sarai il mio primo lettore, cioè, ascoltatore. Perché mai in effetti un autore dovrebbe perdere foss’anche il suo unico ascoltatore, – Ivan fece una risatina amara. – Te lo racconto o no? – Sono tutt’orecchi – proferì Aleša. – Il mio poema si intitola «Il grande inquisitore», è una roba insensata, ma voglio dividerla con te (ivi, 224).<sup>1</sup>

Ivan racconta al fratello Aleša la trama del poema – sostanzialmente un soliloquio – dando vita artistica a una sofisticata aporia teologica, socio-politica ed esistenziale. Il paradosso primario del GI, per l’appunto, risiede nel fatto che la narrazione ha apparentemente la forma del dialogo, ma è in realtà un monologo del grande inquisitore alla presenza di un tacito e imperturbabile co-protagonista – il «prigioniero». Quest’ultimo non viene mai indicato da Ivan con un Nome Proprio, bensì nelle tre seguenti modalità:

- 1) col nome comune *plennik* (‘prigioniero’),
- 2) col nome comune *uznik* (‘detenuto’),
- 3) con i pronomi personali *ty/on* (‘tu/lui’).

Il fatto che entrambi i protagonisti di pagine così cruciali siano privi di un Nome Proprio e che, in particolare, l’identità del «prigioniero» resti in sospeso è tanto più significativo, quanto più risulta insolito, quindi non secondario, nell’opera dostoevskiana. I Nomi Propri nell’opera di Dostoevskij

<sup>1</sup> Qui e in seguito, tutte le citazioni da Dostoevskij sono tradotte da me dalla versione dell’edizione critica dell’*Opera omnia* in trenta volumi, pubblicata in epoca sovietica, a Leningrado, tra il 1974 e il 1990.

sono stati più volte oggetto di studio e risultano chiaramente simbolici, spesso ‘parlanti’, concorrendo a precise funzioni mitopoietiche (Kurganov 2001, 18-19). In particolare, Moisej Altman (1975, 7-8), nella più nota monografia sull’onomastica dostoevskiana, mostra come, nell’opera del grande artista russo, i Nomi Propri siano doppiamente correlati tanto alla prototipia letteraria, quanto alla tipologia umana che ogni personaggio va a rappresentare. In un analogo, meno noto volume, Charles Passage (1982, 13) osserva anche che Dostoevskij non lasciava mai che un personaggio fosse del tutto anonimo, facendo ricorso almeno alle iniziali.<sup>2</sup>

Che un personaggio così simbolico come il «prigioniero» resti innominato, alimentando un effetto di ‘sospensione’ e ambivalenza, è particolarmente interessante, tanto più se si assume il postulato che Dostoevskij – attraverso Ivan – volesse davvero rappresentare Gesù Cristo (perché, dunque, lasciarlo ‘innominato’?). Eppure, gli innumerevoli critici e commentatori del GI non rilevano il fatto che questo personaggio emblematico resti ‘innominato’, definendo sistematicamente il «prigioniero» *Gesù, Cristo* o *Gesù Cristo*. Non paiono esserci eccezioni in tal senso, nonostante diversissimi siano gli approcci di studiosi, critici, scrittori e filosofi nel corso di più di un secolo. Il noto slavista Sante Gracioti (2012, 58), ad esempio, ha recentemente ribadito:

Cristo non è personaggio diretto di nessun romanzo di Dostoevskij, lo è di un racconto raccontato da uno dei personaggi nella *Leggenda del grande Inquisitore* riferita da Ivan Karamazov; interviene cioè come attore in una dotta, seppur appassionata, citazione letteraria. In realtà Cristo è, nell’opera di Dostoevskij, un personaggio virtuale onnipresente, un continuo termine di paragone e una continua fonte di provocazione.

Questa affermazione è contro-argomentabile nella sostanza. Se è effettivamente appurato che Dostoevskij era ossessionato dalla figura di Cristo e se è un’idea condivisibile che il suo «Gesù interiore» agisse come «personaggio virtuale», tuttavia il Gesù evangelico non diviene mai un personaggio «diretto», esplicito, di Dostoevskij, tanto meno nel GI. Il grande inquisitore parla col suo prigioniero *come se fosse Gesù*, gli espone la sua concezione della natura umana e dell’etica sdoppiata che ne scaturisce, ma non è affatto sicuro che la muta figura che lo ascolta sia davvero Gesù Cristo. Egli dà esplicitamente voce al suo dubbio, che tuttavia rimane tale per tutta la nar-

<sup>2</sup> A proposito delle iniziali, D. R. Hofstadter (2001, 411) fa un’osservazione interessante sul *S. pereulok* (‘vicolo S.’) di *Delitto e Castigo*, che sta al posto del reale *Stoljarnyj Pereulok*: «Probabilmente Dostoevskij voleva raccontare la storia in modo realistico, ma non tanto da indurre i lettori a prendere alla lettera l’indicazione dei luoghi».

razione.<sup>3</sup> Coerentemente alla tecnica dostoevskiana della ‘sospensione’, il prigioniero nega qualsivoglia risposta alle domande del vecchio inquisitore:

Sei tu? tu? – Tuttavia, non avendo avuto risposta, aggiunse: – Non rispondere, taci. Tanto che mai potresti dire? So benissimo, cosa diresti. E poi non hai neppure il diritto di aggiungere niente a quello che già è stato detto da te in precedenza. Perché sei venuto a disturbare? [...] Non so chi sei e non voglio saperlo: se sei tu o una sua effigie, ma domani stesso ti condannerò e ti brucerò sul rogo come il più efferato degli eretici (Dostoevskij 1976a, 228).<sup>4</sup>

Il GI riflette la visione interiore, vaneggiante di Ivan Karamazov senza alcuna pretesa di coerenza con personaggi, fatti storici, trattati religiosi. Come si argomenterà in seguito, quella sorta di teodicea che emerge dalle parole del vecchio inquisitore è intrinsecamente ambigua, incoerente e inestricabile. La dimensione insensata e fantasiosa del GI non solo si evince dall’*incipit* della narrazione, ma viene anche rimarcata da entrambi i fratelli mentre Ivan procede nel suo racconto:

– Non capisco, Ivan, ma che roba è? – sorrise Aleša che aveva ascoltato tutto il tempo in silenzio, – è proprio una totale fantasia o un errore del vecchio, una sorta di impossibile qui pro quo?

– Prendila come ti pare, – scoppiò a ridere Ivan, – se sei così assuefatto al realismo contemporaneo da non poter sopportare nulla di fantasioso. Ti piace il qui pro quo? E sia. È vero, – scoppiò di nuovo a ridere, – il vecchio ha novant’anni e su quella sua idea poteva da tempo averci perso la testa. Il prigioniero poteva averlo colpito per il suo aspetto esteriore. E infine poteva essere un semplice delirio, la visione di un novantenne, per di più sovraeccitato dall’autodafè dei cento eretici del giorno prima. Ma per noi due non è forse la stessa cosa che sia un qui pro quo o una totale fantasia? La sola cosa che conta qui è che il vecchio doveva sfogarsi, che finalmente esprime quello che aveva taciuto per novant’anni (Ivi; «qui pro quo» è in latino nel testo).

Il GI, stando alle parole di Ivan, è dunque uno «sfogo» del vecchio inquisitore. La figura dell’innominato e taciturno «prigioniero» – che potrebbe anche essere un’«effigie» di Cristo (*podobie*, nel testo russo; *ivi*), ovvero un’impostore – andrebbe definita più opportunamente come il ‘forse-Gesù’.

<sup>3</sup> Si noti, tra l’altro, che il Gesù evangelico, al cospetto del sommo sacerdote Caifa (secondo Matteo 26, 63-64 e Marco 14, 60-62) dapprima tace, ma poi non solo parla, bensì afferma (provocando l’ira del sinedrio) la sua intimità con Dio. L’innominato dostoevskiano provoca l’ira del sommo inquisitore perché tace, perché non si rivela.

<sup>4</sup> La tecnica della «sospensione» è stata usata in modo quasi ossessivo nell’*Idiota*, e consiste nella reiterata formulazione di domande di carattere esistenziale a cui il protagonista replica col silenzio (cfr. Salmon 2014, 732).

Certamente, prima della stesura del GI, Dostoevskij aveva delineato un progetto coerente alla propria razionale concezione religiosa, politica e ideologica (drasticamente antisocialista, anticattolica e filo-ortodossa), ma il testo artistico definitivo che ne risulta non rispecchia il progetto, ma *lo supera*. Oltre all'incongruenza tra progetto cosciente ed esito artistico, anche la successiva interpretazione critica del GI da parte dello scrittore, coerente al progetto iniziale, risulta incoerente rispetto al testo artistico approvato dallo scrittore stesso.<sup>5</sup> Nei manoscritti precedenti la pubblicazione del romanzo, il modello di quello che poi sarebbe divenuto nella versione definitiva «il prigioniero» viene esplicitamente chiamato *Christos*, cioè Cristo (cfr. Dostoevskij 1976b, 230). Inoltre, nella citata lettera a Ljubimov, Dostoevskij (1988, 68) descriveva l'inquisitore come simbolo dei «socialisti-gesuiti» che ambivano a distruggere la coscienza umana, riducendo l'umanità a un gregge animale, mentre la fede in Cristo era, secondo lui, «l'unico rifugio in terra russa da tutti i suoi mali» (ivi). Ma ancora più esplicito è il giudizio pubblicamente espresso dallo scrittore in una premessa da lui letta agli studenti dell'Università di San Pietroburgo durante una mattinata letteraria (tenutasi il 30 dicembre 1879) per introdurre la lettura del GI:

Un ateo che soffre per la propria miscredenza, in uno dei suoi momenti di tormento, compone un folle poema fantastico in cui fa dialogare Cristo con uno dei sommi sacerdoti cattolici, il Grande Inquisitore. La sofferenza del creatore del poema deriva proprio dal fatto che, nell'immagine del suo sommo sacerdote che ha una concezione cattolica del mondo, così distante dall'antica ortodossia apostolica, egli vede realmente un vero servo di Cristo, mentre, in sostanza, il suo Grande Inquisitore è lui stesso un ateo. Il senso è che, se travisi la fede cristiana, collegandola alle finalità del mondo secolare, il cristianesimo stesso perde immediatamente l'intero suo significato; la mente è indubbiamente costretta a cadere nella miscredenza, al posto del grande ideale cristiano si avrà soltanto una nuova torre di Babilonia. L'immagine elevata dell'umanità agli occhi del cristianesimo si riduce a quella di un branco di bestie e, sotto il sembiante dell'amore sociale per l'umanità, si manifesta ormai palesato il disprezzo nei suoi confronti. Viene narrato sotto forma di dialogo tra i due fratelli. Un fratello, ateo, racconta all'altro la trama del suo poema (Dostoevskij 1976b, 198).<sup>6</sup>

Questa interpretazione, coerente rispetto all'ideologia del pensatore-Dostoevskij e dell'uomo-Dostoevskij, non è coerente con il testo letterario del

<sup>5</sup> Il testo definitivo del GI era stato spedito da Dostoevskij alla redazione del Messaggero russo (che pubblicava i *Karamazov*) il 9 giugno 1879, così almeno risulta da una lettera a Nikolaj Ljubimov, datata 11 giugno 1879 (cfr. Dostoevskij 1988, 68).

<sup>6</sup> Il brano citato, pervenutoci nel manoscritto dell'autore, è conservato alla Biblioteca Nazionale di Mosca, fondo 93. 1.2.2 (cfr. Dostoevskij 1976b, 49) ed è preceduto dal titolo «Premessa introduttiva...» (aggiunto a mano dalla seconda moglie dello scrittore Anna Grigor'evna Dostoevskaja; *ibid.*).

GI, la cui strategia narrativa risulta fondata invece – in chiave radicalmente polifonica – sull'*indecidibilità* ideologica, ovvero sulla sospensione del giudizio autoriale riguardo a una serie di cruciali contrapposizioni: tra Cristo e sembiante (l'impostore), tra libertà dello spirito e libertà dalla fame, tra parola e silenzio, tra pietà e orgoglio.

Come meglio si dirà in seguito, si delinea nel GI una precisa struttura di sdoppiamento, di 'specularità distorta' che congiunge i due protagonisti secondo la tipica strutturazione del 'Doppio' letterario. Che il tema dello sdoppiamento fosse centrale per il Dostoevskij artista (anche consciamente) è un fatto esplicitato nel *Diario di uno scrittore* del 1877,<sup>7</sup> ma lo si può evincere da ogni sua opera letteraria e, più che mai, dal GI. Se si rispetta il patto finzionale della creazione artistica, dalla strutturazione ambigua del «prigioniero» e dalla struttura paradossale del 'monologo tra due' emerge chiaramente un tipico modello di 'dialogo allo specchio'.

Il mistero dell'innominato «prigioniero» appare quindi come un cruciale snodo poetico del GI. Molto opportunamente, Vittorio Strada (2012, 46) osserva che il GI costituisce un «doppio enigma», poiché l'autore non vi ha immesso soltanto la sua nota ideologia anticattolica, ma soprattutto il «proprio rovello interiore di dubbio e di fede» che va ben oltre l'opinione di un pensatore:

Il Grande Inquisitore vuole introdurre una 'correzione' nel messaggio non di Cristo, ma del Cristo del poema [...] Sia il Cristo sia quel suo apostata che è il Grande inquisitore del poema sono due false immagini di una stessa visione demoniaca del mondo che nascono dall'atteggiamento del loro creatore, Ivan, verso il mondo (ivi, 48).<sup>8</sup>

## 2. *Ideologia monologica e poetica dell'ambivalenza*

Al GI sono state dedicate a tutt'oggi innumerevoli pubblicazioni nelle lingue più diverse, compresa una recentissima raccolta di saggi monografici in lingua italiana (cfr. Badii, Fabbri 2013). Alcuni autori sottolineano la necessità di non separare il GI dal contesto narrativo in cui è nato e si trova (ovvero, l'ultimo romanzo di Dostoevskij), mentre altri fanno propria l'idea di Vasilij Rozanov, pensatore coevo di Dostoevskij e primo noto commentatore della *Leggenda del Grande Inquisitore*, denominazione da lui stesso coniata.

<sup>7</sup> Riferendosi al suo romanzo *Il sosia* (o *Il doppio*), che non gli era «assolutamente riuscito», Dostoevskij (1984, 65) ne definiva tuttavia l'idea «piuttosto felice», aggiungendo: «di più serio in letteratura non ho mai prodotto nulla».

<sup>8</sup> A questo saggio di Strada si rimanda per avere una rassegna sintetica ed estremamente **esaustiva**.

Rozanov (2008, 6) considerava il GI «un'opera a parte», estrapolabile dal romanzo e straordinariamente importante per identificare il «pensiero più profondo dell'autore» (*ibidem*). Prescindendo in questa sede dalla discussione sulla legittimità di scorporare un singolo capitolo dall'opera che lo contiene, ci si concentrerà piuttosto sull'uso ideologico del GI perpetrato dalla critica a scapito dell'approccio epistemologicamente coerente alla natura romanzesca del testo artistico. Il GI, infatti, è stato sistematicamente indicato, analizzato e utilizzato come vero e proprio «manifesto» della posizione filosofica, religiosa e ideologica attribuita al Dostoevskij-uomo, nel tentativo di aggirare l'interpretazione prettamente letteraria di quella che è una sua creazione di artista.

Già nel 1923 Nikolaj Berdiaev (2002, 166), celebre filosofo russo, affermava che a Dostoevskij «si richiamano tutte le forme del neocristianesimo»:

Bisogna ricercare le idee religiose positive di Dostoevskij, la sua singolare concezione del cristianesimo prima di tutto nella *Leggenda del Grande Inquisitore* (ivi, 160).<sup>9</sup>

Quest'affermazione, per quanto autorevole, non pare legittima da un punto di vista 'oggettivo', ovvero rispetto ai dati testuali del GI. Come la maggior parte dei suoi successori, Berdjaev decontestualizza le citazioni, trasformando un contesto ambiguo, immaginario, quasi chimerico (la *fantazija* di cui parlano Ivan e Aleša) in una sorta di trattato filosofico-religioso. Sulla scia di Berdjaev, ha per l'appunto prevalso il tentativo di trovare un «Dostoevskij unitario» (ivi, 7) e di desumere la posizione «spirituale» e la concezione cristiana dell'uomo-Dostoevskij direttamente dalla sua opera artistica, considerando l'aspetto filosofico-religioso prioritario rispetto alla critica letteraria («genere di attività» – scriveva Berdjaev – «da me non particolarmente apprezzato», ivi, 5). Dai saggi sul GI, infatti, trapela più o meno direttamente l'idea che la concezione «spirituale» (ovvero religiosa) di Dostoevskij rappresenti un superamento dell'ambivalenza del testo cui la critica deve ambire, sottintendendo la sostanziale marginalità degli *artifici letterari*.<sup>10</sup> A causa di questo approccio critico, il GI è stato ed è tutt'oggi considerato da numerosi commentatori un attestato della natura profetica di Dostoevskij (cfr., ad esempio, Kantor 2010). Il testo rivela invece il con-

<sup>9</sup> La parola russa, resa nella traduzione di B. del Re come 'bisogna', è effettivamente *nužno* (nella citazione è stata inserita una virgola dopo «Dostoevskij», assente per probabile refuso nell'edizione italiana citata).

<sup>10</sup> È oggi molto popolare la concezione radical-religiosa di una studiosa russa, Tat'jana Kasatkina, che assume in chiave assertiva la lettura cristianocentrica dell'opera dostoevskiana, sovrapponendo al testo letterario la propria personale fede religiosa e ideologica (cfr., ad esempio, Kasatkina 2012, 43, *et passim*).

trario, ovvero che l'ambivalenza supera la concezione ideologica e religiosa del Dostoevskij-uomo, rendendo la sua arte prioritaria rispetto all'ideologia.

Innanzitutto, è opportuno ribadire l'idea, condivisa dalla maggior parte delle moderne teorie della letteratura (strutturaliste, ermeneutiche, semiotiche), che un testo letterario vada *in primis* considerato e interpretato come tale, antepoendo l'orizzonte del testo stesso a quello dell'autore. Pur con tutti i limiti di un approccio che riduceva l'analisi letteraria al solo aspetto formale del testo, isolandolo dal processo psico-comunicativo della scrittura-lettura, i formalisti russi avevano insistito a ragione sul fatto che – banalmente – un testo letterario andasse analizzato coerentemente agli artifici testuali, al potenziale d'innescio associativo del testo e ai rimandi impliciti ed espliciti che possono essere desunti e argomentati dal testo nel suo complesso.

Il fatto che un artista sia anche pubblicitista e pensatore, filosofo o ideologo, può essere importante e va considerato, ma non deve pregiudicare in modo riduttivo l'interpretazione della sua opera artistica. Le modalità e gli strumenti con cui viene interpretato un testo trattatistico o pubblicitico non coincidono con le modalità e gli strumenti necessari (e sufficienti) a valutare un testo artistico. L'interpretazione di un'opera letteraria è inscindibilmente correlata alla sua struttura, composizione e potenzialità creativa, soprattutto alle scelte linguistiche e stilistiche del testo definitivo, approvato dall'autore *tra le tante varianti potenziali*. Come osservava Močulskij (1973, 348-349), non solo «le varianti scartate paiono meno artistiche del testo definitivo», ma la variante selezionata nel processo creativo «è diventata artistica perché è stata scelta»; ogni modifica del progetto iniziale dell'autore è quindi un'opzione artistica che sovrasta le ambizioni programmatiche: proprio «in questa libertà di scelta» è «il segreto dell'arte» (ivi). L'evidente aporia tra quanto 'dice' il testo del GI e quanto Dostoevskij ha coscientemente annotato in proposito prima della stesura e dopo la pubblicazione dei *Karamazov* parrebbe dovuta proprio a questa incongruenza tra l'oggetto, gli strumenti e le finalità dell'indagine.

Certamente, nei *Fratelli Karamazov* molte pagine sono dedicate alla riflessione sul cristianesimo e questo spiega la propensione dei critici a dare del GI un'interpretazione storico-religiosa. Certamente il Capitolo V tocca un tema etico-religioso caro al Dostoevskij-uomo, al saggista e al pubblicitista: nel GI si percepisce la sua «ferita russa» per lo sdoppiamento imposto dallo scisma all'immagine del Cristo primigenio, del Cristo-Figlio (custodita dalle correnti più genuine della religiosità ortodossa russa).<sup>11</sup> Tuttavia, come

<sup>11</sup> Secondo una concezione diffusa nel mondo russo ortodosso, il cattolicesimo romano aveva infatti finito per imporre l'immagine di un Cristo-re, paradossalmente de-cristianizzato dal pote-

osservava riguardo a Dostoevskij René Girard (1965, 268), queste importanti considerazioni non autorizzano a «vedere nelle meditazioni religiose dei semplici passi di propaganda religiosa, estranei all'opera romanzesca». Eppure, la maggior parte dei critici interessati alla «filosofia dostoevskiana», pur di supportare un'interpretazione sostanzialmente monologica dell'opera letteraria del romanziere russo, gettano un più o meno esplicito discredito sulla teoria della polifonia di Michail Bachtin (1968).<sup>12</sup> Bachtin aveva contrapposto la polifonia dostoevskiana alla monologia (o omofonia) ideologica della letteratura «autorale»; i personaggi di Dostoevskij, egli diceva, non sono «schiavi silenziosi», ma «uomini *liberi*, atti a stare *accanto* al loro creatore, a non dividerne le opinioni e persino a ribellarsi contro di lui» (ivi, 12). Secondo il celebre teorico russo, nessun personaggio dostoevskiano, di per sé, è portavoce dell'ideologia del suo autore, la quale non intacca il tessuto artistico del testo:

*La pluralità delle voci e delle coscienze indipendenti e disgiunte, l'autentica polifonia delle voci pienamente autonome costituiscono effettivamente la caratteristica fondamentale dei romanzi di Dostoevskij* (ivi, corsivo nel testo).

Se si guarda al testo artistico, non vi è dubbio che l'autore del GI non assume un'ideologia monologica, tanto meno quella del suo creatore. Tuttavia, sulle orme di Vladimir Kantor (2010, 137 ss.), Igor' Evlampiev (2013, 533) afferma, al contrario, che Ivan Karamazov è «l'eroe per mezzo del quale Dostoevskij aveva espresso in modo diretto e palese le sue idee e la sua concezione della fede autentica».

In realtà, anche a considerare l'opinione del Dostoevskij-critico, i conti non tornano. Nella citata lettera a Ljubimov, Dostoevskij (1988, 68) affermava che Ivan condivideva la posizione del «grande inquisitore», posizione,

re temporale, ovvero deprivato della sua originaria innocenza infantile (il Cristo-fanciullo caro al Nostro). 'Scisma' in russo è *raskol*, termine centrale nell'opera dostoevskiana, che dà il nome al celebre protagonista di *Delitto e Castigo*, Raskol'nikov (il cui primo nome, si noti, è Roman) e indica propriamente 'disgregazione', 'scissione'.

<sup>12</sup> Se, ad esempio, Catteau (1978, 432) riteneva che la polifonia avesse «i suoi limiti», se Rolland (1990, 133) considerava opportuno parlare di «tensione tra polifonia e omofonia», intesa come «tensione tra trascendenza e alterità» (ivi, 150), se Graciotti (2012, 58) ritiene che «la grande lezione bachtiniana» vada «adottata con grande moderazione», il filosofo Igor' Evlampiev (2013, 391) arriva oggi ad affermare senza mezzi termini che la concezione bachtiniana «offre nel complesso una rappresentazione del tutto falsata della visione filosofica dello scrittore», acuita, egli aggiunge (ivi), dal grande successo ottenuto, soprattutto in Occidente, dalla teoria della polifonia dostoevskiana. Tuttavia, per falsificare la teoria bachtiniana non basta affermare la sua supposta, astratta «falsità»; andrebbero almeno indicati con precisioni i supposti «passi falsi» di Bachtin, avanzando poi, sulla base dei testi a cui si nega la polifonia, convincenti contro-argomentazioni alle tesi principali del più influente teorico della poetica dostoevskiana.

come si è visto, incompatibile con l'ideologia cosciente del Dostoevskij-critico e uomo:

[...] il mio socialista (Ivan Karamazov) è un uomo sincero, che ammette esplicitamente *di essere d'accordo con l'idea che il «Grande Inquisitore» ha dell'umanità* e che la fede di Cristo (parrebbe) ha elevato l'essere umano ben al di sopra di quanto in realtà si trovi (corsivo mio).

Se si legge con attenzione il romanzo, nel dialogo tra Alëša e Ivan Karamazov non si esprime alcuna posizione autoriale, autorevole o autoritaria, bensì si attua una sofisticata poetica dell'ambivalenza che, semmai, supera e amplifica il concetto di polifonia, facendo riverberare in modo palese il tema più caro a Dostoevskij, quello del 'Doppio', dello sdoppiamento psichico. Berdjaev stesso ammetteva che il GI è un «enigma» e che «non è del tutto chiaro da che parte sia l'autore stesso» (Berdjaev 2002, 147); tuttavia, il filosofo affermava in termini tautologici 1) che questa «leggenda sulla libertà *deve* rivolgersi alla libertà» (corsivo mio), 2) che «la luce brilla nelle tenebre», 3) che «nell'animo dell'ateo ribelle Ivan si forma la lode di Cristo» (ivi). In realtà, se ci si affida al testo del GI e a quello soltanto, 1) la libertà appare nel suo aspetto più ambiguo e sdoppiato, in quanto essere liberi dalla paura e dalla fame implica perdere la libertà spirituale (e viceversa); inoltre, la libertà spirituale è inaccessibile alla natura umana, salvo che per una cerchia limitata di eletti;<sup>15</sup> 2) nel GI (e nei *Karamazov* in generale, tanto più per Ivan), la cupezza della condizione umana con le sue spietate sofferenze sovrasta la visione «luminosa» dell'umano destino; 3) Ivan non è affatto propriamente «ateo», ma è piuttosto «tormentato» in modo ossessivo dall'incongruenza tra l'arbitraria sofferenza degli innocenti e la pietà e bontà di un Dio evangelico (cfr. Dostoevskij 1976a, 220-223): in bocca sua, i richiami a Dio e al creatore sono costanti, pur se la sua fede vacilla o appare «disperata».

Superando la tentazione manichea di vedere nel GI una banale opposizione tra Bene e Male, il lettore è posto di fronte a una stilizzazione poetica del paradosso teologico, dell'aporia secondo cui – per usare le stesse parole

<sup>15</sup> In generale, fatto curioso, agli occhi del «grande inquisitore» il cristianesimo appare come una dottrina per pochi, contrariamente allo spirito evangelico che considera l'intera umanità degna della «buona novella»: «Ma se in nome del pane celeste ti seguiranno migliaia e decine di migliaia, chi starà dalla parte dei milioni e delle decine di migliaia di milioni di esseri che non sono in grado di disdegnare il pane terreno in nome di quello celeste? O forse ti sono care solo le decine di migliaia dei grandi e dei forti, mentre gli altri milioni, numerosi come la sabbia del mare, che sono deboli, ma che ti amano, devono solo fungere da materia grezza per i grandi e i forti? No, a noi sono cari anche i deboli [...] Che colpa ha un'anima debole che non ha la forza di accogliere in sé doni così spaventosi?» (Dostoevskij 1976b, 231, 234).

di Ivan Karamazov, che richiamano diversi snodi dell'*Idiota* – è «terribile che la bellezza non sia solo una cosa spaventosa, ma anche misteriosa. Qui è il diavolo che combatte con Dio e il campo di battaglia è il cuore degli uomini» (ivi, 100).

Il GI appare, con straordinaria coerenza e coesione testuale, l'espressione artistica e squisitamente letteraria del paradosso, il quale – osserva Gary Saul Morson (1999, 471) – costituisce la quintessenza della poetica dostoevskiana, il suo particolare «marchio umoristico» (cfr. Salmon 2014, 724-756). Si tratta di un umorismo amaro, costruito sull'ambivalenza e lo sdoppiamento della più profonda essenza morale dell'essere umano. «I nostri contemporanei», diceva Girard (1965, 225), «svuotano Dostoevskij del suo prodigioso umorismo. Non s'avvedono che Dostoevskij si prende gioco del proprio eroe». Come tutti i grandi artisti Dostoevskij sublimava nella sua arte (letteralmente *sublime*) le proprie tristezze e i dolorosi limiti della sua ideologia, superando entrambi. C'è bontà evangelica nelle parole del «grande inquisitore» e c'è una sorta di irriverente arroganza nel silenzio irritante del «prigioniero».

### 3. *Intenzione esplicita e intenzione creativa*

Il caso del «prigioniero» innominato nel GI è emblematico per analizzare lo iato vistoso che contrappone, da un lato, l'interpretazione dell'autore stesso e della critica (pressoché unanime) e, dall'altro, il testo letterario che nega coerenza a questa stessa interpretazione. Senza dubbio, il Dostoevskij-ideologo intendeva il «prigioniero» come Gesù Cristo; tuttavia, con ciò stesso, egli poneva le proprie intenzioni ideologiche e programmatiche al di sopra del testo artistico da lui stesso creato. Emerge qui in tutta la sua evidenza l'aporia tra le intenzioni esplicite dell'autore-ideologo e il testo artistico finito, il quale – così com'è – non asseconda né il progetto, né qualsivoglia 'programma filosofico'. È particolarmente interessante, in altre parole, che Dostoevskij – guidato da presupposti trattatistici così chiari e monologici – abbia poi scritto (e approvato per la pubblicazione) un *testo artistico* di eccezionale ambivalenza. Più si prende atto di quanto fosse chiaramente definito il progetto cosciente dell'autore di rappresentare Gesù Cristo in un quadro ideologico compiuto, più stupisce che lo scrittore abbia optato per lasciare il «prigioniero» innominato e, parallelamente, per far dubitare il «grande inquisitore» della sua identità.

Del resto, assumere in modo assiomatico la posizione interpretativa dell'ideologo-Dostoevskij, che *riduce* il potenziale polifonico del suo stesso testo, non solo implica una negazione della pur solida teoria bachtiniana, ma

impone in sostanza il falso principio che un autore, una volta ultimato un testo, possa assurgere a interprete privilegiato di quello stesso testo, a farsi guida per la critica. Al contrario, spesso gli autori sono gli interpreti più tendenziosi della propria opera.<sup>14</sup> Ampie argomentazioni teoriche in tal senso sono fornite da Raymond Gibbs (1999) che, in una dettagliata monografia, ha analizzato come le intenzioni esplicite (coscienti) e implicite (inconscie) del processo letterario creativo possano entrare in vicendevole contrasto:

Ogni espressione individuale di un evento artistico riflette realmente una gerarchia di intenzioni, di cui ogni livello ha una diversa relazione con la coscienza [...] Apprezzare la diversità delle esperienze inconscie e coscienti modella la nostra comprensione del comportamento altrui e dei significati comunicativi degli altri (Gibbs 1999, 33, 39).

In particolare Gibbs mostra i limiti di quello che definisce «intenzionalismo soggettivo» che prende il sopravvento quando la critica ha come obiettivo ermeneutico l'analisi delle cosiddette «intenzioni dell'autore» (ivi, 240-245):

Quello che un autore intende comunicare può solo fornire un trampolino per la futura interpretazione, potenzialmente infinita, di un'opera letteraria [...] ma i casi più interessanti in cui i lettori inferiscono significati differenti da ciò che costituiva l'intento dell'autore insorgono proprio quando un autore ha intenzioni comunicative complesse e sofisticate (ivi, 245).

La ricostruzione storica delle intenzioni consapevoli dell'autore è un compito necessario per un critico dei testi letterari, così come la ricognizione delle interpretazioni critiche pregresse, ma non è sufficiente, non può sovrastare la parola del testo e non può costituire il postulato da cui dedurre in modo assiomatico il «significato» del testo stesso, soprattutto se il testo stesso evidenzia un'argomentabile «poetica dell'ambiguità».

Dostoevskij era un pensatore indefesso, un ideologo dell'ortodossia russa ed era estremamente erudito in tal senso; non a caso, ritiene Evlampiev (2013, 569-583), occupa un posto di riguardo non solo tra i filosofi russi, ma tra quelli europei. Vi sono effettivamente ampie ragioni per sostenere che Dostoevskij sia stato tanto un grande artista, quanto un importante pubblicista, ideologo e filosofo russo; tuttavia, vi sono altrettante argomentazioni per rigettare l'ipotesi che l'opera artistica di Dostoevskij possa o debba essere letta come espressione razionale o programmatica dell'ideologia

<sup>14</sup> Emblematico e sorprendente è caso dell'«ultimo» Tolstoj e della sua *Sonata a Kreutzer* (cfr. Salmon 2006).

dell'uomo-Dostoevskij. Questo riduzionismo dell'opera all'ideologia farebbe un grave torto a un artista la cui grandezza sta proprio nell'aver posto la «doppiezza», l'aporia e il paradosso al centro delle umane relazioni (cfr. Morson 1999, Salmon 2014). La differenza tra trattatistica e arte sta proprio in questo: la prima è tanto più efficace quanto più lineari e chiare sono le intenzioni esplicative del teorico e le relazioni tra linguaggio e concetti; la seconda è tanto più efficace quanto più le intenzioni programmatiche dell'autore subiscono 'mutazioni genetiche', rivelando le contraddizioni nascoste nella mente dell'autore, ovvero l'esistenza di 'intenzioni' di segno opposto a livello inconscio.

Attraverso questo scarto tra il progetto ideologico dell'autore-critico e l'esito finale del processo creativo cui egli stesso ha dato vita, appare chiaro che l'intenzione esplicita, monologica, dettata dall'ideologia, viene surclassata dall'intenzione implicita (creativa). In altre parole, l'immenso potenziale d'innescio dell'arte dostoevskiana è proporzionale al dominio dell'artista polifonico sul trattatista dogmatico. Quest'ultimo progetta con programmatica consapevolezza un messaggio 'forte e chiaro'; l'artista, invece, dà voce all'ambiguità e al paradosso, lasciando il lettore sospeso tra idee che si negano a vicenda e che tuttavia dialogano, delineando un reticolato di immagini lievemente distorte.

Il fatto che lo scrittore abbia scelto di indicare con nomi comuni entrambi i protagonisti del GI non solo non è casuale, ma costituisce evidentemente il risultato di un'opzione alternativa a quella di chiamare esplicitamente il «prigioniero» con i nomi di Gesù Cristo.<sup>15</sup> In sintesi, persino nel *Dizionario dei personaggi delle opere di F. M. Dostoevskij* di Nakamura Kenoske (2011), che ricostruisce trame e correlazioni attraverso i protagonisti delle opere dostoevskiane, risultano assenti proprio i protagonisti del GI, ovvero delle più celebri pagine del romanziere russo: come a dire che, senza nome, più che personaggi sono «potenzialità».

La scelta di non usare un Nome Proprio, infatti, da un lato, costringe i personaggi del romanzo (e dovrebbe costringere i lettori) a interrogarsi sull'identità del cruciale «prigioniero»; dall'altro, evidenzia ed esalta il paradosso su cui vertono le figure dei due protagonisti, che sembrano così distanti, quanto sono in realtà accomunati dalla loro strutturale incongruenza. Questa scelta apparentemente incoerente è in sostanza coerente con l'idea, ribadita in modo ossessivo da Ivan stesso (autore del GI) e dal fratello Aleša

<sup>15</sup> Si noti che anche il demonio non è chiamato dall'inquisitore per nome, ma è indicato con il pronome «lui», oppure – come a voler rimarcare la paradossalità della narrazione – con la locuzione ossimorica *strašnyj i premudryj duch* ('terribile e saggissimo spirito': Dostoevskij 1976a, 232) o come *mogučij duch* ('spirito possente': ivi, 234).

(suo interlocutore), che questo «poema» sia una *vešč nelepaja* ('roba insensata'; ivi, 224), un *bred* ('farneticazione'; ivi, 228), una *nelepost'* ('assurdità'; ivi, 237), una *bezbrežnaja fantazija* ('illimitata fantasia'; ivi). Ma questa insensatezza artistica nasconde (ecco l'enigma) una profonda saggezza, ovvero l'accettazione della radicale aporia nascosta in ogni tentativo di ridurre giustizia e fede a una contrapposizione manichea. Qui lo specchio non è tra Bene e Male, ma tra due logiche contrapposte che, come in un'aritmetica perversa, scontrandosi, generano una vorticoso illogicità.

Questa opzione interpretativa rende l'artista Dostoevskij un ardito genio della modernità, senza nulla togliere al ruolo dell'ideologo (monologico e conservatore) che pur era il Dostoevskij-pensatore. Si può condividere o rifiutare l'opinione di Girard (1987, 70) secondo cui «Dostoevskij non è un filosofo, ma un romanziere», ma in ogni caso, a prescindere dalla possibilità o impossibilità che taluni scritti di Dostoevskij possano supportare l'immagine berdjaeviana di primigenio «filosofo russo», dall'ambivalenza del GI scaturisce l'immagine di un esploratore del sottosuolo che rivela una «verità» ben più inquietante di quella sostanzialmente escatologico-catartica della cosmogonia evangelica.

### 3. *Ulteriori aporie nel Grande Inquisitore*

Ad argomentare la tesi dell'ambivalenza della figura del «prigioniero» e la struttura paradossale del GI, vi sono numerose altre contraddizioni desumibili dal testo stesso.

Secondo la tesi del «grande inquisitore», ci sono tre sole forze sulla terra in grado di conquistare e assoggettare la coscienza dei deboli ribelli, per la loro felicità: il miracolo, il mistero e l'autorità: «Tu hai respinto il primo, il secondo e il terzo», dice al «prigioniero» (Dostoevskij 1976a, 232). Stando all'interpretazione di un'opposizione manichea tra un grande inquisitore demoniaco e un prigioniero-Cristo, il miracolo, il mistero e l'autorità appartengono al Male, cioè non a Gesù. Dice il vecchio inquisitore al «prigioniero»:

Oh, tu sapevi che il tuo eroismo si sarebbe conservato nei libri, avrebbe raggiunto l'estremità delle epoche e i confini estremi della terra, e hai sperato che, seguendo te, anche l'essere umano sarebbe rimasto con Dio, senza bisogno di miracoli (ivi, 233).

Forse vuoi proprio sentirlo dalle mie labbra, e allora ascolta: noi non siamo con te, ma con lui, ecco il nostro mistero! Da tempo ormai non siamo con te, ma con lui, da otto secoli (ivi, 234).

Tuttavia, nel GI è proprio il «prigioniero», nel suo fulmineo passaggio a Siviglia, a compiere inequivocabili miracoli in stile evangelico, e proprio quei miracoli, tra l'altro, l'avevano reso riconoscibile: «potrebbe essere uno dei punti migliori del poema – dice Ivan – cioè, perché mai, per l'appunto, lo riconoscano» (ivi, 226). Secondo l'interpretazione letterale e ideologica, dunque, emergerebbe che il miracolo contraddistingue al tempo stesso Cristo e il Male. Il che non è coerente né con l'identificazione del «prigioniero» con Cristo né con l'identificazione di Cristo col Bene. Inoltre, il «prigioniero» sembra vantare un'evidente autorità, è in grado di umiliare ed esasperare il «grande inquisitore»: il «forse-Gesù», infatti, è davvero altero, ostenta la sua silente superiorità, il suo «dominio psichico», senza neppure degnare il vecchio della sua «disapprovazione» (ivi, 229). Se il «prigioniero» rappresentasse univocamente il Gesù mite e fanciullesco tanto caro al Dostoevskij-uomo e contrapposto all'autoritario Cristo-re snaturato dalla concezione cattolica, non si spiega il fatto che proprio al «prigioniero» e a suoi supposti ideali vengano associate dal «grande inquisitore» (nel GI) ben dieci parole che contengono la radice russa di 'orgoglio' (*gord-*).<sup>16</sup> Quanto al «mistero», l'inquisitore fa capire che è una caratteristica comune a entrambi:

Ma è davvero mai possibile che tu sia venuto solo dagli eletti? E se è così, questo è un mistero e non possiamo comprenderlo. Ma se è un mistero, anche noi eravamo in diritto di predicare il mistero e di insegnare loro che non la libera decisione del loro cuore è importante, né l'amore, ma il mistero cui devono assoggettarsi ciecamente, scavalcando persino la propria coscienza. Così abbiamo fatto. Abbiamo corretto il tuo eroismo e l'abbiamo fondato sul miracolo, il mistero e l'autorità (ivi, 234).

A differenza del «forse-Gesù» del GI, che dispensa miracoli, il vecchio è un personaggio sobrio, profondamente sofferente, e a suo modo generoso, altruista e persino «cristiano» nel suo desiderio di assumere su di sé la sofferenza degli uomini per impedire che siano schiacciati dal fardello della propria coscienza, portando una croce più onerosa di quella fisica: la croce della menzogna (ivi, 231) e dell'infelicità (ivi, 236). Il «grande inquisitore» insiste che è stato e sarà lui a prendere su di sé il peso della meschinità degli umani, di tutti gli umani, compresi i poveri di spirito. Questo inquisitore, disinteressato ai beni materiali e alla vanità personale, è totalmente paradossale, ancora più inverosimile del «forse-Gesù».

<sup>16</sup> Cfr. Dostoevskij 1976a: p. 233 (tre volte), p. 234 (due volte), p. 235 (una volta), p. 236 (quattro volte), p. 237 (una volta). Le traduzioni dei *Karamazov* spesso trascurano questa ossessiva iterazione che risulta potenzialmente molto significativa, come sempre è il rapporto tra etiologia e semantica lessicale nei testi letterari. Si noti che in russo la radice *gord-* ha una connotazione spesso negativa e indica una caratteristica che ha condannato Lucifero a farsi Satana.

A coronare le suddette incongruenze, nell'epilogo del GI si ha un'eloquente rappresentazione di un *topos* ricorsivo del «Doppio» letterario: l'ambivalente bacio del «prigioniero» al vecchio. Quel bacio, si noti, brucia al vecchio «sul cuore» (*na ego serdce*) (ivi, 239) e non arde 'nel suo cuore' (*v ego serdce*): la preposizione *na* ('sul') esprime ambiguità. Il bacio del «prigioniero» è profondamente *perturbante*, racchiude tutta la forza perversa del «bacio di Giuda» che il sosia dà al povero Goljadkin, protagonista del romanzo *Il sosia* (Dostoevskij 1972, 430). Se il «grande inquisitore» libera il «prigioniero» (rendendosi, paradossalmente, attore dell'umile perdono cristiano), non è dunque perché si è commosso, ma perché è irritato e dice «Vattene e non tornare più... mai più... mai, mai!» e, aggiunge Ivan, «resta della sua idea» (Dostoevskij 1976a, 239).

Nel GI, attraverso il processo creativo, la figura che programmaticamente doveva essere Gesù Cristo si è velata di soggettiva ambivalenza, si è stratificata oltremisura in un crogiuolo di aporie e ossimori. Ma anche il sommo inquisitore cattolico è un crogiolo di contraddizioni fantasiose, tanto nemico del Cristo 'aristocratico' che immagina di avere davanti a sé, quanto martire, a suo modo sincero, dell'umanità. Aleša è spaesato:

Ma non può affatto esserci un personaggio così fantastico come il tuo inquisitore. Ma quali peccati umani assunti su di sé? Quali sono questi portatori del mistero che hanno assunto una maledizione per la felicità degli uomini? Chi li ha mai visti? Noi conosciamo i gesuiti, di loro si dice male, ma sono gli stessi di cui dici tu? Sono una cosa del tutto diversa, completamente diversa... [...] (ivi, 237).

Ivan replica:

Però, consenti, tuttavia: possibile che tu davvero pensi che tutto questo movimento cattolico degli ultimi secoli altro non sia in realtà che il solo desiderio di potere finalizzato soltanto a degli sporchi beni? (ivi).

I due protagonisti della *Leggenda* sorgono al confine tra possibilità e fantasia, tra incredulità e speranza, sorgono nel voluttuoso tentativo di nobilitare tutti i conti che, rozzamente, non tornano. Il vecchio e il suo «prigioniero» in cui lui vede, forse, Cristo, sono due emblemi della poetica del paradosso che esprime il lato profondo della polifonia dostoevskiana, una poetica certamente implicita, inconscia, ma capace di sferrare alle regole imposte dalla coscienza ideologica un colpo fatale, che corrisponde a un innesco vitale per l'arte.

Berdjaev (2002, 164) affermava di non conoscere «scrittore più cristiano» di Dostoevskij: riguardo al pubblicista, forse aveva ragione, ma l'artista-Dostoevskij è il cantore polifonico del paradosso. I suoi testi non sono univer-

sali in quanto «parola russa sui problemi universali» (ivi, 9), bensì perché lasciano spazio all'ambiguità del pensiero, delle azioni, dei sentimenti di tutte le sue «creature», perché non presentano il mondo com'è stato o dovrebbe essere, ma come potrebbe essere. È vero altresì, e Berdjaev fa comunque riflettere, che il più grande artista della paradossalità umana non a caso è nato dalla cultura russa, che negli ultimi due secoli almeno ha offerto l'*humus* più fertile per accogliere, tollerare e sviluppare il pensiero paradossale.

### *Riferimenti bibliografici*

#### *Letteratura primaria:*

- DOSTOEVSKIJ, FEDOR (1972), *Dvojniki*, in *Bednye ljudi. Povesti i rasskazy 1846-1847, Polnoe sobranij sočinenij v tridcati tomach*, t. 1, Leningrad, Akademija nauk SSSR, pp. 109-431.
- DOSTOEVSKIJ, FEDOR (1976), *Brat'ja Karamazovy, Polnoe sobranij sočinenij v tridcati tomach*, t. 14, Leningrad, Akademija nauk SSSR.
- DOSTOEVSKIJ, FEDOR (1976b), «Rukopisnye redakcii», *Brat'ja Karamazovy. Knigi XI-XII. Epilog. Rukopisnye redakcii, Polnoe sobranij sočinenij v tridcati tomach*, t. 15, Leningrad, Akademija nauk SSSR, pp. 199-374.

#### *Letteratura secondaria:*

- ALTMAN MOISEJ (1975), *Dostoevskij. Po vecham imen*, Saratov, Izdatel'stvo Saratovskogo universiteta.
- BACHTIN MICHAÏL (1968), *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi [1963].
- BADII RENATA, FABBRI ENRICA (a cura di) (2013), *Il Grande Inquisitore. Attualità e ricezione di una metafora assoluta*, Milano, Mimesis.
- BERDJAEV NIKOLAJ (2002), *La concezione di Dostoevskij*, Torino, Einaudi [1923].
- CATTEAU JEAN (1978), *La Création littéraire chez Dostoevskij*, Paris, Institut d'Etudes slaves.
- DOSTOEVSKIJ FEDOR (1984), *Dnevnik pisatelja. 1877, Polnoe sobranij sočinenij v tridcati tomach*, t. 26, Leningrad, Akademija nauk SSSR.
- FRANK JOSEPH (2002), *Dostoevsky. The Mantel of the Prophet. 1971-1881*, Princeton, Princeton University Press.
- FREUD SIGMUND (1976), *Shakespeare, Ibsen e Dostoevskij*, Torino, Boringhieri [1913-1927].
- GIBBS RAYMOND W. (1999), *Intensions in the experience of Meaning*, New York, Cambridge University Press.
- GIRARD RENÉ (1987), *Dostoevskij. Dal Doppio all'unità*, Milano, Se [1953].
- GRACIOTTI SANTE (2012), *Cristo e i suoi 'doppi' in Dostoevskij*, in STEFANO ALOE (a c. di), *Su Fëdor Dostoevskij. Visione filosofica e sguardo di scrittore*, Napoli, La Scuola di Pitagora, pp. 57-72.
- HOFSTADTER DOUGLAS R. (2001), *Gödel, Escher e Bach: un'eterna ghirlanda brillante*, Milano, Adelphi [1979].

- KANTOR VLADIMIR (2010), *Sudit' Bož'ju tvar': Proročeskij pafos Dostoevskogo: očerki*, Moskva, Rossijskaja političeskaja enciklopedija.
- KASATKINA TAT'JANA (2012), *Dostoevskij. Il sacro nel profano*, Milano, Rizzoli.
- KENOSKE NAKAMURA (2011), *Slovar' personažej F.M. Dostoevskogo*, Moskva, Giperion.
- KURGANOV EFIM (2001), *Roman F.M. Dostoevskogo Idiot. Opyt pročtenija*, Sankt-Peterburg, Izd. Žurnala «Zvezda».
- MORSON GARY SAUL (1999), *Paradoxical Dostoevsky*, «The Slavic and East European Journal», XLIII, 3, pp. 471-494.
- PASSAGE CHARLES E. (1982), *Character Names in Dostoevsky's Fiction*, Ann Arbor, Ardis.
- ROLLAND JACQUES (1990), *Dostoevskij e la questione dell'Altro*, Milano, Jaka Book [1983].
- ROZANOV VASILIJ (2008), *La leggenda del Grande Inquisitore*, Genova/Milano, Marietti [1894].
- SALMON LAURA (2006), *Intenzione esplicita e intenzione implicita: l'emblematico caso della Sonata a Kreutzer e della Postfazione*, in CINZIA DE LOTTO e ADALGISA MINGATI (a c. di), *Nei territori della slavistica. Percorsi e intersezioni. Scritti per Danilo Cavaion*, Padova, Unipress, pp. 349-362.
- SALMON LAURA (2014), *Dostoevskij e l'idiota: i principi del paradosso*, in FEDOR DOSTOEVSKIJ, *L'idiota*, Milano, Rizzoli, pp. 677-757.
- STRADA VITTORIO (2012), *Su alcune letture problematiche del poema del Grande Inquisitore*, in STEFANO ALOE (a c. di), *Su Fëdor Dostoevskij. Visione filosofica e sguardo di scrittore*, Napoli, La Scuola di Pitagora, pp. 45-55.

*Biodata:* Laura Salmon è professore ordinario di Lingua e Letteratura Russa all'Università di Genova e traduttore letterario (Premio Monselice 2009). È autore di alcune monografie e di un centinaio di saggi nell'ambito della letteratura, cultura e linguistica russa. Ha dedicato numerosi contributi all'onomastica letteraria e ai relativi problemi di traduzione.

salmon@unige.it