

GLI UOMINI DELLA FOLLA DI DOSTOEVSKIJ  
SENZA DIMENTICARE HOFFMANN E POE\*

*Gian Piero Piretto*

Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude: jouir de la foule est un art; et celui-là seul peut faire, aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans son berceau le goût du travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage (C. Baudelaire, *Le spleen de Paris*)

**S**u legami, affinità e contatti esistenti tra Fedor Dostoevskij, Charles Baudelaire, E. T. A Hoffmann ed Edgar Allan Poe non sono il primo a intervenire. Considero legittimo e opportuno tornare su questi rapporti per affrontare un tema strettamente legato al concetto di modernità, rispetto al quale lo scrittore russo si avvicina molto a questi altri autori. Tema che non si esaurisce negli ambiti del fantastico, del perverso, del malvagio o del doppio, privilegiati dai ricercatori e già ampiamente esaminati, ma che merita un'attenzione autonoma per la portata che assume nella sua opera. Intendo l'artificio della folla, il suo rapporto con la città, con la creatività, con il singolo, che questi scrittori hanno trattato in modo originale e determinante, superando di gran lunga il concetto tradizionale di folla come massa informe che funge da sfondo storico, sociale o coloristico all'azione. Quel manzoniano "miscuglio accidentale di uomini, che, più o meno, per gradazioni indefinite, tengono dell'uno e dell'altro estremo" (Manzoni 1842: XIII), prestandosi a fare la storia, o a farsi guidare in questa funzione, senza esserne sempre del tutto coscienti.<sup>1</sup>

La folla che prenderò in esame è quella che fa da sfondo o da prota-

---

\* Una versione ridotta di questo lavoro è stata presentata all'VIII International Dostoevsky Symposium (Oslo-28/7-2/8 1992), col titolo *Dostoevsky's Men of the Crowd*.

<sup>1</sup> Cf. in proposito: Rudé, Hills, Schor.

gonista all'alienazione della città moderna: "quell'agglomerato di persone con nulla che le unisce tranne una presenza casuale nello stesso luogo, allo stesso tempo" (De Jonge 1975: 21). Dall'esame di questo elemento, emerge prepotente la figura del singolo, dell'uomo fra la folla, *flâneur*, pedone, osservatore, cronachista, narratore. Di questo personaggio in particolare, e delle sue sfaccettature, mi occuperò, rapportandolo alla massa o alla solitudine che lo circonda, studiandone le reazioni, le fobie, i comportamenti, a seconda del paese, della matrice culturale o sociale in cui agisce. Privilegerò l'analisi del singolo nella folla nel primo Dostoevskij, il Dostoevskij degli anni '40, dal punto di vista letterario, riferendomi agli altri autori citati quando affinità o differenze tematiche e compositive lo permettano o lo richiedano. In questa sede prenderò in considerazione le opere, in cui la figura del pedone urbano, non voglio per il momento definirlo altrimenti (questo è uno degli scopi del lavoro), assume importanza compositiva, poetica e strutturale. Riferimenti ad altre, a esclusione dei grandi romanzi, in cui la folla sia comunque presente e in qualche misura significativa, saranno soltanto accennati, ma passibili di futuri sviluppi.

L'interesse per la tematica urbana e le sue componenti fondamentali, quello che sarebbe diventato il concetto di "modernità" dopo Baudelaire,<sup>2</sup> è presente con prepotenza in Dostoevskij, in Poe e, con connotazioni assai particolari, in Hoffmann; simili sono gli atteggiamenti che legano i primi due all'idea di città, con maggiori coinvolgimenti autobiografici per quanto riguarda l'esperienza di Poe, e con il consueto tributo di odio e amore per Pietroburgo, da parte di Dostoevskij, che altri scrittori russi prima e dopo di lui saranno tenuti a pagare.

"The horrifying urban environment, over-crowding, poverty, sickness, crime and an industrialization which threatened individual integrity and human work" erano alcuni degli aspetti che avevano turbato Poe nei suoi soggiorni a Baltimore e a New York. Ma, proprio come Dostoevskij, Poe "was also charmed by the city's vitality and awed by its monetary and artistic promise" (Patterson Miller 1979: 325). Ciò che ci preme sottolineare in primo luogo, oltre all'originalità dell'approccio all'artificio della folla in entrambi gli autori, sono alcune analogie, forse non casuali, che li accomunano e che rimandano a quello che potrebbe essere stato, almeno dal punto di vista dei motivi, un punto di partenza comune, anche

---

<sup>2</sup> "La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immutable" (Baudelaire 1863: *La modernité*, II, 695). Cf. in proposito: Berman, Frisby.

se sviluppato e condotto in maniera molto differente: il racconto di Hoffmann *Des Vettters Eckfenster* (La finestra d'angolo del cugino, 1822).

Sul rapporto Dostoevskij-Poe, Maria Vidnäs scriveva nel 1968:

Были ли Достоевскому известны другие рассказы По, мы правда не знаем (Vidnäs 1968: 24).<sup>3</sup>

Nel saggio della studiosa, fra le opere citate come note all'autore russo e tradotte nella sua lingua, non compare il racconto del 1840 *The Man of the Crowd*. Joan Delaney-Grossman nel suo fondamentale contributo su Poe in Russia, uscito pochi anni dopo l'articolo della Vidnäs, (Delaney-Grossman 1973: 28) riporta invece che *The Man of the Crowd* era stato tradotto e pubblicato in Russia nel 1857,<sup>4</sup> quattro anni prima che Dostoevskij manifestasse il proprio apprezzamento per Poe nell'articolo a lui dedicato,<sup>5</sup> dove per altro non faceva esplicito riferimento a questo racconto,<sup>6</sup> nel quale l'autore americano concentra molte delle sue idee relative alla città, alla solitudine, alla massa. "La città come camera 'allargata', ambiente pubblico retto da una filosofia, come per gli interni l'arredamento", la folla che "impedisce il raddoppiamento speculare grazie al quale il soggetto si vorrebbe riconoscere come uno" (Cagliero 1988: 24), il timore della città, la transitorietà della folla, il bisogno di appropriarsi di un'identità. "Il racconto è tra i più realistici che Poe abbia scritto. Ciò che il narratore vede attraverso la vetrina del caffè è realmente visibile in una grande città" (Levine 1972: 224). Il narratore gode della beatitudine derivante dalla convalescenza da una malattia: "he is in a state of electrified perception, the opposite of ennui" (Mazurek 1979: 25), quando siede in un caffè londinese al riparo di un grande *bow window* che abbandonerà, interrompendo la lettura del giornale a cui si stava dedicando, non appena un certo passante attirerà la sua curiosità, manifestandosi come elemento

<sup>3</sup> In verità non sappiamo se a Dostoevskij fossero noti altri racconti di Poe.

<sup>4</sup> Col titolo *Čelovek tolpy* sulla rivista "Biblioteka dlja čtenija" CXLII (1857): 187-195. J. Delaney-Grossman arguisce che il racconto fosse stato tradotto dall'inglese da un "self-taught translator. Idioms are translated literally, meanings are reversed, and ingenious explanations are found for terms not understood".

<sup>5</sup> Cf. "Vremja" I (1861): 230-231 (ristampato in Dostoevskij 1972-92: XIX, 88-90.) Sui commenti e debiti di Dostoevskij nei confronti di Poe e Hoffmann cf. anche Astrov.

<sup>6</sup> I racconti di Poe tradotti in russo all'epoca erano più di quanti Dostoevskij ne avesse citati nel proprio articolo, e, a quanto pare, lo scrittore ne era a conoscenza. Non compare comunque tra questi *L'Uomo della folla*. Cf. in proposito le note all'articolo citato in Dostoevskij 1972-92: XIX, 281 e Poe 1970: primčanija.

degno, al pari o ancor più del giornale, di 'essere letto', indagato, innalzato forse a modello di identificazione, e non soltanto osservato con attenzione e curiosità come era successo per molti altri.

Già in Hoffmann la cornice di una finestra era stato il primo varco attraverso cui pervenire alla folla; la finestra come metafora universale per parlare della creazione, della fantasia dell'artista, finestra come punto di vista sul mondo, sulla vita e sull'esterno. Anche Poe fa partire l'azione da un interno, separato dalla città soltanto da un vetro. Al di là della vetrata del caffè londinese l'erranza del narratore di Poe prosegue per vari quartieri nelle diverse ore di un giorno e di una notte, al seguito del suo uomo. La confusione della folla, inseguita e cercata dall'anziano pedone nei luoghi più disparati della città, diventa la confusione mentale del protagonista. La mescolanza dell'indagatore con l'oggetto da indagare procede parallelamente alla narrazione, finché il finale non lascia incompiuto e irrisolto il processo conoscitivo: *er lässt sich nicht lesen*, non si lascia leggere, come il non meglio identificato libro tedesco, cui l'autore fa riferimento all'inizio della narrazione. Il vecchio che aveva attratto il narratore fuori dal riparo della finestra del caffè cerca spasmodicamente la compagnia della folla ventiquattr'ore su ventiquattro, ma non concede nulla di se stesso, non si lascia indagare. Il mistero sulla sua identità rimane tale: le ipotesi più varie possono essere avanzate (assassino, delinquente, evaso), ma oltre alla conclusione: "he is the man of the crowd", nessuno riesce ad andare.

Così abbiamo una storia in cui nulla deve essere divulgato tranne l'indivulgato, in cui il segreto nascosto che è cercato si rivela alla fine come un segreto che non può essere rivelato (Mazurek 1979: 26).

L'ambiguo soggetto maschile *er*, il libro del brano iniziale (*Buch* in tedesco è un sostantivo di genere neutro), nell'interpretazione che di questo racconto dà R. Cagliero (1988: 37), arriva a non essere altri che Dio.<sup>7</sup> "La conclusione a cui giunge il narratore, che l'uomo deve essere un mostruoso criminale, è pateticamente autorivelatrice. La storia di Poe è tragica, non accusatoria: insieme, o piuttosto, separati per sempre, il narratore e il vecchio drammatizzano il fallimento del fraterno mito romantico, l'impossibilità per i fratelli di ricongiungersi" (Grunes 1982: 351). L'individuo ha avuto una fiducia eccessiva nelle proprie capacità di ridurre il

---

<sup>7</sup> Ringrazio Roberto Cagliero per aver discusso con me questi temi e per le preziose indicazioni fornitemi.

caos alla coerenza, contagiato dal suo soggetto, ossessivamente identificato con lui. La faccia che emerge dalla folla è l'unica illeggibile in un mare di volti leggibilissimi.<sup>8</sup> La Londra che fa da sfondo alle peregrinazioni dei due personaggi è quella realistica e tetra tipica della letteratura ottocentesca. Anche Dostoevskij ne sarà colpito, venti anni più tardi, e proprio la massa, la folla che la anima, come particolare estremamente significativo di quella modernità, saranno l'aspetto che egli sottolineerà con maggiore efficacia e trasporto nelle sue *Zimnie zametki o letnich vpečatlenijach* (Note invernali su impressioni estive, 1863).

La folla londinese, nel resoconto dostoevskiano del viaggio compiuto in Europa l'anno precedente, assurge a simbolo del degrado a cui l'occidente era sceso e diviene il capro espiatorio per l'attacco dell'autore a quel tipo di "modernità". Mi preme a questo punto del discorso sottolineare in particolare alcuni aspetti che paiono indirettamente avvalorare la scelta logistica fatta da Poe per ambientare il racconto che egli dedica a questo elemento.

А в Лондоне можно увидеть массу в такой размере и при такой обстановке, в какой вы нигде в свете ее наяву не увидите (Достоевский 1956: IV, 94).<sup>9</sup>

E ancora:

Я видел в Лондоне еще одну подобную же той массу, которую тоже нигде не увидите в таком размере (95).<sup>10</sup>

La visione che Dostoevskij ha della capitale britannica si inserisce alla fine del periodo della sua opera che qui intendo prendere in considerazione, e apre la strada alla serie di citazioni apocalittiche che segneranno i grandi romanzi. Il disgusto dell'autore per l'occidente adoratore di Baal, la repulsione che egli prova alla vista di quei milioni di persone convenute al Palazzo di cristallo (*Le memorie del sottosuolo* saranno un'altra occasione per tornare sull'argomento) in occasione dell'esposizione universale non possono che evocare

<sup>8</sup> Cf. in proposito l'eccellente *From the Flâneur to the Detective: Interpreting the City of Poe* (Brand 1991: 79-105).

<sup>9</sup> Il numero romano si riferisce al volume, quello arabo alla pagina. Le traduzioni italiane sono mie. ("E a Londra si può vedere una massa umana di tali proporzioni e in tali condizioni, come non vi capiterà di vedere, da svegli, in nessuna altra parte del mondo.")

<sup>10</sup> "Ho visto a Londra un'altra massa del tutto simile a questa, che pure era di tali proporzioni da non potersi trovare altrove".

какая-то библейская картина, что-то о Вавилоне, какое-то пророчество из апокалипсиса (93).<sup>11</sup>

La finestra del cugino che dà il titolo al racconto del prosatore tedesco, si trovava, invece, a Berlino, in una casa d'angolo<sup>12</sup> e si affacciava su un'affollata e multicolore piazza del mercato. L'"alloggetto" in cui risiedeva il protagonista era una tipica residenza da artista:

piccolo e basso, ma a un piano piuttosto alto, come va di moda fra scrittori e poeti (Hoffmann 1822: 1015).

Il cugino in questione era pure in uno stato particolare di corpo e di spirito, perché costretto all'immobilità da una malattia. Le sue capacità letterarie si erano spente:

non appena voleva scrivere qualcosa, non soltanto le dita si rifiutavano di obbedirgli, ma anche il pensiero gli si inceppava e svaniva.

La sua unica consolazione consisteva nell'*osservare* (il corsivo è mio) la folla dalla finestra, dall'alto della sua stanza. Un giorno riceve la visita del narratore a cui illustra la propria attività quotidiana di osservatore e a cui cerca, coinvolgendolo sempre più, di far capire in che cosa consista lo studio della folla:

ma questa finestra è la mia consolazione, per essa la vita multicolore e varia mi si è di nuovo dischiusa ed io mi sento riconciliato col suo incessante turbinio (1016).

Più che mai in Hoffmann la finestra è metafora di creazione. Non tradizionale occasione, pretesto distribuzionale per organizzare le descrizioni, come solitamente nel romanzo realista, ma unica fonte di contatto col mondo, di recupero di vita e creatività. L'ospite, è Walter Benjamin a sottolinearlo, "ritiene che il cugino faccia attenzione al movimento nel mercato solo per dilettarsi al vario gioco dei colori. E alla lunga – pensa – questo divertimento deve stancare" (Benjamin 1986: 585). Non aveva an-

<sup>11</sup> "Una specie di quadro biblico, qualcosa che richiama Babilonia, una qualche profezia dall'apocalisse". Cf. in proposito Bethea 1989.

<sup>12</sup> Non è casuale che gli appartamenti in cui Dostoevskij risiedette a Pietroburgo siano stati tutti d'angolo, così come il fatto che Hoffmann avesse abitato dal 1807 al 1808 a Berlino in Friedrichsstrasse (v. *Il cavaliere Gluck*) e dal 1815 avesse vissuto nella Taubenstrasse, di fronte al teatro (v. *La finestra d'angolo del cugino*). All'incrocio simbolico di due strade, affollate dalla moltitudine pietroburghese, Raskol'nikov si troverà a decidere. La croce che l'intersecazione procura non sarà casuale.

cora appreso, l'ingenuo narratore, l'ebbrezza dell'immedesimazione che è la caratteristica numero uno del *flâneur*. Il cugino gli insegnerà "i principi dell'arte di guardare" e folla e merce – non certo casuale è che la piazza su cui si affaccia la finestra sia quella del mercato – acquisiranno significati e valori inauditi, per lui come per l'inaridito spirito del cugino, nonostante questi sia immobilizzato dalla paralisi e tutta la sua visione subisca i limiti posti dalla cornice di una finestra e sia necessario l'ausilio di un cannocchiale per isolare i particolari dalla visione panoramica d'insieme.<sup>13</sup>

Tu in quel mercato non sai scorgere altro che un variegato, frastornante brulicare di gente affaccendata in attività insignificanti [un termine e un concetto che saranno di Dostoevskij - G.P.P.]. Oh oh, amico mio: io invece vedo svolgersi in esso le più svariate scene di vita borghese (1017).

La narrazione cederà il passo a un dialogo fra i due protagonisti, che segnerà le fasi dell'iniziazione dell'ospite alla lettura della folla da parte del cugino, e marcherà la posizione dell'ormai anziano scrittore nei confronti della creatività e della letteratura. Il dialogo tra i cugini prenderà l'aspetto di un monologo tra un personaggio e il suo doppio (ancora), tra l'artista (figura somma nella poetica hoffmanniana) e il borghese (rappresentato dal cugino).<sup>14</sup> La narrazione in prima persona sparirà per ricomparire al termine del racconto, quando anche la folla nel suo insieme, la folla narrata e descritta, riacquisirà le sue caratteristiche più consuete. Una sorta di cornice al dialogo-monologo, durante il quale la distanza fra osservatori e protagonisti della descrizione si riduce e la cornice della finestra si allarga per assistere con naturalezza alle varie storie ed evocazioni che la vista dei singoli componenti la folla fanno scaturire. Mai si arriverà al contatto fisico con la massa o con uno dei suoi componenti. La precedenza spetterà ancora al processo d'osservazione a distanza e alla sua cronaca narrativa. La fantasia dell'artista la farà ancora da padrone, anche se il prezzo da pagare per poterla esercitare sarà l'immobilità, la paralisi. Nessun *flâneur* percorrerà a passi lenti o veloci lo spazio della piazza,

<sup>13</sup> Non posso esimermi da un riferimento a Hitchcock, la cui *Finestra sul cortile* (The Rear Window, 1954) costituisce un contributo fondamentale all'evoluzione del concetto di osservatore immobilizzato. Non affronterò il problema in questa sede, mi riprometto di farlo quando prenderò in esame il tema della "finestra dostoevskiana".

<sup>14</sup> Sono debitore di questa interpretazione a Eva Banchelli che ringrazio per aver discusso con me questi argomenti e anticipato alcuni tratti fondamentali dal suo saggio, in corso di stesura, dedicato a questo racconto di Hoffmann.

tanto meno sarà il narratore a farlo, ma la caratteristica numero uno del pedone urbano sarà verificata comunque grazie a un particolare fondamentale: lo sguardo dell'osservatore. A questo si aggiunge in Hoffmann il processo creativo dell'osservatore, che sa trarre da ogni spunto e stimolo visivo argomenti per creare figure e situazioni. Le conclusioni riguarderanno il cambio di comportamento avvenuto nel popolo berlinese e la sera porterà il silenzio nella piazza, abbinato a una triste constatazione:

Esigenze di commercio, necessità momentanee hanno fatto convergere qui una massa di gente; ma poi in pochi istanti, tutto è tornato deserto: le mille voci che si accavallavano e sopraffacevano nell'assordante trambusto si sono zittite – ogni angolo rimasto vuoto ripete, anche troppo efficacemente, il raggelante monito: “È passato”... (1037).

Non c'è intreccio narrativo tradizionale perché il follaiolo<sup>15</sup> in questione è immobilizzato alla finestra e non può partecipare attivamente. Ma la sua malattia, in questo caso una menomazione fisica è alla base di tutto, ha sensibilizzato la sua capacità di osservazione. Esattamente come sarà in Poe, come parrà essere in Dostoevskij, anche se le conclusioni e i risultati saranno differenti.

La realtà, la realtà della città e della folla, si allontana sempre più, e sempre più ascetica diviene la rinuncia ad ogni arbitraria forzatura soggettiva e sintetica, sempre più intenso si fa lo sforzo di riprodurre l'oggetto, frammentario aperto e inconcluso (Magris 1969: 98-99).

La stanza del cugino, è significativo che il titolo si riferisca al particolare della finestra (apertura) e non alla stanza come tale (chiusura e isolamento), costituisce il punto di partenza per l'evasione e l'osservazione. Victor Brombert scrive, a proposito di Baudelaire, del “gran tema romantico dell'evasione attraverso la prigione del sogno. Sicurezza del porto, sicurezza della prigione e del sogno, sicurezza dell'angolo appartato da cui si scorge il paesaggio urbano” (Brombert 1991: 183). La finestra baudelairiana sarà una finestra lirica, porterà al gioco dell'identità, aprirà storie di riflessi. Attraverso le finestre baudelairiane si entrerà nell'intimità altrui, si tenderà all'infinito:

---

<sup>15</sup> Indico con questo termine l'uomo che per la folla manifesta un interesse particolare, senza necessariamente connotarsi come *flâneur* o “uomo della folla”. Devo la denominazione alla rivista italiana del Novecento “La folla”, i cui autori solevano firmarsi con questo pseudonimo. La loro connotazione primaria era di stampo fisiologico, che in questo caso non viene tenuto in considerazione.

Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde,  
 Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde;  
 Les tuyaux, les clochers, ces mats de la cité,  
 Et les grands ciels qui font rêver d'éternité...  
 (Baudelaire 1861: *Paysage*, I, 82).

Niente affatto appartato e per nulla romantico è il punto di vista nel racconto hoffmanniano. Nemmeno troppo significativo il fatto che la città in questione sia Berlino invece che un'altra.<sup>16</sup> L'arretratezza sociale ed economica della Germania prima del 1848 può essere un ulteriore indizio per la scarsa "modernità" dimostrata da Hoffmann in rapporto a Poe. "Hoffmann conosceva solo Berlino, una città ben lontana dalla grandezza di metropoli quali Londra o Parigi" (Reininger 1978: 259).<sup>17</sup> La folla che anima la piazza non ha caratteristiche peculiari che rimandino a una città in particolare, che ne riprendano elementi costitutivi storici, mitici o sociali. A differenza di quanto accadrà in Baudelaire, questa stanza berlinese non ha funzione di "asilo, rifugio insulare e monastico nell'oceano metaforico della città", ma si costituisce soltanto come punto di partenza per un'osservazione privilegiata che sarà fonte di creazione per l'artista, conseguenza, a sua volta, di un altro stato che nelle opere da noi prese in esame si rivelerà di "privilegio": la malattia. Prigione sì, ma che allo stesso tempo diviene occasione per evadere. La conseguenza dell'isolamento sarà la comunione. L'impossibilità di mescolarsi con altri esaspera la necessità e il desiderio di farlo.

---

<sup>16</sup> È sempre E. Banchelli a sostenere che l'idea di città per i tedeschi dell'epoca non coincidesse con i modelli del proprio paese, ma addirittura che questi venissero rifiutati, soprattutto se confrontati con le due realtà urbane europee per antonomasia: Parigi e Londra o con quelle mitiche dei viaggi in Italia. Si veda anche in proposito *Benjamin's Flâneur and Poe's "Man of the Crowd"*, in Rignall 1992: 16-19.

<sup>17</sup> Di diversa portata è il rapporto fra narratore e folla nell'altro racconto "follaiolo" di Hoffmann, *Ritter Gluck* (Il cavaliere Gluck). Anche in questo caso l'azione si svolge a Berlino, anticipando la situazione che sarà di Poe, sull'Unter den Linden, dove tra i clienti del caffè Klaus und Weber e la folla eterogenea che passeggia, il narratore si abbandona non tanto all'osservazione dei passanti quanto al gioco della propria fantasia: "La massa dei passanti ondeggia sempre più fitta e variopinta davanti a me ma nulla mi disturba, nulla può mettere in fuga i miei incorporei compagni" (Hoffmann 1809: 9). L'interlocutore, che alla fine del racconto si scoprirà essere niente meno che il compositore Gluck, si materializza al tavolino del caffè come se si fosse staccato dalla folla, ma sarà all'interno dello stesso caffè che si rifugeranno i due nuovi amici per difendersi dal freddo e non essere disturbati dal filisteismo della massa a passeggio.

Quando e dove riscontriamo in Dostoevskij e nella sua Pietroburgo degli anni Quaranta problematiche analoghe o affini? Quando nelle sue opere una folla vera, scomposta in scenette di genere come in Hoffmann, inquietante e ambigua, alle soglie del mistero come in Poe, o comunque radunata per esigenze casuali e “momentanee”, diviene protagonista o artificio letterario al pari di altri già noti e identificati nel procedimento narrativo dell’autore? Partirò per la mia analisi tenendo come base la lettura, ormai classica, che della modernità e del rapporto uomo-folla-strada in Dostoevskij propone Marshall Berman (1982: 219-353) nel saggio, in cui passa in rassegna con estrema finezza alcune tappe del percorso letterario pietroburghese dell’autore russo.

È duplice l’atteggiamento dei personaggi dostoevskiani nei confronti della folla, pur avendo una matrice comune nell’attrazione morbosa e malsana che questa, prima o poi, esercita su di loro: da un lato il desiderio di adeguarsi e di confonderci, dall’altro di ignorarla e attraversarla, restando ben consci della propria individualità. Vi si può leggere sia il rifiuto della realtà (la realtà di una città come Pietroburgo), l’allontanamento dalla concretezza della vita e il rifugio nella fantasia, che la condanna di questo stesso comportamento come peccato. Si potrebbe tenere come esergo l’atteggiamento che caratterizza l’uscita in pubblico di Ordynov in *Chozjajka* (L’affittacamere, 1847):

Сначала рассеянно и небрежно, потом со вниманием, наконец, с сильным любопытством стал он смотреть кругом себя. Толпа и уличная жизнь, шум, движение, новость предметов, новость положения - вся эта мелочная жизнь [...], вся та проза и скука возбуждала в нем, напротив, какое-то тихо радостное, светлое ощущение (Достоевский 1956: I, 424-425).<sup>18</sup>

Attrazione e repulsione sono sempre abbinate negli “uomini della folla” dostoevskiani; il signor Goljadkin di *Dvojniki* (Il sosia, 1846) nella folla della prospettiva Nevskij cerca la convinzione di essere come gli altri. La folla si pone in primo luogo come quell’“altro” di cui egli tanto ha paura, e il cui giudizio tanto teme: non a caso è il suo doppio a trovarsi sempre e ostentatamente a proprio agio fra la gente.

---

<sup>18</sup> “Dapprima distrattamente e senza cura, poi con maggiore attenzione, infine con grande curiosità prese a guardarsi intorno. La folla e la vita della strada, il rumore, il movimento, la novità degli oggetti, la novità della situazione - tutta quella vita di minuzie [...], tutta quella *prosa* e quella noia risvegliarono in lui una vaga sensazione di quieta gioia, di luminosità”.

Goljadkin resta il più significativo rappresentante del primo modo dostoevskiano di vivere la folla: adeguarsi e confondersi. Come sarà per il Popryščin gogoliano (*Diario di un pazzo*, 1848), questi vuole dimostrare a se stesso di essere come gli altri e i suoi affanni, il suo moto perpetuo e caotico in giro per Pietroburgo, mirano sostanzialmente a questo risultato. A Pietroburgo, in realtà e in letteratura, folla è sinonimo di Nevskij prospekt o di Sennaja ploščad (Piazza del Fieno). Gli altri luoghi sono pressoché deserti, in particolare la campagna; talora per responsabilità della ben nota meteorologia pietroburghese, più spesso per la naturale predisposizione degli abitanti che in quei due assi logistici si concentrano e si riconoscono. Non concordo con interpretazioni molto diffuse che identificano in questi due assi i poli opposti e separati della frequentazione sociale pietroburghese.<sup>19</sup> La folla della Sennaja sta per il commercio, per la merce, la sua esibizione e il suo consumo: venditori e acquirenti si confondono in una sovrapposizione fisica prima ancora che mentale e simbolica; gli strati sociali arrivano quasi a sovrapporsi, come le persone fisiche, nel cammino verso il capitalismo: l'intellettuale sta fianco a fianco dello straccione o della prostituta. La massa della Sennaja, per la Pietroburgo "alta" è spettacolo, nel suo insieme di merce, di umanità, di rumori, di laidume, e a contemplare questa massa, a mescolarsi, la Pietroburgo "alta" conviene in diversi momenti dell'anno (cf. Piretto 1989). Raskol'nikov in *Delitto e castigo* attraverserà la piazza e i luoghi circostanti, percependone le volumetrie (cf. Piretto 1990: 41-65), riconoscendone gli spazi, ma li guarderà senza vederli: in lui non resterà che la miseria del singolo, la miseria del giovane intellettuale come risultato del fatto che "i singoli individui si sono staccati dall'ampio corso della vita del popolo", per dirla con Lukàcs (1968: 287), laddove i personaggi di Poe, il narratore prima e l'uomo della folla poi, dimostrano interesse, anche se poi frustrato, per ogni aspetto, ogni particolare, ogni elemento costituente la massa all'interno della quale si muovono.

A Pietroburgo è il Nevskij a stare da sempre per la vita mondana, per la società, in ogni sua componente. Tutti gli strati sociali confluiscono al Nevskij, ma la mescolanza là è meno disordinata e casuale di quanto fosse sulla piazza del Fieno. La frequentazione della prospettiva Nevskij può equivalere a una sorta di iniziazione per chi ambisca a diventare o a essere realmente pietroburghese. Se di *Bildung* si può parlare per i molti perso-

---

<sup>19</sup> Cf. ad esempio la gerarchizzazione sociale dei due poli geografici pietroburghesi proposta in Villadsen 1981: 29.

naggi letterari e non che dalla provincia affluivano alla capitale per darle la scalata, ebbene la sede per antonomasia di esami e verifiche era proprio l'ambitissima frequentazione di questo corso. "E adesso a noi due, Nevskij", potrebbero aver idealmente pronunciato i numerosi Rastignac della letteratura pietroburchese. La differenziazione di ambiti spazio-temporali che regolavano la frequentazione del Nevskij è fondamentale, come già insegnava Gogol' (*Nevskij Prospekt*, 1835). Il corso era sempre affollato a differenza di ogni altra strada di Pietroburgo. Tutti coloro che hanno abitato la città sulla palude sono sempre stati attratti dalla sua rettilinea prospettiva. La folla si è sempre costituita e affrontata in prima istanza là. Nella letteratura pietroburchese, da Gogol' a Belyj, massa vuol dire Nevskij prospekt. Nella vita reale della città il concetto è verificato e confermato quotidianamente. Le proporzioni del Nevskij, la sua ampiezza e lunghezza, il fatto che da sempre nella storia di Pietroburgo botteghe e parate si siano concentrate sempre là, fa sì che la folla assuma su di esso connotazioni speciali, quasi spaventevoli per l'occhio che non vi sia abituato. La massa di Oxford Street, per compatta e massiccia che sia, non arriverà mai a eguagliare la sensazione che produce la folla del Nevskij: continua, inarrestabile, ostinata nel suo andare, al limite della disperazione.

Il Gostinyj Dvor (Corte dei mercanti), luogo destinato al commercio, eretto sul Nevskij, è la mediazione tra la folla indefinita e caotica del mercato sulla Sennaja e quella più indagabile, socialmente divisibile in settori, del Nevskij. Alle botteghe del Gostinyj Dvor corre Goljadkin per mescolarsi ai compratori, per illudersi di essere uno di loro, per buttare fumo negli occhi, ma in modo inconcludente e immaginario, come l'uomo della folla di Poe, come una delle compratrici del mercato di Hoffmann:

entered shop after shop, priced nothing, spoke no word, and looked at all objects with a wild and vacant stare (Poe 1978: 513)

Con che furia si caccia nel più folto della mischia... E tocca tutto: verdura, frutta, carne... osserva, palpa, mercanteggia ogni cosa... Ma non compera niente (Hoffmann 1908: 10).

Forse l'*aplombe* britannico distingue lo stile del più misurato e distaccato uomo di Poe da quello dei suoi equivalenti, berlinese e pietroburchese. L'uomo di Londra concentra nello sguardo le proprie emozioni, laddove Goljadkin, al pari della "massaia furiosa" tedesca non cessa di gesticolare freneticamente con le sue movenze da marionetta. Nel *Sosia*, al Gostinyj Dvor di Pietroburgo, come sulla via, la folla è intuita, percepita ma non descritta, raramente citata da Dostoevskij col proprio nome. Goljadkin pare solo anche tra l'animazione del Nevskij, arriva a diventare

egli stesso folla, ma moltiplicando soltanto se stesso, e poi nell'incubo di un sogno:

И все эти совершенно подобные пускались тотчас же по появлении своем бежать один за другим, и длиною цепью, как вереница гусей, тянулись [...] так, что вся столица запрудилась, наконец, совершенно подобными... (Достоевский 1956: I, 317).<sup>20</sup>

Non senza preoccupazione egli crede di distinguere e riconoscere nella realtà singoli volti che spiccano tra quelli anonimi dei fantomatici passanti che l'autore pare ignorare assieme al suo personaggio. Pietroburgo potrebbe sembrare vuota nel *Sosia*, se si prendessero alla lettera i passi descrittivi di Dostoevskij. La confusione che sappiamo essere di quei luoghi

---

<sup>20</sup> “E questi esseri tutti uguali, subito dopo la loro comparsa, si mettevano a correre uno dietro l'altro, allineandosi in una lunga fila, come un branco di oche [...] cosicché tutta la capitale rigurgitò di esseri perfettamente simili”. Altre volte in Dostoevskij la folla compare in sogni o incubi come elemento spaventevole e inquietante. Sia il signor Procharč'in dell'omonimo racconto che Velčaninov nell'*Eterno marito*, sperimentano questa sensazione. L'uno e l'altro nei rispettivi sogni si vedono schiacciare e assediare da una massa rumoreggiante e minacciosa. Nel *Signor Procharč'in*: “Так же, как и тогда наяву, кругом них гремела и гудела необозримая толпа народа. [...] Толпа густела-густела, мужик кричал, и цепenea от ужаса, господин Прохарчин вдруг припомнил, что мужик – тот самый извозчик, которого он ровно пять лет назад надул безчеловечнейшим образом [...] Он чувствовал, как вся разъяренная толпа обвивает его подобно пестрому змею, давит, душит. Он сделал невероятное усилие и – проснулся” (I, 405-406). “Così, come anche allora nella realtà, intorno a loro rumoreggiava e ronzava una smisurata quantità di gente. [...] La folla si infittiva sempre più, un contadino gridava, e agghiacciato dal terrore, il signor Procharč'in si ricordò all'improvviso che il contadino era proprio lo stesso vetturino che, esattamente cinque anni prima, egli aveva gabbato in maniera disumana [...] Sentiva che la folla inferocita lo stava avvolgendo come un serpente multicolore, lo opprimeva, gli toglieva il respiro. Fece uno sforzo immane e si svegliò”. E nell'*Eterno marito*: “Он проспал около трех часов, но сном тревожным; ему снились какие-то странные сны, какие снятся в лихорадке. Дело шло о каком-то преступлении, которое он будто бы совершил и утаил и в котором обвиняли его в один голос непрерывно входившие к нему откудовато люди. Толпа собралась ужасная; но люди все еще не переставали входить, так, что и дверь уже не затворялась” (IV, 447). “Dormì circa tre ore, ma di un sonno agitato, popolato di strani sogni come si hanno nel delirio. Gli pareva che ci fosse stato un delitto, da lui commesso e quindi occultato, ma di cui lo accusava a una sola voce una quantità di gente che, chissà da dove, entrava in continuazione in casa sua. Si era raccolta una folla spaventevole, eppure arrivava sempre gente nuova, tanto che ormai la porta non si poteva più chiudere”.

si concentra e manifesta solo tramite il comportamento di Goljadkin, le sue movenze e la sua tensione. Ma a questa conclusione si arriva solo dopo un'accurata lettura. Il lettore percepisce il traffico, l'affollamento e la calca di ogni giorno grazie ai movimenti frenetici del protagonista, alle sue proiezioni deliranti e all'evocazione della confusione creata normalmente dalla folla che l'autore magistralmente propone. In quest'opera gli assembramenti di gente, descritti, ma non ancora indagati, sono quelli degli interni, degli invitati nella casa di Olsufij Ivanovič o dei locali pubblici del Nevskij:

... герой наш очутился в зале. [...] Ужас! Зала, все комнаты, все, все было полным-полнечонько. Людей было бездна, дам целая оранжерея (Достоевский 1956: I, 369).<sup>21</sup>

....начал пробираться герой наш куда-то сквозь густую массу гостей (370).<sup>22</sup>

E questa è una folla che spaventa, una folla di persone appartenenti a un'unica matrice, scomposta sì tecnicamente, per motivi d'intreccio in diversi personaggi, ma nella sostanza uniforme e monotematica, monoliticamente opposta a Goljadkin, priva di sfaccettature e di casualità.

In Goljadkin sono assenti la curiosità, "the delicious novelty of emotion" di Poe (1978: 507) o l'entusiasmo consolatore e creativo del cugino hoffmanniano, procurati dalla contemplazione della folla vera, radunata dal caso, dal bisogno impellente di conoscerla. La folla del *Sosia* è letterariamente ignorata da Dostoevskij, perché ancora priva di connotazioni particolari. Provoca solo paura o bieco desiderio di adeguamento. Uno dei suoi componenti sta per tutti gli altri che a lui sono, in questo caso, ancora simili. Non solo è assente il bisogno di contatto con quella folla, ma esiste ancora la paura che ne deriva, nonostante l'attrazione che esercita. Il risultato è, naturalmente, l'esaltazione, seppure in negativo, della figura del singolo, del protagonista.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> "...il nostro eroe si trovò in una sala. [...] Orrore! La sala, tutte le altre stanze, tutto, tutto era affollato fino all'inverosimile. C'era un'invasione di gente, di dame poi un'intera fioritura".

<sup>22</sup> "...il nostro eroe cominciò a farsi largo tra la compatta massa di ospiti".

<sup>23</sup> Ritornano le sensazioni del primo testo dostoevskiano *Povera gente*, in cui il protagonista, Makar Devuškin, per reagire all'emicrania esce in strada e passa conseguentemente in rassegna, nella lettera alla fanciulla amata, alcune delle vie pietroburchesi (lungo Fontanka, Goročovaja) mettendone in luce l'animazione, il traffico di carrozze, la mescolanza sorprendente di strati sociali, ma ignorando la presenza di una folla pedonale.

In Poe il narratore decide di non rimanere solo, ma non era la paura della solitudine a spingerlo verso la folla, bensì il desiderio di conoscenza accentuato dall'ebbrezza provocata dal suo stato di convalescenza; la sua fronte incollata al vetro,<sup>24</sup> labile confine spaziale, lo portava a tendere verso l'esterno fin dall'inizio del racconto, proteso verso la conoscenza più approfondita di un individuo, disposto all'analisi di ogni componente di quella massa.

Goljadkin, nella folla che il lettore si immagina, cerca un riconoscimento, un'identità, un'identificazione assoluta ma senza alcun interesse per la sua esistenza, senza alcun coinvolgimento concreto. Cerca il riconoscimento che gli insegna a restare solo senza paura, a non temere la solitudine, ma quasi a goderne. *Ce grand maleur, de ne pouvoir être seul*, esordiva Poe nel suo racconto, citando La Bruyère (1688: Sect. 99). Per Goljadkin la solitudine è davvero un *grand maleur*, di più, una disgrazia; non ha saputo dimostrare di essere come gli altri ed è restato solo, più solo che mai anche nella moltitudine. Anche Ordynov (*L'affittacamere*) pare scoprire e farsi coinvolgere dal piacere della frequentazione della folla come reazione a una vita di solitudine. Per tutto il corso della sua esistenza era stato

одинок, никто не любил его, да и ему никого не удавалось любить (Достоевский 1956: I, 427).<sup>25</sup>

L'improvvisa scoperta della vita della strada e della folla attorno a lui pare eccitarlo e cambiarlo. La ricerca e il gusto delle novità paiono coincidere con la "fantasmagoria della vita moderna" come la intenderà Baude-

---

La sua attenzione è tutta rivolta ai mezzi di trasporto o a singoli rappresentanti di categorie dal sapore ancora fisiologico: mendicanti, suonatori d'organetto (lettera del 5 settembre).

<sup>24</sup> È curiosa e interessante la nota di Rosemary Lloyd alla traduzione baudelairiana del 1855 del racconto di Poe, in cui l'autore francese rende l'originale *with my brow to the glass* con l'espressione *l'oeil posté dans mon lorgnon*, anziché un più letterale *le front collé à la vitre*, come se volesse riferirsi a uno strumento infrapposto tra l'occhio e la folla, magari al binocolo attraverso il quale il cugino hoffmanniano osservava la folla, utilizzandolo come un surrogato delle gambe che non lo assistevano più (Lloyd 1976: 11).

<sup>25</sup> "Solo, nessuno lo amava e non riusciva ad amare nessuno".

laire.<sup>26</sup> Come Goljadkin Ordynov cerca nel dare uno scopo alle sue peregrinazioni la ragione di esistere. Dostoevskij sottolinea più volte, quasi a mettere in guardia il lettore, che quelle sensazioni, quel tipo di reazioni per un abitante di Pietroburgo erano poco credibili e che nessuno degli “altri” si sarebbe ingenuamente fatto trarre in inganno. Ma Ordynov insiste nella propria illusione:

но правда и то, что ему до сих пор почти ни разу не случилось выходить по делам (Достоевский 1956: I, 426).<sup>27</sup>

La ricerca di un appartamento, altro elemento che secondo Dostoevskij non avrebbe dovuto né turbare né eccitare un pietburghese con i piedi per terra, un uomo attivo e concreto, mette Ordynov, già qualificatosi come appartenente alla schiera dei “sognatori”, in mezzo alla via, gli fa scoprire le *meloči* (minuzie) di cui è fatta la vita della folla. Quasi sempre Dostoevskij utilizza questo termine o il suo aggettivo derivato per riferirsi a questo elemento, quasi volesse sottolinearne la marginalità, abbinata all’altra categoria fondamentale: la *prosaicità* di quella vita, di cui i suoi personaggi non sanno fare a meno. Nel crescendo, intenso anche se di breve durata, d’entusiasmo e di ebbrezza sperimentato da Ordynov per la nuova scoperta, ci si avvicina molto spesso alla possibilità di uno studio della folla, à la *Gogol*, alla costituzione di un catalogo di volti e di tipi, ma non ci si arriva mai:

Все порожало его, он не терял ни одного впечатления и мыслящим взглядом смотрел на лица ходящих людей, всматривался в физиономию всего окружающего; любовно вслушивался в речь народную, как будто проверяя на всем свои заключения, родившиеся в тиши уединенных ночей (Достоевский 1956: I, 426).<sup>28</sup>

Subito intervengono l’autocompassione per la solitudine della vita precedente, la pigrizia innata, la consueta paura dell’isolamento, l’inca-

<sup>26</sup> “Pour le parfait flâneur, pour l’observateur passionné, c’est une immense jouissance [...] voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde [...] La fantasmagorie a été extraite de la nature” (Baudelaire 1863: II, 691-694).

<sup>27</sup> “È anche vero che, fino a quel momento, non gli era quasi mai capitato di uscire *per affari*” (il corsivo è dell’autore).

<sup>28</sup> “Tutto lo colpiva; non si lasciava sfuggire una singola impressione e con lo sguardo pensieroso guardava i visi dei passanti, fissava il volto di chiunque gli stesse intorno, ascoltava amorevolmente la parlata popolana, come se volesse verificare su tutto le conclusioni a cui era arrivato nel silenzio delle sue notti solitarie”.

pacità di godere. Ben presto le persone che gli passano accanto, e che parevano aver fornito l'occasione per un interesse, un contatto, uno studio, ritornano ad essere *čuzje, ozabočennye i zadumčivye* estranee, preoccupate e soprapensiero) e, a superficiale somiglianza, ma con totale differenza dal narratore di Poe, Ordynov prende a sentirsi come un malato che, dopo una lunga indisposizione, si ritrova sì tra la folla, ma spossato ed estenuato dalla luce, dallo splendore, dal vortice della vita, dal rumore e dalla varietà della gente che gli gira attorno. In una parola da quella "modernità" che la sua Pietroburgo gli poteva offrire in quegli anni. Anche in questo caso, ma per motivazioni e responsabilità diverse, il processo conoscitivo è fallito, l'iniziazione è interrotta, l'entusiasmo è crollato. La reazione delle poche persone che il protagonista interpella, con cui tenta un rapporto, è scontata e inevitabile:

Он видел, что его принимали за сумасшедшего или за оригинального чудака, что, впрочем, было совсем справедливо (Достоевский 1956: I, 427).<sup>29</sup>

Pietroburgo del resto era fatta così e Dostoevskij confermerà questo modo di essere nel 1848, anno successivo alla pubblicazione di *Cho-zjajka*, scrivendo in *Čužaja žena i muž pod krovat'ju* (La moglie altrui e il marito sotto il letto):

А уж известно, что если один петербургский господин вдруг заговорит на улице о чем-нибудь с другим, совершенно незнакомым господином, то другой господин непременно испугается (Достоевский 1956: I, 588).<sup>30</sup>

L'autocompassione di Ordynov ritorna e arriva fino a giustificare la reazione negativa degli altri nei suoi confronti. Soltanto in campagna, in un ambiente che nulla ha a che vedere con la Pietroburgo tradizionale, fra lunghi steccati gialli e grigi, antiche isbe al posto di ricchi palazzi e fabbriche dalle alte ciminiere, dove tutto è *bezljudno i pusto* (spopolato e deserto), la narrazione troverà lo sviluppo per il suo intreccio. Là sorge la chiesa in cui avverrà l'incontro con Katerina, punto d'arrivo e reale motivazione per tutti i vagabondaggi precedenti. Da quell'ambiente che unisce

<sup>29</sup> "Vedevo che lo prendevano per matto o per uno strampalato originale, il che, tra l'altro, era del tutto legittimo".

<sup>30</sup> "Lo sanno tutti che se un signore piomburghese attacca improvvisamente discorso per strada con un altro signore che non conosce affatto, quest'ultimo signore senza dubbio si spaventa".

il passato (le isbe “antiche”) con il futuro industriale (le fabbriche con le ciminiere), visione anomala che rifiuta la Pietroburgo solita e scontata, da quella solitudine e da quello spopolamento (anche la chiesa era quasi completamente deserta) procede la narrazione, ignara del bagno di folla precedente che costituisce a mio parere, la parte più intensa e significativa del racconto. Pochi sono stati gli attimi in cui il personaggio dostoevskiano è riuscito a godere della folla, a fruire del contatto con i suoi simili. Dostoevskij ha utilizzato spesso il verbo *brodit'* (vagabondare), è arrivato a definire il proprio personaggio con un termine impegnativo, sostenendo che a lui:

все более и более нравилось бродить по улицам. Он глазел на все, как *фланер* (Достоевский 1956: I, 426);<sup>31</sup>

ma solo nell'ambito della similitudine il termine *flâneur* è accettabile. Il paragone evita l'identificazione totale con questa figura e testimonia al contempo la convinzione di Dostoevskij che il *flâneur* sia colui che osserva camminando, che si interessa all'ambiente che lo circonda, che lo vuole conoscere, che cerca contatti. Poco appropriato, non abbastanza per i suoi personaggi! L'intellettuale Ordynov, dopo le sue avventure sfortunate si inselvacherà ancor più di prima, e le sue passeggiate solitarie avranno come meta luoghi isolati, raramente frequentati dalla gente; l'ora scelta e preferita sarà l'inevitabile crepuscolo e la natura di “sognatore”, di personaggio astratto dalla realtà e dedito alle fantasticherie, si rifarà sentire prepotente, fornendo preziosi particolari per la definizione di questo personaggio, autenticamente dostoevskiano, variante russa del *flâneur* “europeo”.

Nel 1845 Dostoevskij aveva già attribuito a uno dei suoi “tipi” l'epiteto di *flâneur*, legandolo a filo doppio alla città di Pietroburgo. Si trattava dello *zuboskal* (il motteggiatore), protagonista dell'omonimo saggio (Dostoevskij 1972-92: XI, 5-10), in cui si tratteggiava la figura di un moscovita di nascita (*to est' razmašist, rečist* – quindi espansivo e verboso), ma educato a Pietroburgo (*nepremenno v Peterburge* – immancabilmente a Pietroburgo) e “contaminato” dall'atmosfera e dalle maniere della città. Questo personaggio, ancora per lui non compare la definizione di sognatore, già comprende in sé alcune caratteristiche che saranno del *mečtatel'* in opere successive:

---

<sup>31</sup> “Gli piaceva sempre di più vagabondare per le strade. Osservava tutto, come un *flâneur*”.

Vinovat li on, наконец, что весь, например, Петербург с его блеском и роскошью, громом и стуком, с его бесконечными типами, с его бесконечною деятельностью, задушевными стремлениями, с его господами и сволочью – *глыбами грязи*, как говорит Державин, *позлащенной* и не позлащенной, аферистами, книжниками, ростовщиками, магнетизерами, мазуриками, мужиками и всякою всячиной, – представляется ему бесконечным, великолепным, иллюстрированным альманахом, который можно переглядывать лишь на досуге, от скуки, после обеда – зевнуть над ним или улыбнуться над ним (7).<sup>32</sup>

Il motteggiatore in questione (*možet byt', edinstvennyj flaner, urodivšijsja na peterburgskoj počve* – forse l'unico *flâneur* frutto del suolo pietroburghese), dopo alcuni passi non convenzionali (residuo forse della sua origine moscovita) si affretta ad assumere un carattere in tono con la città e con il ruolo che Dostoevskij farà interpretare a coloro che da lui discenderanno:

он неутомимый ходок, наблюдатель, пронира, если понадобится, и знает свой Петербург как свои десять пальцев (8).<sup>33</sup>

Ha ancora caratteristiche di faccendone, di frequentatore autorizzato o meno di ogni ambito logistico e sociale:

Вы его увидите всюду – и в театре, и у подъезда театра, и в лужах и за кулисами, и в клубах, и на балах, и на выставках, и на аукционах, и на Невском проспекте, и на литературных собраниях, и даже там, где вы вовсе не ожидали бы увидеть его, – в самых дальнейших закоулах и углах Петербурга (8).<sup>34</sup>

<sup>32</sup> “È forse colpa sua, alla fin fine, se, per esempio, tutta Pietroburgo con il suo splendore e il suo lusso, il suo fracasso e il suo clamore, i suoi tipi innumerevoli, la sua attività senza fine, le aspirazioni sincere, i suoi signori e la sua marmaglia, (la *gleba di fango*, come dice Deržavin, *indorata* o non indorata, speculatori, venditori di libri, strozzini, ipnotizzatori, ladruncoli, contadini e via discorrendo), a lui pare un almanacco illustrato infinito, grandioso, di quelli che si possono sfogliare solo nel tempo libero, per la noia, dopo pranzo, per sbadigliarci o riderci sopra”.

<sup>33</sup> “È un camminatore e un osservatore instancabile, un furbone, se è il caso, e conosce la sua Pietroburgo come le sue tasche”.

<sup>34</sup> ““Lo vedrete dappertutto: a teatro e nell'androne del teatro, nei palchi e dietro le quinte, nei circoli e ai balli, alle mostre e alle aste, sul Nevskij prospekt e alle serate letterarie, e persino là, dove meno vi aspettereste di vederlo, negli angoli e negli angiporti più sperduti di Pietroburgo”.

Ma è uno degli ultimi particolari con cui Dostoevskij caratterizza il suo personaggio che voglio sottolineare con speciale evidenza, un dettaglio che riporta ai racconti degli altri autori presi in considerazione:

Он везде с своим карандашом и лорнетом и тоненьким, сыненьким смехом (8).<sup>35</sup>

Matita e sorriso spariranno nei personaggi successivi, l'occhialino non sarà più presente, ma la matrice dell'osservazione della realtà attraverso una lente non può non ricondurci ancora una volta a Poe e Hoffmann. Per l'unico *flâneur* del suo repertorio Dostoevskij ha riservato l'occhialino come elemento di mediazione con il mondo, la matita come strumento per caratterizzarne la matrice di descrittore, studioso, interessato in modo tradizionale anche se essenzialmente teorico.

Erranze e lunghi percorsi senza precise finalità descrittive sono caratteristiche del più autentico pedone dostoevskiano: il *mečtatel'* (sognatore), finalmente vero protagonista in *Peterburgskaja letopis'* (Cronaca pietroburghese, 1847) e *Belyj noči* (Le notti bianche, 1848), quella *specie* di *flâneur* pietroburghese, unico reale follaiolo dostoevskiano che percorre a oltranza vie e strade della città, in provocatoria solitudine, evitando la folla e la gente in generale, scegliendo per le sue solitarie peregrinazioni i mesi in cui Pietroburgo è tradizionalmente vuota per la fuga dei villeggianti in dacia, tipica dell'estate, privilegiando il proprio rapporto con case e costruzioni architettoniche come soluzione alla sua incapacità di intrattenere rapporti umani tradizionali (cf. Piretto 1989):

Селятся они большею частью в глубоком уединении, непостижимым углом, как будто таясь в них от людей и от света [...] На улице он ходит повесив голову, мало обращая внимания на окружающих, иногда и тут совершенно забывая действительность (Достоевский 1972-92: XVIII, 33).<sup>36</sup>

Concordiamo appieno con Walter Benjamin che contestava la visione di Baudelaire, secondo il quale *flâneur* e "uomo della folla" erano una cosa sola (1981: 107). Contestiamo anche l'affermazione di una studiosa italiana, secondo la quale "tutti i personaggi di Dostoevskij sono *flâneurs*" (Romano 1981: 16); proprio l'uso dell'artificio della folla da parte di Do-

<sup>35</sup> "Va dappertutto con la sua matita, l'occhialino e un risolino ricco e sottile".

<sup>36</sup> "Vivono per lo più in un profondo isolamento, in cantucci inaccessibili, quasi nascondendosi agli uomini e al mondo. [...] Per strada il sognatore cammina a testa bassa, rivolgendo poca attenzione a chi gli sta attorno, a volte dimenticando del tutto la realtà...".

stoevskij dimostra il contrario e fa scaturire una notevole gamma di fol-laioli ben differenziati tra di loro. Il *flâneur* baudelairiano procede a lentissimi passi per i *boulevards* parigini studiando con attenzione la moltitudine e godendo dello studio dei suoi componenti.

Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. Celui-la qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses (Baudelaire 1868: *Les foules*, I, 291).

Il cugino hoffmanniano sapeva inventare situazioni e scenette dalla visione di ogni singolo componente la folla. Il pedone pietroburghese dostoevskiano è felice, di una sua speciale felicità, quando gli riesce di ignorare la folla. Il “sognatore” delle *Notti bianche* raggiunge il massimo della tensione nel racconto a Nasten’ka, passando addirittura dalla prima alla terza persona, straniando in *naš geroj* (il nostro eroe) la sua esperienza personale (unico momento in cui l’autobiografismo dell’opera può essere messo in dubbio), perché “si prova una terribile vergogna a raccontare tutto ciò in prima persona”, quando arriva a narrare di Pietroburgo all’ora del crepuscolo.<sup>37</sup> Ora in cui anche il nostro eroe *šagaet za pročimi* (marcia dietro gli altri) (Dostoevskij 1956: II, 22) nella folla di impiegati, lascia il lavoro e torna a casa, felice di poter abbandonare il mondo degli uomini, sociale e professionale, di poter ignorare tutte le minuzie di cui era fatta la vita della strada, per potersi abbandonare alla fantasia, alla “inesauribile fantasia” che è la sua ragione di vita, che gli permette di sopravvivere, dimenticando quali strade abbia percorso e quali persone gli si siano rivolte lungo il cammino. La sua incapacità di comunicare, i suoi tentativi di rapporto con la folla dei concittadini erano subito stati chiariti all’inizio del romanzo:

Мне вдруг показалось, что меня одинокого все покидают и что все от меня отступают. Оно, конечно, всякий вправе спросить: кто ж эти все? потому что вот уже восемь лет, как я живу в Петербурге и почти ни одного знакомства не умел завести. Но к

---

<sup>37</sup> La scissione del personaggio in narratore e protagonista è presente con un gioco sottile in tutto il romanzo. Il fatto stesso che il sottotitolo reciti: *Iz vospominanij mečtatelja* (Dai ricordi di un sognatore) pone una barriera, se non altro temporale, fra il narratore e il sognatore del racconto. Il distacco preso dal primo rispetto al mondo fantastico di sogni, porta alla visione estetica dostoevskiana del rapporto realtà/arte. La visione della vita che ha il narratore come fonte di materiale artistico è altrettanto estrema quanto la posizione del sognatore che vede l’arte inferiore alla realtà sotto ogni punto di vista (cf. Rosenshield 1977: 191-203).

чему мне знакомства? Мне и без того знаком весь Петербург, вот почему мне и показалось, что меня все покидают, когда весь Петербург поднялся и вдруг уехал на дачу (Достоевский 1956: II, 5-6).<sup>38</sup>

Non è il rapporto diretto che interessa al sognatore, ma la possibilità di riconoscere *dentro di sé* volti e fisionomie, non di indagarli, studiarli, elaborarli o sfruttarli artisticamente, non di farli propri attraverso la frequentazione, bensì riconoscerne l'esistenza con la fugacità di uno sguardo, rilevare una figura umana come si potrebbe fare con un monumento o un qualsiasi altro particolare urbano. Con il vecchietto sul lungo Fontanka, unico personaggio con cui ha "quasi stretto amicizia" il protagonista delle *Notti bianche* arriverà alla soglia di un saluto, ma riuscirà a "salvarsi" in tempo da tanta comunione fisica ed emotiva:

мы уже было и схватились за шляпы, да благо и опомнились вовремя, опустили руки и с участием прошли друг подле друга (Достоевский 1956: II, 6).<sup>39</sup>

Per tre interi giorni, constatata la partenza dei pietroburghesi per la villeggiatura, quei volti e quei corpi gli parranno mancare; si illuderà, nell'unidirezionalità del proprio egoismo, di sentirne la nostalgia, riandrà con la memoria alle deduzioni a cui era giunto, compiacendosi della propria abilità nel riconoscere la località di villeggiatura, in cui ciascuno di quelli soggiornava, soltanto dal loro aspetto fisico o comportamento. Poi, dopo tre giorni di vagabondaggi, subentrerà la consolazione dei rapporti privilegiati con le case e l'evasione fuori città. Il suo bisogno di comunicare, abbinato alla concreta incapacità di farlo, trova manifestazione e sfogo in questa sublime soluzione dostoevskiana: non solo il sognatore parla con le facciate e i muri, ma questi gli rispondono, marcando il tratto fondamentale e più originale del *modernismo* dostoevskiano: la fantasticheria. Come Ordynov aveva lasciato la Pietroburgo tradizionale e cercato conforto in campagna, così anche il sognatore delle *Notti bianche*, fuori

<sup>38</sup> "Tutto d'un tratto mi parve che tutti mi abbandonassero, me solitario, che tutti mi evitassero. Certo chiunque è in diritto di chiedere: ma chi sono questi tutti? Perché sono già otto anni che vivo a Pietroburgo e non sono stato in grado di allacciare neppure una conoscenza? Ma a che mi servono le conoscenze? Anche senza di loro io conosco tutta Pietroburgo; ecco perché mi è sembrato che tutti mi abbandonassero, quando tutta Pietroburgo si è alzata e d'un tratto è partita per la villeggiatura".

<sup>39</sup> "«Stavamo già per mettere mano ai cappelli, ma ci trattenemmo appena in tempo, lasciammo cadere le braccia e passammo benevolmente l'uno accanto all'altro»".

della barriera di Pietroburgo, trova persone affabili che “pareva proprio fossero lì lì per salutarmi”, e finalmente si sente allegro. Ritorna il desiderio di essere notato, riconosciuto come uno dei tanti, degli altri. Ma oltre al “quasi saluto” non si andrà mai. Non c’è intenzione di procedere nei rapporti, e la città deserta, nonostante le molteplici dichiarazioni, ritorna a essere lo spazio ideale perché lui possa agire.

Solo a Pietroburgo, in una notte bianca, sull’effimero spazio di un ponte, avverrà l’incontro con Nasten’ka. L’artista della vita moderna baudelairiana ne avrebbe scoperto l’eterna bellezza nonostante la transitorietà della folla, ponendo la massima attenzione nella ricerca di ogni sua lieve modificazione. Il sognatore dostoevskiano si attacca alle cose che sono più stabili, le case, i volti già noti che si bea di riconoscere, ma ai quali continua a sfuggire. Non cerca le novità, cerca la fantasia e la lontananza dalla realtà. Il sognatore incarna una protesta un po’ particolare di Dostoevskij nei confronti della realtà. La sua inazione e il suo rifugiarsi nel sogno stanno per la posizione dell’autore degli anni Quaranta nei confronti del mondo moderno e della realtà della vita.

Scrivendo Kracauer: “È la massa che viene utilizzata: solo in quanto membri della massa e non in quanto individui, che credono di ricevere dal profondo una loro propria forma, gli uomini sono frammenti di una figura” (Kracauer 1987: 101). Non così per Dostoevskij, anche in lui la massa viene utilizzata, ma è l’individualità del singolo a farla sempre da padrone, e la figura di cui questo è frammento gli viene proprio dal profondo, anche da quel sottosuolo a cui cerca con ogni forza di reagire, anche quando il singolo si mescola alla folla per l’uno o per l’altro dei motivi che abbiamo identificati. Il *mečtatel’* non si preoccupava di “dare un’anima alla folla”, per citare ancora Benjamin (1981: 99), non la raccontava, la utilizzava per le proprie esigenze intime e personali. Nessuno di loro traeva ispirazione da un uomo nella folla per procedere oltre. Era la folla a essere stravolta o mutata nel suo essere dall’intervento dell’individuo che con i propri simili non aveva ancora contatti se non nella propria elaborazione fantastica degli stessi. È tangibile e manifesto l’interesse di Dostoevskij per l’artificio della folla, quella pietroburchese, ben inteso, speciale, artificiale e “fantastica” come tutto il resto della città, ma questa non sarà mai raccontata e vissuta come elemento narrativo, mai colta nella sua accezione “gogoliana”. Come per molti altri artifici, come il “grande romanzo sul sognatore”, questa restò in parte nelle intenzioni, nelle ipotesi letterarie:

Боже! Об одних встречах на Невском проспекте можно написать

целую книгу. Но вы так хорошо знаете обо всем этом, по приятному опыту, господа, что книги, по моему, не нужно писать (Достоевский 1972-92: XVIII, 20).<sup>40</sup>

L'uomo che esce tra la folla nell'opera dostoevskiana non ha bisogno di mediazioni: finestre, caffè con vetrate sulla via, occhiali o simili artifici. L'occhialino del *motteggiatore* del '45 sparirà alla prima occasione, sinonimo di affettato e finto interesse, oggetto che avrebbe attratto l'attenzione degli "altri", falsato la visione irreal e fantastica che Pietroburgo offriva. Persino il sognatore, nella sua tensione verso la fantasticheria, vuole "voir au soleil",<sup>41</sup> andare, per quanto la sua natura lo conceda, verso un contatto diretto e non mediato da artifici che non siano prodotti del suo animo "malato".

Dalla prima figura del *činovnik* (impiegato) a quella successiva del *mečtatel'*, il singolo tra la gente non è attirato tra la folla da uno o più particolari, ma la trova, o la cerca suo malgrado, sul proprio cammino. La folla è solo un inevitabile tramite per giungere a qualcos'altro, non un punto di partenza ispiratore o attraente. Ordynov trova Katerina, il sognatore arriva all'effimero rapporto con Nasten'ka. Non può esserci un *flâneur* reale e tradizionale; troppe caratteristiche di quella figura non gli corrispondono. Troppe caratteristiche della città industriale e moderna non corrispondono al quadro storico e letterario della Pietroburgo di quegli anni.

Rara e fuggevole è la *gioia* di trovarsi tra la folla, l'effimero e l'infinito che il *flâneur* baudelairiano riconosceva come metà costituente dell'arte non sono che componenti spicciolate della visione del mondo del pedone pietroburghese. Ed è proprio ancora una volta Pietroburgo a costituire l'essenza della figura del pedone dostoevskiano.<sup>42</sup> Le sue condizioni di mito prima che di realtà. La sua inconsistenza fatta di caos più attraente e affine allo spirito di quanto potessero essere la realtà e l'ordine, per lo

<sup>40</sup> "Dio mio! Si potrebbe scrivere un libro intero sui soli incontri che si fanno sul Nevskij Prospekt. Ma voi, signori, conoscete tutto così bene, per vostra piacevole esperienza, che non credo proprio ci sia bisogno di scrivere un libro" (*Cronaca pietroburghese*).

<sup>41</sup> "Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre" (Baudelaire 1868: *Les fenêtres*, I, 339);

<sup>42</sup> "Il n'y a qu'une grande ville qui puisse servir de théâtre à ses explorations incessantes [...] Nous n'admettons pas même l'existence du flâneur autre part que Paris". De Lacroix A., *Le flâneur* in *Les Français peints par eux mêmes*, Paris 1841, III, 65-69. Devo la citazione a Godfrey 1982: 86.

meno quelli che erano realtà e ordine negli anni dostoevskiani.

L'apparente *flâneur* dostoevskiano inganna qua e là il lettore con tratti comportamentali nell'ambito della tradizione, ma la sua descrizione e il suo posto nel mondo (Pietroburgo) vanno ben oltre gli *očerki* fisiologici e le loro descrizioni di genere. Non può trovarsi "a casa propria" nelle vie della città, perché egli non ha casa. L'uscita all'aperto per il personaggio dostoevskiano coincide con una scelta esistenziale che è legata al suo spazio più proprio. L'interno delle case è umiliante e degradato. La strada e le sue componenti architettoniche sono più congeniali, ma non è la loro descrizione o la loro "lettura" che interessano, quanto la possibilità di esistere dopo averle percepite, dopo esserne stato influenzato. A differenza del pedone "europeo", quello pietroburghese vive con maggiore intensità la propria indolenza di camminatore e vagabondo. Anche quando queste azioni siano apparentemente senza scopo nascondono un'intenzione, un'ansia che supera quella del desiderio di descrizione o lettura del mondo, che coincide con il desiderio di viverlo da protagonista. Nei grandi romanzi queste figure baleneranno con le caratteristiche che hanno acquisito, sedimentato. Non saranno più eroi isolati, ma contribuiranno al grande quadro d'insieme, profondo e problematico del singolo che fin dagli anni Quaranta non se la sentiva di limitarsi all'atto tipico del *flâneur*: guardare e descrivere; l'occhio e la penna non erano mai stati sufficienti, né per Dostoevskij né per le sue creature.

#### BIBLIOGRAFIA

Fonti primarie:

Baudelaire C.

1861 Les fleurs du mal. Tableaux parisiens. — In: Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, 1976, I, pp. 82-104.

1863 Le peintre de la vie moderne. — In: Oeuvres complètes, II, p. 683-724.

1868 Petits poèmes en prose. Le spleen de Paris. — In: Oeuvres complètes, I, pp. 275-374.

Dostoevskij F. M.

1956 Sobranie sočinenij v 10-ti tomach. Moskva 1956.

1972-92 Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 30-ti tomach. Leningrad 1972-92.

Hoffmann E. T. A.

1809 Il cavaliere Gluck. — In: Romanzi e racconti, I, Torino, Einaudi. 1969, pp. 9-18.

1822 La finestra del cugino. — In: Romanzi e racconti, III, pp. 1014-1037.

Poe E. A.

- 1978 The Man of the Crowd.— In: *Collected works of Edgar Allan Poe*. Edited by T. O. Mabbot, Cambridge (Massachusetts), London 1978.  
 1970 *Polnoe sobranie rasskazov*. Moskva, Nauka, 1970.

Rapporti tra E. A. Poe, la Russia e Dostoevskij in particolare:

Astrov V.

- 1942 Dostoevsky on Edgar Allan Poe. — *American Literature* 14 (1942) March: 70-74.

Bandy W. T.

- 1960 Were the Russians the First to Translate Poe? — *American Literature* 31 (January 1960): 479-480.  
 1962 *The Influence and reputation of E. A. Poe in Europe*. Baltimore 1962.

Burnett L.

- 1981 Dostoevsky, Poe and the Discovery of Fantastic realism. — In: *Dostoevsky: a Centenary Collection*, Colchester, Univ. of Essex Press. 1981, pp. 58-86.

Delaney-Grossman J.

- 1973 *Edgar Allan Poe in Russia. A Study in Legend and Influence*. Würzburg 1973.

Harap L.

- 1976 Poe and Dostoevsky: A Case of Affinity. — In: *Weapons of Criticism. Marxism in America and the Literary Tradition* (ed. by N. Rudich), Palo Alto 1976, pp. 271-285.

Kefer L. B.

- 1941 Poe in Russia.— In: French J. C. (editor). *Poe in Foreign Lands and Tongues: A Symposium*, Baltimore 1941, pp. 11-21.

Kijko E. I.

- 1985 K tvorčeskoj istorii "Brat'ev Karamazovyh". Realizm fantastičeskogo v glave "Čert. Košmar Ivana Fedoroviča" i Edgar Po. — In: *Dostoevskij. Materialy i issledovanija* 6. Leningrad 1985, pp. 256-262.

Illuminati A.

- 1992 (In)differenze. — In: *La città e il desiderio*. Roma, 1992, pp. 79-95.

Safjullin Ja. Mazina L.

- 1982 Po i Dostoevskij.— In: *K tipologii fantastiki. Romantizm i realizm v literaturnykh vzaimodejstvijach*, Kazan' 1982, pp. 43-58.

Vidnäs M.

- 1968 Dostoevskij i Edgar Allan Po. — *Scandoslavica* 14 (1968): 21-32.

Yarmolinsky A.

- 1916 The Russian View of American Literature. — *Bookman* XLIV, 1 (September 1916): 44-48.

A proposito di E. T. A. Hoffmann, la Russia e Dostoevskij in particolare:

Botnikova A. B..

1977 E. T. A. Gofman i russkaja literatura. Voronež 1977.

Cobb P.

1908 The Influence of E. T. A. Hoffmann on the Tales of E. A. Poe. New York 1908 (1974).

Gal-Baroti M.

1984 K traktovke problematiki Dostoevskij-Gofman. — *Slavica* 21 (1984): 219-223.

Ingham N.

1974 E. T. A Hoffmann Reception in Russia. Würzburg 1974.

Mann Ju.

1972 Put' k otkrytiju charaktera. — In: *Dostoevskij - chudožnik i myslitel'*. Moskva 1972.

Passage C.E.

1954 Dostoevskii the Adapter. A Study in Dostoevskii's use of the Tales of Hoffmann. Univ. of North Carolina Press. Chapel Hill 1954.

Žitomirskaja B.V. (pod red.)

1964 E. T. A. Gofman. Bibliografija russkich perevodov i kritičeskoj literatury. Moskva 1964.

A proposito dei rapporti tra Hoffmann, Poe e Baudelaire:

Bandy W. T.

1958 Baudelaire and Poe.— *The Texas Quarterly* I Suppl. (1958): 28-35.

1967 Baudelaire et E. A. Poe: vue rétrospective.— *Revue de Littérature Comparée* 41 (1967): 329-334.

Baudelaire C.

1976 Études sur Poe.— In: *Oeuvres Complètes*, Paris 1976, II, pp. 245-337.

1976a L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant (1863). — In: *Oeuvres Complètes*, II, pp. 687-694.

Belleli M. L.

1978 Baudelaire e Poe: schiavitù e rivalità. — In: *Bianchi R.* (1978): 11-28.

Lloyd R.

1976 Sur Hoffmann, Poe et Baudelaire. — *Bullettin Baudelairien* 11 (1976): 11-12.

1979 Baudelaire et Hoffmann. Affinités et Influences. Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge Univ. Press., 1979.

Kohler I.

1979 Baudelaire et Hoffmann. Stockholm 1979.

Preussner M.

1991 Poe und Baudelaire: Ein Vergleich. Peter Lang. Frankfurt. Bern, N.Y., Paris 1991 (con ricchissima bibliografia).

## Bibliografia generale

Assunto R.

1983 La città di Anfione e la città di Prometeo. Idee e poetiche della città. Milano, Jaca Book, 1983.

Baroti T.

1984 Peterburgskij mečtatel' Dostoevskogo i goglevskaja tradicija. — Slavica 21 (1984): 205-218.

Belov S. V.

1990 Fedor Michajlovič Dostoevskij. Moskva 1990.

Belyj A.

1911 Peterburg. Peterburg 1911.

Benjamin W.

1981 Di alcuni motivi in Baudelaire. — In: Angelus Novus. Torino 1981.

1986 Parigi capitale del XIX secolo. Torino, Einaudi, 1986.

Berman M.

1982 All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity. New York 1982 (Trad. it.: L'esperienza della modernità. Bologna 1985).

Bethea D.M.

1989 The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction. Princeton, Princeton University Press, 1989.

Bianchi R. (a cura di)

1978 E. A. Poe: dal gotico alla fantascienza. Saggi di letteratura comparata. Milano, Mursia, 1978.

Blanchard M. E.

1985 In Search of the City: Engels, Baudelaire, Rimbaud. Saratoga 1985.

Bonaparte M.

1949 The Life and Works of E. A. Poe. A Psycho-Analitic Interpretation. London 1949.

Bowlby R.

1985 Just Looking: Consumer Culture in Dreiser, Gissing and Zola. New York 1985.

Brand D.

1991 The Spectator and the City in 19th Century American Literature. Cambridge, New York 1991.

Brombert V.

1991 Baudelaire: reclusione e infinito. — In: La prigione romantica. Bologna, Il Mulino, 1991.

Cagliero R.

1988 "L'uomo della folla": Poe e la città.— In: La città. 1830-1930. Atti del seminario interdisciplinare (Genova 2-3 maggio 1988), a cura di G. Cianci e M. R. Cifarelli, Genova, Schena Editore, 1988, pp. 23-39.

- Carlson E. W.  
1966 *The Recognition of E. A. Poe. Selected Criticism since 1829.* Ann Arbor, Univ. of Michigan Press, 1966.
- Caws M. A. (editor)  
1991 *City Images. Perspectives from Literature, Philosophy, and Film.* New York 1991.
- Chances E.  
1978 *Conformity's Children: an Approach to the Superfluous Man in Russian Literature.* Columbus 1978.
- Contessi G.  
1989 *Il luogo dell'immagine. Scrittori, architetture, città, paesaggi.* Bergamo, Pierluigi Lubrina Editore, 1989.
- Cox G.  
1990 *Crime and Punishment: a Mind to Murder.* Boston 1990.
- De Jonge A.  
1975 *Dostoevsky and the Age of Intensity.* New York 1975.
- Fanger D.  
1965 *Dostoevsky and Romantic Realism. A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens, and Gogol.* Cambridge Mass., Harvard Univ. Press, 1965.
- Frisby D.  
1992 *Frammenti di modernità. Simmel, Kracauer, Benjamin.* Bologna, Il Mulino, 1992.
- Gay J.  
1922 *Trivia: or the Art of Walking the Streets of London.* London 1922.
- Godfrey S.  
1982 *Baudelaire's Windows.* — *L'esprit créateur* XXII (1982) 4: 83-100.
- Gogol' N. V.  
1835 *Nevskij prospekt.* — In: *Arabeski, Peterburg 1835.*  
1848 *Zapiski sumasšedšego.* Peterburg 1848.
- Grunes D.  
1982 *Fraternal Hopes Dashed: Poe's "The Man of the Crowd".* — *College Language Association Journal* III (1982): 25.
- Guthardt W.  
1981 *Die Konzeption des Massenverhaltens im englischen Roman des 19. Jahrhunderts.* Frankfurt a.M., Bern 1981.
- Hannoosh M.  
1983 *Painters of Modern Life: Baudelaire and the Impressionists.* — In: *Sharpe and Wallock 1983: 164-184.*
- Hessel F.  
1991 *L'arte di andare a passeggio (a cura di E. Banchelli).* Milano, Serra e Riva Editori, 1991.

- Hills N.  
1986 The Crowd in American Literature. Baton Rouge & London 1986.
- Jackson R. L.  
1981 The Art of Dostoevsky. Deliriums and Nocturnes. Princeton 1981.
- Joye M. C.  
1981 Literature and the Urban Experience: Essays on the City and Literature. New Brunswick 1981.
- Kartašova I. V.  
1983 Ob odnoj gogolevskoj tradicii v tvorčestve Dostoevskogo: tema mečtatelja. — In: Gogol' i sovremennost', Kiev 1983, pp. 49-56.
- Kiellen A.  
Flånoren. Stockolm 1988.
- Kracauer S.  
1987 La massa come ornamento. — In: La massa come ornamento. Napoli, Guida Editore, 1987.
- La Bruyère  
1688 Les Caractères. Paris 1688.
- Levine S.  
1972 Edgar Poe: Seer and Craftsman. Delano (Florida) 1972.
- Lotman Ju. M.  
1984 Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda. — In: Trudy po znakovym sistemam, n. 18, Tartu 1984.
- Luckaja N. N.  
1982 Flaner ili letopiseč? — Vestnik Moskovskogo Universiteta, Serija 9, Filologija 2 (1982): 11-17.
- Lukàcs G.,  
1968 Dostoevsky.— In: Saggi sul realismo, Torino, Einaudi, 1968.
- McClelland J. S.  
1989 The Crowd and the Mob from Plato to Canetti. London -Boston 1989.
- Manzoni A.  
1842 I Promessi Sposi. Milano 1842.
- Magris C.  
1969 Tre studi su Hoffmann. Milano-Varese 1969.
- Martel R.  
1974 La foule. Textes choisis et présentés par R. Martel. Paris 1974.
- Mazurek R.  
1979 Art, Ambiguity, and the Artist in Poe's "The Man of the Crowd". — Poe Studies XII (1979) 2.
- Miller R. F.  
1981 Dostoevsky and the Idiot: Author, Narrator and Reader. Cambridge, Harvard Univ. Press, 1981.

- Moretti F.  
 1987 *Homo Palpitans*.— In: *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi, 1987.
- Olsen D.  
 1986 *The City as a Work of Art*. New Haven and London 1986.
- Park R.  
 1972 *The Crowd and the Public and Other Essays*. Chicago, Chicago Univ. Press, 1972.
- Patterson Miller L.  
 1979 *The Writer in the Crowd: Poe's Urban Vision*. — *American Transcendental Quarterly* 44 (1979): 325-339.
- Piretto G.P.  
 1989 *Derelitti, bohémiens e malaffari. Il mito povero di Pietroburgo*. Bergamo, Lubrina, 1989.  
 1990 *Da Pietroburgo a Mosca*. Milano, Guerini e Associati, 1990.
- Rauter H. von  
 1962 *Edgar Allan Poes *The Man of the Crowd*. Interpretation und Einordnung ins Gesamtwerk*.— *Die Neueren Sprachen* 11 (1962): 497-509.
- Reff T.  
 1983 *Manet and the Paris of Haussmann and Baudelaire*. —In: Sharp and Wallock 1983: 131-163.
- Reininger A.  
 1978 *Hoffmann e Poe: il romanticismo reificato*. — In: Bianchi 1978: 243-260.
- Riggan W.  
 1981 *Picaros, Madmen, Naifs, and Clowns. The Unreliable First Person Narrator*. Norman, University of Oklahoma Press., 1981.
- Rignall J.  
 1992 *Realist Fiction and the Strolling Spectator*. London and New York, Routledge, 1992.
- Romano Milli  
 1981 *Prefazione*. — In: F. Dostoevskij. *Cronaca di Pietroburgo*, Milano, Sugarco, 1981.
- Rosenshield G.  
 1977 *Point of View and Imagination in Dostoevskij's "White Nights"*. — *Slavic and East European Journal* 21 (1977) 2: 191-203.
- Rottensteiner F.  
 1978 *Early Grandmasters of Fantasy: E. T. A. Hoffmann, E. A. Poe, N. V. Gogol' and Russian Fantasy*. — In: *The fantasy Book*, New York 1978, pp. 31-42.

- Rudé G.  
1982 *La foule dans la Révolution Française*. Paris 1982.
- Schor N.  
1978 *Zola's Crowds*. Baltimore 1978.
- Sharp W.C.  
1990 *Unreal Cities: Urban Configuration in Wordsworth, Baudelaire, Whitman, Eliot and Williams*. Baltimore 1990.
- Sharp W. Wallock L. (editors)  
1983 *Visions of the Modern City. Essays in History, Art, and Literature*. New York 1983.
- Simmel G.  
1964 *The Stranger*. — In: *The Sociology of G. Simmel*, New York 1964, pp. 402-408.  
1964 a *The Metropolis and Mental Life*. — In: *The Sociology of G. Simmel*, New York 1964, pp. 409-424.
- Tobias J. J.  
1967 *Crime and the Industrial Society in the 19th Century*. London 1967.
- Tjun'kin K.  
1984 *Čelovek sredi ljudej*. — In: F. M.. Dostoevskij, *Prestuplenie i nakazanie*, Moskva 1984, pp. 5-14.
- Villadsen P.  
1981 *The Underground Man and Raskolnikov*. Odense, Odense Univ. Press, 1981.
- Vitt-Maucher G.  
1970 *E. T. A. Hoffmanns Ritter Gluck und E. A. Poes The Man of the Crowd. Eine Gegenüberstellung*. — *The German Quarterly* XLIII (1970).
- Volgin I.  
1989 *Rodit'sja v Rossii: Dostoevskij i sovremenniki: Žizn' v dokumentach*. — Oktjabr' 3 (1989): 3-70; 4 (1989): 110-167; 5 (1989): 67-148.
- White Morton and Lucia  
1962 *The Intellectual versus the City*. Cambridge, Harvard Univ. Press, 1962.
- Žukov D. A.  
1981 *Peterburg Dostoevskogo*. — In: *Zavetnoe: literaturno-kriičeskie stat'i*, Moskva 1981, pp. 103-117.