

Annali di Ca' Foscari

Serie occidentale

Vol. 55
Settembre 2021

e-ISSN 2499-1562



Edizioni
Ca' Foscari

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari

Serie occidentale

Rivista diretta da
Giuliana Giusti
Stefania Sbarra
Michela Vanon Alliata

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Fondazione Università Ca' Foscari
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/annali-di-ca-foscari-serie-occidentale/>

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale

Rivista annuale

Direzione scientifica Giuliana Giusti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Stefania Sbarra (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Michela Vanon Alliata (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Sezione di letteratura, cultura, storia

Comitato scientifico Malcolm Andrews (University of Kent, UK) Stephen Arata (University of Virginia, USA) Anna Paola Bonola (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia) Stefan Brandt (Karl-Franzens-Universität Graz, Österreich) Iain Chambers (Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Italia) Marina Ciccarini (Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Italia) Luca Crescenzi (Università degli Studi di Trento, Italia) Mario del Pero (SciencesPo, France) Heinrich Detering (Georg-August-Universität Göttingen, Deutschland) Evgeny Dobrenko (The University of Sheffield, UK) Maria Giulia Fabi (Università degli Studi di Ferrara, Italia) Antonio Fernández Ferrer (Universidad de Alcalá - UAH, España) Francesco Fiorentino (Università degli Studi di Bari «Aldo Moro», Italia) Cristina Giorcelli (Università degli Studi Roma Tre, Italia) Luis Gómez Canseco (Universidad de Huelva, España) Stephen Greenblatt (Harvard University, USA) Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos (Universidade de São Paulo, Brasil) Gunilla Hermansson (Göteborgs Universitet, Sweden) Fátima Marinho (Universidade do Porto, Portugal) Jean-Pierre Naugrette (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, France) Ryszard Nycz (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Polska) Luca Pietromarchi (Università degli Studi Roma Tre, Italia) Giuliano Tamani (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paolo Tortonese (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, France)

Comitato di redazione Magda Campanini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Simone Francescato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) David Newbold (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adrián J. Sáez García (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Gerardo Tocchini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Raffaella Vassena (Università degli Studi di Milano, Italia) Daniele Vecchiato (Università degli Studi di Padova, Italia) Rotraud von Kulesa (Universität Augsburg, Deutschland)

Sezione di linguistica

Comitato scientifico Adriana Belletti (Università degli Studi di Siena, Italia) Davide Bertocci (Università degli Studi di Padova, Italia) Carlo Cecchetto (Università di Milano Bicocca, Italia) Guglielmo Cinque (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Francesco Costantini (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberta D'Alessandro (Universiteit Leiden, Nederland) Paola Desideri (Università G. d'Annunzio di Chieti, Italia) Anna Maria Di Sciullo (Université du Québec à Montréal, Canada) Caterina Donati (Université Paris Diderot - Paris 7, France) Odd Einar Haugen (Universitetet i Bergen, Kongeriket Norge) Maria Teresa Guasti (Università di Milano Bicocca, Italia) Adam Ledgeway (University of Cambridge, UK) Carla Marello (Università di Torino, Italia) Massimo Piattelli-Palmarini (University of Arizona, USA) Luigi Rizzi (Università di Siena, Italia) Sergio Scalise (Università di Bologna, Italia) Antonella Sorace (University of Edinburgh, UK) Avellina Suñer (Universitat de Girona, España)

Comitato di redazione Chiara Branchini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Laura Brugè (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marina Buzzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandra Giorgi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marie-Christine Jamet (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Nicola Munaro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Sílvia Perpiñán Hinarejos (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, Espanya) Lori Repetti (Stony Brook University, New York, USA) Graziano Serragiotto (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direttore responsabile Giuseppe Sofò

Redazione | Head office

Università Ca' Foscari Venezia | Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati - Dorsoduro 1405, 30123 Venezia, Italia | annali.occidentali@unive.it

Editore Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing | Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it

© 2021 Università Ca' Foscari Venezia

© 2021 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte. | Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Sommario

LINGUISTICA

- Effect of Different Face Masks on Speech and Singing:
Self-Perception and Acoustic Analysis**
Claire Pillot-Loiseau, Bernard Harmegnies 9
- «Siftlikom msg f tel opostitha hna rj3 l history»:
mescolanze di codice nella comunicazione mediale in Marocco**
Elena Tamburini, Gabriele Iannàccaro 29
- L1 Interference in Interlanguage Pragmatics
A Study on Requesting in Russian L2 and Italian L2**
Daniele Artoni, Anastasiia Rylova 65
- Between Time and Discourse
A Syntactic Analysis of Italian *poi***
Federica Cognola, Silvio Cruschina 87
- Primary Teacher Trainees' Intercultural Education
The Italian Case**
Elisabetta Pavan 117

LETTERATURA, CULTURA, STORIA

- Nomi, parole e stili in Proust**
Giovanni Bottiroli 135
- «Der Blaue Montag». Un quadretto popolare
come possibile fonte di una scena di *Delitto e castigo***
Marco Caratozzolo 161



Reassessing Japanese American Collective Memory Through Gene Oishi's Internment Narratives	187
Nicolangelo Becce	
The Forms and Meanings of (In)Visibility Arab-Americans and the State of Terror in Youssef El Guindi's <i>Back of the Throat and Language Rooms</i>	213
Cinzia Schiavini	
Trespassing Boundaries in <i>Wuthering Heights</i> Geographical and Environmental Perspectives	229
Nicoletta Brazzelli	
The Revolutionary Intertextuality of <i>Molara</i> by Yäel Farber	249
Susanna Zinato	
Furio Jesi teorico della traduzione	269
Ulisse Dogà	
Ernst Jünger's Ethopoietic Authorship	291
Mario Bosincu	
Jenseits des Sichtbaren Rilkes <i>Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge</i>	309
Barbara Di Noi	
<i>Snapshots: Fotografische Spuren in Félix Vallottons Roman <i>La vie meurtrière</i></i>	333
Anna Kuwalewski	
«Támbico pilar»: ¿un eco precolombino en Calderón de la Barca?	347
Antonio Sánchez Jiménez	
RECENSIONI	
Carlo Donà <i>La fata serpente</i>	357
Massimo Stella	
Miloš Crnjanski <i>Romanzo di Londra</i>	363
Enrico Davanzo	

Olaf Müller, Elena Polledri (a cura di)

Theateradaptionen

Luca Zenobi

369

Vladimir Nabokov

Lezioni di letteratura russa

Michela Vanon Alliota

373

«Der Blaue Montag». Un quadretto popolare come possibile fonte di una scena di *Delitto e castigo*

Marco Caratozzolo

Università degli Studi di Bari «Aldo Moro», Italia

Abstract The influence of *loubok* (Russian popular print) on Dostoevsky's works is a topic deserving more attention than has been given up to now. It makes us understand how Dostoevsky got inspiration from popular iconography. The present article could be a further contribution to this research topic; its aim being to investigate the recurrence in Dostoevsky's poetics of a particular typology of popular print, showing how a wife beats her husband after he came back home drunk. This *loubok* spread widely through Russia (the peasant family version) and Germany (the cobbler version). In particular the German version, which had a wide readership thanks to the German printer G. Renner and was named "Der Blaue Montag" was undoubtedly known to Dostoevsky, since it was widespread in the very period he travelled through Germany. In this paper I will try to show how the Russian novelist caught not only the general setting but also some details from this version to describe Marmeladov's home in the scene (I, 2) when he comes back home and faces a violent welcome from his wife Katerina Ivanovna.

Keywords Dostoevsky. Crime and Punishment. Marmeladov. Loubok.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Dostoevskij e i quadretti popolari: osservazioni bibliografiche. – 3 Il motivo vagante della 'moglie che picchia il marito'. – 4 Marmeladov picchiato. – 5 Corrispondenze e conclusioni.



Peer review

Submitted 2021-03-29
Accepted 2021-04-27
Published 2021-09-27

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Caratozzolo, M. (2021). "«Der Blaue Montag». Un quadretto popolare come possibile fonte di una scena di *Delitto e castigo*". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 55, 161-186.

1 Introduzione

Nel secondo capitolo della prima parte di *Delitto e castigo*, Raskol'nikov entra in una squallida taverna e fa conoscenza con Semën Marmeladov, di cui ascolta la struggente confessione di padre e marito decaduto e dedito al bere. Usciti dal locale, lo studente accompagna l'ubriaccone nella casa dove quest'ultimo vive con i figli e la moglie malata Katerina Ivanovna, che in preda a un attacco isterico lo accoglie ostilmente e lo percuote davanti ai propri bambini, spaventati e in lacrime, e ad altre persone, che invece reagiscono soprattutto con risa divertite. Questa scena culminante, ma anche le sequenze che la precedono, potrebbero aver trovato ispirazione in alcune immagini della tradizione popolare, che nell'immaginario di Dostoevskij si sono contaminate con altri motivi letterari. Nelle pagine che seguono proverò a illustrare questa ipotesi, riferendomi alla tradizione del quadretto popolare occidentale e alla sua influenza su quello russo, e nello specifico valutando un preciso 'motivo migrante' di questo genere artistico, quello della donna che picchia l'uomo.

2 Dostoevskij e i quadretti popolari: osservazioni bibliografiche

Il tema dell'influenza dei quadretti popolari sull'opera di Dostoevskij è stato già affrontato dalla critica russa e italiana, ma in maniera piuttosto occasionale, dunque uno studio organico sull'argomento ancora non esiste. Si potrebbe infatti sostenere che sia persino in dubbio l'esistenza del tema 'Dostoevskij e il lubok', giacché non vi sono prove del fatto che i quadretti popolari abbiano ispirato con sistematicità opere dello scrittore: una conferma potrebbe trovarsi nel fatto che nel ricco catalogo di una mostra sul *lubok* e la letteratura russa, allestita di recente a Mosca, non vengono menzionati legami con l'opera di Dostoevskij (Rudakova 2015). L'intenzione che soggiace quindi al presente lavoro non è tanto quella di dimostrare un legame 'strutturale' tra il *lubok* e la poetica oppure lo stile di Dostoevskij, quanto mostrare (si diceva in incipit) come lo scrittore abbia registrato un motivo 'migrante'¹ della tradizione del quadretto popolare

¹ La questione dei motivi ricorrenti ('migranti' o 'vaganti') dei quadretti popolari, in special modo riguardo all'influenza della Germania sulla Russia, è un tema molto studiato, che ancor prima del lavoro di Rovinskij era stato messo in rilievo da Snegirëv (1861, 3-4): «Сравните с Русскими Немецкие издания простонародных тетрадок и книжек с политипажами в роде лубочных: [...] вы найдете в них разительное сходство с старинным пошибом первых» (Confrontate con quelle russe le edizioni tedesche di quadernetti e libretti con le immagini popolari del tipo dei lubki: [...] vi troverete una grande somiglianza con il vecchio stile dei primi). Un contributo piuttosto importante e

e se ne sia servito come «spunto visivo»² che, contaminandosi con altri stimoli, ha prodotto la scena dell'alterco tra Marmeladov e la moglie. Si tratta di un'ipotesi pienamente compatibile con la costruzione dell'immaginario dostoevskiano, il quale, come già notava Valentina Vetlovskaja (1974, 296), ha una strutturazione verticale a 'piani sovrapposti', che successivamente è stata illustrata da Roman Nazirov (1999)³ e poi spiegata con alcuni esempi da Rosanna Casari, secondo cui Dostoevskij «contamina le tradizioni disseminando le storie narrate di motivi tratti da opere diverse, da personaggi diversi, in connessioni estremamente dinamiche» (2010, 64).⁴

Si profila quindi un metodo che lo scrittore applicava già nel periodo di cui parliamo, evidenti tracce del quale si trovano poi nel decennio successivo, soprattutto nel rapporto che egli instaurò con la critica all'arte figurativa a lui contemporanea. Elementi di illustrazione in merito sono forniti da Antonella D'Amelia nel commento all'esperienza dello scrittore presso l'Esposizione pietrobουργhese di pittura e scultura russa del 1873, dove vide un quadro che Vladimir Makovskij aveva da poco realizzato, *Ljubiteli solov'inogo penija* (Gli amanti del canto dell'usignolo). La studiosa sottolinea come Dostoevskij, nel descriverlo, «non solo "ritrae" i protagonisti della vicenda, ma inserisce una lunga digressione sul carattere e la vita del proprietario dell'usignolo e dei suoi acquirenti» (D'Amelia 2009, 133-4), mostrando così che l'immagine lo attrae per il suo «fulcro morale» (135) più che per l'estetica, ma soprattutto è legata «a problemi etici» che fanno parte della sua riflessione e quindi finiscono inevitabilmente nella dimensione della elaborazione letteraria, dove si

molto citato è quello di Wilhelm Fraenger (1926), di cui è stata pubblicata anche la versione russa (Frenger 1996). Si vedano inoltre, sempre su questo tema, i più recenti contributi di Itkina (2011, 251-6), Pesenti (2011), Milano (2011a) e Schrub (2015).

2 L'espressione è di Claudia Olivieri: «è importante mettere in rilievo, da una parte come un'immagine maturi e cresce nello scrittore e, dall'altra, come alla base di gran parte del suo universo creativo ci sia uno spunto visivo, utilizzato non soltanto in relazione a un determinato contenuto, ma perché aiuta a concretizzare, fungendo da "referente figurativo", un'idea già perfettamente delineata e conclusa» (2003, 44).

3 Nazirov 1999, 88: «Его мифотворчество - не просто комбинаторика сюжетов. Достоевский умел придавать мифам жгучую злободневность. Роман его выходит за пределы реализма, призрачность воображаемого мира предвещает символизм, а повышенная экспрессивность, страсть к пародии, обращение к мифу, фольклору и народной религиозности сближают роман Достоевского с литературой модернизма. Поэтому трактовать Достоевского только как романтика или 'романтического реалиста' недостаточно» (La sua mitopoiesi non è solamente una combinazione di intrecci. Dostoevskij sapeva attribuire ai miti una scottante attualità. Il suo romanzo supera i limiti del realismo, la trasparenza del mondo immaginato supera il simbolismo, mentre l'elevata espressività, il gusto per la parodia, la relazione con il mito, il folclore e la religiosità popolare avvicinano il romanzo di Dostoevskij al modernismo letterario. Per questo motivo trattare Dostoevskij esclusivamente come un romantico, oppure come un 'realista romantico' è insufficiente).

4 Cf., sul medesimo tema, Kazari 2007.

combinano con altre istanze, anche di genere e contesto differenti. Si tratta di una particolare tipologia di *ekfrazis*, da Valerij Lepachin definita *ekfrazis-perevod*, e consistente nel tentativo «не столько интерпретировать описываемое изображение, сколько “удвоить” его иными средствами и в другом жанре» (non tanto di interpretare l'immagine descritta, quando di 'duplicarla' con altri mezzi e in un altro genere) (Lepachin 2008, 318). Sembra quindi questo il percorso seguito da Dostoevskij nella rielaborazione del quadretto popolare: una 'duplicazione' che lo trasporta nella dimensione letteraria, alterandone la forma, ma conservandone il 'fulcro morale'.

Venendo più nello specifico al rapporto tra Dostoevskij e il *lubok*, è possibile sostenere che la questione si sia posta con una certa evidenza quando gli studiosi individuaronο un passo dei ricordi del fratello Andrej, in cui si racconta dell'infanzia dello scrittore e della passione che i due maturarono per le icone e le immagini popolari, elemento che avrebbe giovato alla visione del mondo di Dostoevskij:

во время нашего детства, были очень распространены так называемые лубочные издания сказок: про “Бову-королевича”, “Еруслана Лазаревича” и т. п. Это были тетради в четвертушку, на серой бумаге напечатанные лубочным способом или славянскими или русскими буквами, с лубочными картинками вверху каждой страницы. [...] Упомянув об этих лубочных сказках, я вспоминаю теперь, когда пишу эти строки (1895 г.), сообщенное мне по поводу их братом Федором Михайловичем уже в позднейшее время, а именно в конце сороковых годов, когда он занимался уже литературою, следующее: один из тогдашних писателей (кажется, покойный Полевой) намеревался сделать подделку под язык и сочинить несколько новых подобных сказок и выпустить их в свет таким же лубочным изданием. (Dostoevskij 1990, 61)

durante la nostra infanzia erano molto diffusi i cosiddetti libretti di favole popolari: su Bova-korolevič, su Eruslan Lazarevič e così via. Erano libretti in quarto, stampati su carta grigia in un formato popolare oppure in caratteri slavi o russi, con quadretti popolari in alto su ogni pagina. [...] Ricordando queste favole in quadretti, mi viene in mente ora, mentre scrivo queste righe (1895), quanto mi era stato detto riguardo a loro da mio fratello Fëdor Michajlovič già in età matura, alla fine degli anni Quaranta, quando già si occupava di letteratura, e cioè: uno degli scrittori di allora (mi sembra il defunto Polevoj) intendeva rifarsi a quella lingua per comporre alcune nuove favole simili e pubblicarle nella stesso formato popolare.

Come è stato sottolineato (Pesenti 2010, 99), Dostoevskij aveva sicuramente familiarità con i *duchovnye listy* (fogli spirituali), cioè 'fo-

gli volanti' che presentavano caratteristiche molto simili a quelle dei quadretti popolari ed erano prodotti manualmente dai vecchi credenti, in special modo quelli che si erano radunati nella zona di San Pietroburgo. Alcuni di questi frequentavano il *Rogožskoe kladbišče* (Cimitero Rogožskoe), in cui da piccolo si recava con la madre anche Dostoevskij, il quale deve aver visto e conservato nella memoria questi fogli. Vi sono poi altre testimonianze della presenza di *lubki* nella vita dello scrittore a Semipalatinsk, tema che Vladimir Vladimircev esplorò con una certa compiutezza nel 1992, apportando nuove ipotesi sulle fonti tratte dal folclore popolare nella sua opera, ma soprattutto concludendo che «русские лубочные картинки, несомненно, были одним из фольклорно-этнографических источников творчества Достоевского» (i quadretti popolari russi sono stati indubbiamente una delle fonti folcloristico-etnografiche dell'opera di Dostoevskij) (Vladimircev 1992, 145).⁵ Nel 1994 Sergej Daugoviš pubblicò infatti un saggio che a quanto mi consta è il primo tentativo di mostrare la contaminazione effettiva tra un quadretto popolare russo e la scena di un'opera di Dostoevskij: lo studioso intravede nel racconto *Skvernyj anekdot* (Una brutta storia) alcuni elementi marginali che figurano nel quadretto intitolato *Piruška* (Il banchetto), particolarmente diffuso in Russia, ancor più dopo la pubblicazione dell'opera di Dmitrij Rovinskij. Aldilà della tesi avanzata da Daugoviš nel saggio, tesi che in effetti ha goduto di una certa eco,⁶ giova ricordarne anche un dettaglio rilevante: il padre di Dostoevskij era amico di Snegirëv, autore di un importante studio sul *lubok* russo pubblicato nel 1861 e dal quale lo scrittore, secondo l'autore dell'articolo, potrebbe aver tratto preziose informazioni a sostegno della sua immaginazione letteraria.

L'opera in cui Dostoevskij sembrerebbe essersi maggiormente ispirato ai quadretti popolari è *Demòni*. Già nel 1992 Vladimircev richiamava l'attenzione sui «лубочные картинки, засаленные и засаженные мухами» (quadretti popolari tutti unti e ricoperti di

⁵ Si veda anche Ščennikov (1980, 58), che sosteneva: «подобно Толстому, рекомендовавшему использовать для образования народа так называемую 'переходную литературу', Достоевский советует 'просветителям народа' не шарахаться и от лубочных изданий. По мнению Достоевского, интерес народа к этим книгам свидетельствует о живущей в нем потребности "фактов, прямо противоположных насущной действительности и глубоко отрицающих ее непреложность и ее гнетущее спокойствие"» (similmente a Tolstoj, che raccomandava di usare per istruire il popolo la cosiddetta 'letteratura di passaggio', Dostoevskij consiglia agli 'educatori del popolo' di non privarsi delle edizioni popolari. Secondo Dostoevskij, l'interesse del popolo per questi libri è prova del suo vivo bisogno di "fatti che si oppongano completamente alla realtà quotidiana e neghino risolutamente la sua indiscutibilità e la sua opprimente tranquillità").

⁶ L'articolo, inizialmente pubblicato nel 1994 su una raccolta di contributi edita a Riga (Daugoviš 1994, 41-6), uscì anche nel 1996, sul XII volume della serie *Dostoevskij. Materialy i issledovanija*.

mosche) che, secondo i ricordi siberiani di Aleksandr Vrangeli, erano presenti in una delle capanne dove quest'ultimo scontava la pena con lo scrittore: l'autore dell'articolo suggeriva quindi un parallelo con quelli dell'ultima casa in cui trova rifugio Stepan Trofimovič Verchovenskij dopo la fuga (Vladimircev 1992, 145). Nina Kaucisvili diede poi un impulso rilevante a questo filone dedicato ai *Demòni*, individuandovi una precisa strategia stilistica definita *lubočnaja izobrazitel'nost'* (figuratività da quadretto popolare), sottesa alla descrizione di molti personaggi del romanzo e delle scene più importanti. Secondo la studiosa sarebbe possibile isolare almeno otto diffusi quadretti popolari, tutti successivamente comparsi nell'album di Rovinskij, ai quali il romanziere avrebbe rivolto attenzione per l'illustrazione di volti, gesti e scene nodali del romanzo: in particolare la composizione del gruppo dei terroristi, che rimanderebbe alla scena del celebre quadretto *Myši kota pogrebajut* (I topi seppelliscono il gatto) (Kaučišvili 2002, 193). Un più recente articolo di Pesenti, a cui come noto si deve una vasta e lunga ricerca sui quadretti popolari russi, ha dato ulteriori sviluppi al tema del *lubok* in rapporto ai *Demòni*, mostrando che in più di una scena del romanzo sarebbe possibile rinvenire un collegamento con le iscrizioni che accompagnano la raffigurazione dei vizi capitali in un quadretto allora molto diffuso in Russia, quello chiamato appunto *Sem' smernych grechov* (I sette peccati capitali) (Pesenti 2010).

In altre opere di Dostoevskij il richiamo del quadretto popolare ha attirato una certa attenzione: il suo stile emergerebbe nell'*Adolescente*, in particolare nella descrizione del mercante Skotobojnikov, che si distingue per una certa «мелочность, подробность изображения» (minuziosità, per il dettaglio della raffigurazione) (Lepachin 2000, 272). In un articolo di Lepachin sul tema dell'icona nell'opera di Dostoevskij, viene fatta un'ipotesi di ricerca sui *Fratelli Karamazov*, giacché l'autore fa dettagliate riflessioni intorno alle riproduzioni che ci sono nella cella dello *starec* Zosima e osserva che i quadretti popolari figurano appesi proprio di fianco ad altre immagini, più ufficiali e preziose, come le icone: tale scelta di Dostoevskij nella definizione di questo *intérieure* si spiegherebbe con il suo rifiuto di ogni criterio legato al valore dell'oggetto, visto che l'elemento per lui più interessante era quello della 'devozione' (Lepachin 2000, 240), quindi il suo 'fulcro morale'. D'altra parte, come aveva sottolineato alcuni anni prima Konstantin Močul'skij, la presenza dei quadretti popolari nelle celle degli *starcy* era un dettaglio che non poteva essere sfuggito allo stesso Dostoevskij, durante l'incontro con Padre Amvrosij a Optina Pustyn'.⁷

⁷ Močul'skij 1980, 519: «Обитель стоит над рекой. Белые монастырские здания и голубые главы церквей с золотыми крестами видны издали на зеленом фоне сосен и елей. У самой дороги - столб с иконой Богородицы. Яблоневый сад, гостиница,

E tuttavia proprio nei *Karamazov* si ha conferma di questa strategia, visto che, come hanno ricordato Casari e Pesenti in un recentissimo convegno organizzato a Bergamo,⁸ spesso nei *lubki* viene rappresentato il diavolo, chiamato *čert* oppure *d'javol*, e tale specifica rappresentazione ha avuto grande influenza su Dostoevskij per la composizione di diverse scene dei grandi romanzi. In particolare, sostengono le studiosi, questa influenza si nota nei *Fratelli Karamazov*, dove il diavolo dei *lubki* e dei *duchovnye listy* ricorre con le medesime funzioni nei discorsi farneticanti di Fëdor Karamazov e di padre Ferapont, il monaco visionario che abita nel monastero. Va d'altra parte ricordato il monito di Jurij Lotman, che in un importante articolo scritto in occasione del 150mo anniversario della nascita di Rovinskij, ricordava come il *lubok* non abbia una funzione solo estetica, ma veicoli una relazione ludica del fruitore, che partecipa alla rappresentazione come in una scena teatrale (Lotman 1976). Proprio secondo questa atmosfera teatrale agiscono nell'opera di Dostoevskij figure dai tratti istrionici, quando non propriamente 'buffoneschi': Pëtr Verchovenskij, Fëdor Karamazov e Marmeladov stesso.

3 Il motivo vagante della 'moglie che picchia il marito'

Il motivo itinerante che si può collegare alla scena del rientro a casa di Marmeladov è quello della 'moglie che picchia il marito'. Il percorso che tale motivo ha compiuto in Europa, dalla Germania del secolo XV (e poi XVI), attraverso la Francia del XVII e di nuovo il contesto tedesco del primo Ottocento, conduce alla Russia: la variante russa raffigura la scena dell'alterco in un contesto diverso, ma contiene anch'essa elementi di grande suggestione. Per ciò che si è potuto

между четырьмя храмами - кладбище. Неподалеку от монастыря, за леском - скит, в котором живет старец Амвросий. Его келья - небольшой домик, выходящий окнами в цветник. Деревянное крылечко, тесные сени, увешанные лубочными картинками. Из сеней - узкий коридорчик, разделяющий домик на две половины» (Il monastero si trova sulla riva alta del fiume. I suoi edifici bianchi e le cupole azzurre delle chiese, con le croci dorate, si vedono in lontananza, su uno sfondo verde di pini e abeti. Presso la medesima strada c'è una colonna con l'icona della Madre di Dio. Un giardino di meli, un albergo e tra le quattro chiese il cimitero. Non lontano dal monastero, oltre il bosco, l'eremo in cui vive lo starec Amvrosij. La sua cella è una piccola casetta le cui finestre danno su un'aiuola. Una piccola ala in legno il cui stretto ingresso è ornato con dei quadretti popolari. Dopo la porta c'è un piccolo corridoietto che divide la casa in due metà).

8 Il contesto era il Convegno internazionale per il centenario della nascita di Nina Kaucisvili, intitolato «Intertestualità e pratiche transculturali nell'eredità scientifica di Nina Kaucisvili (nel centenario della nascita)» e tenutosi presso l'Università di Bergamo il 12-13 dicembre 2019. Il tema è stato sviscerato sia nella relazione di Pesenti (*Iconografia popolare e testo letterario: intersezioni nell'opera di F.M. Dostoevskij*), sia in quella di Casari (*A ciascuno il suo "demonio": le diverse rappresentazioni del diavolo nei Fratelli Karamazov*). Gli atti del convegno sono in corso di pubblicazione.

constatare, la più antica occorrenza di questo motivo⁹ risale a un'incisione del 1475 del tedesco Israel van Meckenem (1440-1503) dal titolo *Das böse Weib* (La moglie viziosa) [fig. 1], in cui è rappresentata una moglie infedele che picchia il marito tenendolo in ginocchio, mentre una figura diabolica sullo sfondo osserva la scena con compiacimento.¹⁰ In un'altra incisione di aria tedesca del 1540-50 [fig. 2], opera di anonimo (la firma corrisponde al monogramma MT), si rappresenta la scena del medesimo maltrattamento al marito da parte di una moglie molto audace (si noterà il seno scoperto), che in questo caso lo tiene per i capelli e lo percuote con un bastone. Come si può tuttavia vedere dalla ricca collezione di incisioni del Museo Statale di Amsterdam, la ricorrenza del motivo dell'uomo picchiato dalla donna è notevole tra la fine del Quattrocento e il Seicento, in immagini di aria tedesca e olandese. Essa si articola attraverso scene di diverso tipo, soprattutto matrimoniali, in cui figurano già dettagli di grande interesse per la rielaborazione che Dostoevskij fa di tale motivo: la donna che indossa i pantaloni del marito e gli incute timore prendendolo per i capelli; la lotta fisica tra uomini e donne per chi debba indossare i pantaloni, con le donne che hanno il sopravvento; le tre donne che 'sculacciano' un uomo punendolo per il vizio del bere; una raffigurazione del genere del 'mondo all'inverso', con diverse scene di vita matrimoniale in cui il marito soggiace alla forza fisica e al ruolo della donna.¹¹

L'immagine francese si intitola invece *La femme battant son mari* [fig. 3] e fu prodotta dall'illustratore Abraham Bosse nel 1633: anche in questo caso si può liberamente consultare una riproduzione, tra i materiali digitalizzati della mostra permanente presso la Bibliothèque nationale de France, dedicata proprio all'incisore francese. Vi osserviamo una scena ambientata in un «intérieur bourgeois» e arricchita da una didascalia in versi. Una donna con violenza, ma sorridente («aussi cruelle que lubrique»), colpisce al capo il

⁹ Sono grato a Manfred Schrupa per avermi fatto notare questa variante, oltre che per altre indicazioni relative al presente studio.

¹⁰ Il motivo del diavolo che interviene nella disputa compare anche in una variante russa che è stata individuata da Rovinskij (1881, 379) nell'ambito dei quadretti a tema *Chudoe domopravitel'stvo* (La cattiva conduzione della casa): «Муж дерется с женою. Он стащил с нее череп и вырвал из косы клоч волос; жена сдернула с него правой рукой парик, а левою замахивается на него связкою ключей. Дьявол надувает ей в ухо мехами» (Il marito ha un alterco con la moglie. Le ha tolto dalle mani la parrucca e ha strappato dalla sua treccia una ciocca di capelli; la moglie con la mano destra gli ha strappato il parrucchino e lo minaccia agitando con la sinistra un mazzo di chiavi. Il diavolo le soffia dell'aria all'orecchio con un otre). Si noti in quest'ultima descrizione la presenza del mazzo di chiavi, che è elemento rilevante dell'immagine francese.

¹¹ Si vedano nell'ordine le immagini ai seguenti link: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.87244>; <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.360085>; <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.170742>; <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.532909>.



Figura 1 Israel van Meckenem, *Das böse Weib*. 1475-1503. Incisione, 160 × 109 mm. Germania. Conservata presso Amsterdam, Rijksmuseum. <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.30041>



Figura 2 MT, [*Mishandeling van de echtgenoot*]. 1540-50. Incisione, 75 × 60 mm. Germania. Conservata presso Amsterdam, Rijkmuseum. <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.30233>



Figura 3 Abraham Bosse, *La femme battant son mari*. 1633. Acquafornte, 209 x 300 mm. Paris. Conservata presso Bibiotheque nationale de France. <http://expositions.bnf.fr/bosse/grand/083.htm>

marito con un mazzo di chiavi, mentre costui sanguina inginocchiato e da lei stessa immobilizzato. Alcuni dettagli fanno comprendere che la punizione venga elargita per un presunto tradimento, che tuttavia non è che un pretesto: l'amante di lei sta infatti guardando divertito la scena da dietro il letto, dove attende che giunga la donna, e fa un gesto di complicità allo spettatore.¹² A destra si intravede una porta semiaperta; sul lato opposto, «inspirée par l'exemple maternel», una bambina picchia il fratello, mentre a destra una gallina fa lo stesso con un gallo: dettagli che ricordano la propensione del quadretto popolare al mondo rovesciato e che d'altra parte trovano conferma nel fatto che Bosse, nello stesso anno, aveva prodot-

¹² In basso a destra, come descrizione della scena, la scritta «Le blond exout avec Privilege», mentre le quattro quartine della didascalia in versi recitano: «Voyez comme cette Guenon | Aussi cruelle que lubrique | Ace pauvre sot fait la nique, | Qui n'est son mary que de nom. | Monsieur le Coquin, luy dict Elle, | Vous faites le mauvais en vain | Car je tiens des clefs à la main | Qui vous ouvriront la cervelle. | Un châcun se donne le choq | Durant cet excez de colere: | La soeur ose gourmer le frere, | Et la poule attaque le Coq. | Mais ce verd Galand, qui pour rire | Attend la Donzelle en son lict, | Considère ce beau conflit, | Et iuge des coups sans rien dire».

to la scena speculare,¹³ quella cioè del *Mari battant sa femme*, motivo che pure è di interesse al presente discorso.

Come è stato ipotizzato (Milano 2011a, 276),¹⁴ l'incisione di Bosse ha fatto da modello alla variante tedesca, che comparve a partire dal 1840 (altrove è detto «nel primo quarto» del secolo) a Norimberga ed «ebbe una buona diffusione in Russia» (Milano 2011b, 18). La prima variante di questa immagine tedesca si deve all'incisore Paul Renner,¹⁵ mentre una variante più tarda [fig. 4] si deve a un altro incisore, Carl Burckardt, di origini francesi ma attivo nella zona di Wissembourg tra il 1880 e il 1890. A esclusione di pochi dettagli stilistici, le due immagini non presentano differenze, quindi possiamo osservare su quella di Burckardt gli stessi elementi che molto probabilmente aveva registrato Dostoevskij imbattendosi in quella di Renner. Rispetto alle stampe precedenti la scena tedesca condivide il motivo principale della 'donna che percuote l'uomo', ma con differenze rilevanti: negli attori, che non sono più moglie e marito, ma la responsabile di un piccolo calzaturificio e un operaio; nella motivazione stessa, che non è più la complicità clandestina tra moglie e amante, ma il problema dell'alcolismo. La tradizione a cui questo quadretto fa riferimento, richiamata dal suo titolo *Der Blaue Montag* («Lundi saint» in area francese), si riferisce al giorno di rientro al lavoro dopo la pausa domenicale, durante la quale gli operai avevano bevuto continuamente e quindi si presentavano ancora alterati o non ci andavano proprio.¹⁶

Nell'incisione tedesca la scena si svolge in un piccolo calzaturificio, allestito in un appartamento la cui finestra dà su una taverna chiamata «Knieriem»: è da lì che, come si evince dal testo, proverrebbe l'operaio ubriaco. Come riflesso della duplicità del quadretto popolare, il testo in didascalia si regge su un doppio senso: il «Knieriem», cioè la cinghia con cui l'operaio fissa alla propria gamba la scarpa per lavorarla, è proprio lo strumento che la donna agita in aria per frustare l'operaio, mentre lo tiene per i capelli. Alcuni operai vicino

13 Si veda l'immagine a questo link: <http://expositions.bnf.fr/bosse/grand/082.htm>.

14 «Dopo l'estensione della tecnica litografica alle stampe popolari a grande diffusione», scrive Milano (2011a, 276) riprendendo il tema dell'influenza dei modelli tedeschi, «il mercato russo divenne sempre più un mercato legato agli stampatori tedeschi: ne sono un esempio le "scale della vita" russe, [...] ovvero l'immagine della "moglie che bastona il marito", ripresa da un originale tedesco, seppure il tema fosse molto più antico e avesse avuto molte riproposte a partire dalle immagini create dall'incisore francese Abraham Bosse alla metà del XVII secolo».

15 Se ne può vedere una riproduzione appartenente alla raccolta di Achille Bertarelli in Milano 2011, 19.

16 Da notare che l'espressione tedesca «blau machen» ha tuttora il significato di 'non andare a scuola o al lavoro senza un motivo valido', mentre l'espressione «blau sein» significa 'essere molto ubriaco'. Sono grato a Sylvia Höcherl per l'aiuto nella lettura e traduzione della didascalia.



Figura 4 Carl Burckardt, *Der Blaue Montag*. 1850-99. Litografia, 335 x 430 mm. Wissembourg. Conservata presso British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2012-7020-4, © The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence

alla finestra guardano con indifferenza la scena, che evidentemente non è loro nuova, mentre dei bambini ridono oppure giocano con dei grandi stivali e alcuni stracci. Un bambino molto piccolo piange e una sedia è caduta per terra vicino a un gatto. Inoltre dalla porta della stanza spunta un uomo che osserva la scena dalla soglia, sarebbe un ‘cugino’ che l’operaio mentre viene frustato evoca in propria difesa:

Gib Geld zu Schnapps und Bier,
sonst stoer ich den Herr Vetter
Mir daeucht, es knarrt die Thuer.

Ora, secondo il ben noto procedimento di ‘adeguamento’ ai costumi russi degli stimoli provenienti da altre culture (*sklonenie na russkie navy* [Pesenti 2002, 106]), procedimento che è prerogativa della migrazione dei motivi dei quadretti popolari dall’Occidente in Russia, la scena dell’uomo percorso dalla donna appare anche in Russia, ma con ambientazione e modalità differenti. Va premesso che dalla fine degli anni Quaranta dell’Ottocento, «il *lubok* prende a rappresentare la canzone russa» (Pesenti 2011, 242) e mantiene tale tendenza fino all’inizio del XX secolo. Infatti il quadretto popolare russo illustra una canzone popolare ucraina, *Bila žinka mužika* (La moglie ha pic-



Figura 5 *Bila žinka mužika*. 1857. Litografia, 241 × 363 mm. Metallogr. Morozov. Moskva. Conservata presso Rossijskaja gosudarstvennaja biblioteka. <https://dlib.rsl.ru/01009980742>

chiato il contadino), il cui testo «affonda le radici nel XVIII secolo» e «riporta molte imprecisioni tipiche della lingua parlata e del *lubok*» (Pesenti 2011, 35). L'immagine che tale testo accompagna cominciò a diffondersi in Russia solo dai tardi anni Quaranta, soprattutto in due varianti [figg 5-6] che presentano lievi differenze, non dirimenti per l'ipotesi qui presentata, mentre le versioni colorate sono successive agli anni Sessanta, quindi Dostoevskij non poteva averle viste negli anni in cui scrisse *Delitto e castigo*.¹⁷ Si tratta di una scena all'aperto: nel giardino di un *chutor* ucraino la moglie sta bastonando il marito, tirandolo per i capelli e tenendolo in ginocchio. Tornato da lei, egli infatti «вин поклонився, шапочку неснявши» («non si è inchinato, non si è tolto il cappello»), che infatti è volato a terra durante le percosse. Un dettaglio del testo è particolarmente importante, quello cioè del marito che risponde alle percosse ringraziando la moglie: «Спасиба моя мила/Що ты меня била» (Grazie mia amata/Per avermi picchiato).

Egli auspica altresì che la moglie lo ami di più e lo percuota di meno, ma molto rilevante mi pare anche la presenza, soprattutto nel-

¹⁷ Alla Biblioteca Nazionale di Mosca, dove si conservano molte varianti di questo *lubok*, la più recente versione a colori risale al 1878.



Figura 6 *Malorossijskaja pesnja: Bila žinka mužika za čuprinu vzjavši.* 1857. Litografia, 257 × 372 mm. Meallogr. Širapov. Moskva. Conservata presso Rossijskaja gosudarstvennaja biblioteka. <https://dlib.rsl.ru/01009980451>

la variante più tarda del soggetto, di adulti e bambini che sembrano ridere, riflettendo la «descrizione di una mera azione teatrale» (Sokolov 2011, 281).¹⁸ Benché pubblicato quindici anni dopo il lavoro su *Delitto e castigo*, rileviamo che la descrizione di questo quadretto popolare compare nel primo volume della raccolta di Rovinskij, in particolare nella sezione (I, 61) in cui lo storico dell'arte riferisce la *Skazka o smirnom mužike i dračljivoj žene* (Favola del contadino buono e della moglie litigiosa), sottolineando che quando il marito torna a casa e il vento gli soffia via tutta la farina, «жена бьёт мужика палкой» (la moglie picchia il contadino con un bastone) (Rovinskij 1881, 217). Per quanto riguarda il motivo opposto, quello dell'uomo che picchia la moglie, nello studio di Rovinskij figura proprio il *lubok*, che non ebbe minor diffusione (Rovinskij 1881a, 160).

18 «Nel XVIII e XIX secolo», scrive Sokolov (2011, 281), «le stampe su tematiche umoristiche venivano sovente costruite rispettando i criteri fissi della messinscena (personaggio e situazione) e del testo-sceneggiatura: ciò autorizza a concepirle come la descrizione di una mera azione teatrale».

4 Marmeladov picchiato

Stando a quanto ho potuto finora riscontrare, la critica non ha mai individuato in *Delitto e castigo* riferimenti a quadretti popolari, ad eccezione di uno, illustrato nel commento di Tichomirov (2005, 78) e legato alla canzoncina *Chutorok*, che si sente appena fuori dalla taverna in cui Raskol'nikov incontra Marmeladov: «популярная песня, [которая] многократно издавалась в лубке» (una canzone popolare che è stata rappresentata molte volte in un quadretto popolare). L'osservazione di Tichomirov potrebbe suggerire un richiamo alla scena russa del quadretto popolare che l'Autore prende in considerazione, visto che entrambi i *lubki* che ne costituiscono il sottotesto venivano proposti col titolo delle canzoni popolari poste in didascalia, appunto *Chutorok* e *Bila žinka mužika*. Nella biblioteca di Dostoevskij (Budanova 2005) si sono conservati volumi di canzoni solo successivi al periodo che ci interessa, ma Daugoviš non solo dimostra che lo scrittore aveva piena contezza dello studio di Snegirëv sul *lubok* del 1861 (dove peraltro vengono fatti diversi cenni all'influenza dei quadretti tedeschi su quelli russi: Snegirëv 1861, 11-13, 114-15), ma ritiene altresì che Dostoevskij abbia ripreso l'incipit di questo prezioso studio sui *moskovskie lubki* nell'inizio di *Skvernyj anekdot* (Daugoviš 1994, 42).

È allora soprattutto alla somiglianza tra ciò che accade da Marmeladov e l'immagine del calzaturificio tedesco che dobbiamo volgere la nostra attenzione, poiché essa è così sorprendente che difficilmente potremmo ritenerla una coincidenza. D'altra parte, come sottolineava Leonid Grossman riferendosi proprio a *Delitto e castigo*:

nonostante talvolta la presenza di uno stile grottesco [...], si rivela un originale e acuto disegnatore dal vero. Non a caso stimava Gavarni, menzionato in *Umiliati e offesi*, e in gioventù ammirava l'illustratore delle Anime morte, Agin. Negli schizzi e illustrazioni pietroburghesi di *Delitto e castigo* c'è qualcosa di quel genere particolare, proprio degli artisti grafici della metà del secolo, che ravvivavano con la loro punta affilata gli schizzi di vita di tutte le possibili "fisiologie" della capitale. (Grossman 1977, 422)

La diffusione delle stampe popolari in Europa e Russia nel periodo che stiamo considerando era tale che non pochi sono i luoghi, i libri o le circostanze in cui Dostoevskij potrebbe essersi imbattuto in quelle qui esposte, ricordandole o annotandone alcuni dettagli. Dobbiamo infatti sottolineare che, soprattutto in riferimento alla Russia dell'epoca di cui parliamo, il quadretto popolare non era ancora oggetto di studio scientifico (l'opera di Rovinskij verrà pubblicata solo dal 1881), come invece era l'arte figurativa più canonica, che Dostoevskij come noto commenta attraverso il principio della *ekfrazis*. Il *lubok*

rientrava quindi tra gli oggetti osservati come figurazioni consuete della quotidianità, delle quali era normale non lasciare una traccia scritta, e poi «лубочные листы были широко распространены среди купцов, мещан и среди городского населения» (i quadretti popolari erano largamente diffusi tra i mercanti, i piccolo-borghesi e tra la popolazione urbana) (Kaučišvili 2002, 91). Nei materiali biografici dello scrittore non si trova infatti menzione degli 'incontri' con le immagini che l'Autore ha preso in considerazione. Gioverà tuttavia ricordare alcune circostanze che potrebbero averli facilitati: il suo primo viaggio in Europa, con la visita di musei e pinacoteche come il Louvre e la Pinacoteca di Dresda, dove c'era un'ampia circolazione di quadretti popolari che, come nel caso della galleria tedesca, sono poi stati raccolti andando a costituire importanti fondi di rilievo internazionale, come appunto è oggi il fondo Renner;¹⁹ la visita dell'Esposizione Internazionale londinese del 1862, specialmente dedicata all'industria, dove egli potrebbe aver visto il quadretto *Der Blaue Montag*, visto che vi viene approfondito il tema della produzione artigianale; la familiarità di Dostoevskij, di cui fa menzione Suvorin nel proprio diario (Kričevskij 1923, 13), con la bottega Pietroburghese di Daziario, che nel 1849 aveva aperto proprio nella zona centrale della capitale una filiale dove erano in vendita numerose stampe popolari.

Torniamo però al romanzo, ricordando la scena di Marmeladov e Katerina, che costituisce lo snodo fondamentale del secondo capitolo della prima parte. Possiamo suddividere questo capitolo in tre momenti: l'arrivo di Raskol'nikov all'osteria, il discorso di Marmeladov e la scenata di Katerina Ivanovna. Ricordiamoli in dettaglio:

1 Raskol'nikov, in preda ad oscuri turbamenti, entra nella taverna e ordina da bere per rinfrescarsi. Qui si accorge di Marmeladov che, solitario e visibilmente ubriaco, cerca di iniziare un discorso con il nuovo avventore. Noteremo che l'autore, già prima di farlo entrare nel vivo dell'azione, ci dice che appartiene alla categoria degli ubriachi da osteria, che parlano con tono altisonante e «с которыми дома обходятся строго и которыми помыкают» (Dostoevskij 1973, 13) (che a casa loro vengono trattati duramente, che vengono tenuti a bacchetta [Rebecchini 2020, 38])

2 Il discorso di Marmeladov è tra i passi più noti del romanzo, per cui mi limito a due osservazioni utili al presente discorso. La prima: durante il discorso egli viene ascoltato attentamente dal protagonista del romanzo, ma continuamente deriso dagli altri presenti, in partico-

¹⁹ Parte della collezione delle litografie (più di trecento) di Renner presso la Pinacoteca di Dresda è accessibile nella sezione relativa alla «Online Collection» sul sito della medesima galleria: <https://gemaeldegalerie.skd.museum/>.

lare dal proprietario del locale e addirittura da alcuni «мальчишки», che «за стойкой стали хихикать» (Dostoevskij 1973, 13) (i ragazzini avevano iniziato a fare risatine dietro al bancone [Rebecchini 2020, 39]). Osserviamo in second'ordine che nel discorso di Marmeladov ci sono riferimenti al motivo della donna picchiata, in particolare nella triste vicenda di Katerina Ivanovna: sia quando si parla del suo precedente marito, che «бывал он ее под конец» (Dostoevskij 1973, 16) (negli ultimi tempi anche lui la picchiava [Rebecchini 2020, 41]), sia quando l'ubriacone accenna al fatto che «господин Лебезятников, тому месяц назад, супругу мою собственную нарочно избил, а я лежал пьяненькой» (Dostoevskij 1973, 14) (il signor Lebezjatnikov di sua propria mano ha picchiato la mia consorte, mentre io ero completamente ubriaco [Rebecchini 2020, 38]). E prosegue: «когда прибил её за то господин Лебезятников, то не столько от побоев, сколько от чувства в постель слегла» (Dostoevskij 1973, 15) (quando il signor Lebezjatnikov l'ha picchiata, non è per le botte che si è messa a letto, ma per quello che ha provato [Rebecchini 2020, 40-1]). Questo motivo compare poi in altri punti del romanzo: prima nel terzo sogno di Raskol'nikov (II, 2), in cui la sua padrona di casa viene violentemente picchiata dal poliziotto Il'ja Petrovič, e poi nei versi di una volgare canzonetta intonata da alcune prostitute all'ingresso di una casa chiusa, mentre il protagonista vi passa davanti:

Ты мой бутושник прекрасной
Ты не бей меня напрасно!- (Dostoevskij 1973, 122)²⁰

Tu soldato, mio soldato,
Perché invano mi hai picchiato (Rebecchini 2020, 187)

Nel discorso di Marmeladov viene quindi 'annunciata' la scena specular, che vedremo realizzata di lì a poco, quella della moglie che lo maltratta:

20 A proposito di questa circostanza, Tichomirov 2005, 189 scrive: «В XIX в. слово 'напрасно' имело более широкую, чем теперь, систему лексических значений. В локальном контексте песенного двустушия оно означает - безвинно, незаслуженно (см.: Даль. Словарь. Т. 2. С. 454). Однако в восприятии Раскольникова, по-видимому, актуализируется иное значение - тщетно, безрезультатно. Именно с этим значением строчка из веселой плясовой песни: 'Ты не бей меня напрасно...' - позднее находит фантастическое преломление во сне героя, где он вновь и вновь 'напрасно' бьет топором хохочущую ему в ответ старуху» (Nel XIX secolo la parola 'invano' aveva uno spettro di significati lessicali molto più ampio di quello attuale. Nel contesto locale dei distici canori questa parola significa 'incolpevolmente, immeritabilmente' [...]. Evidentemente però, nella percezione di Raskol'nikov emerge un significato diverso, quello cioè di 'inutilmente, senza risultati'. Proprio con questo significato il verso tratto dalla allegra canzone *Non picchiarmi invano*, trova in seguito un riflesso fantastico nel sogno del protagonista in cui egli continua 'inutilmente' a colpire con l'ascia la vecchia, che risponde ai colpi ridacchiando).

я и сам понимаю, что когда она и вихры мои дерёт, то дерёт их не иначе как от жалости сердца (ибо, повторяю без смущения, она дерёт мне вихры). (Dostoevskij 1973, 15)

lo so bene che quando mi prende per i capelli, per le ciocche, e me li tira, lo fa solo perché le piange il cuore (perché a volte, lo confesso senza vergogna, lei mi tira per i capelli). (Rebecchini 2020, 39).

E prosegue:

А побоев не боюсь... Знай, сударь, что мне таковые побои не токмо не в боль, но и в наслаждение бывают... Ибо без сего я и сам не могу обойтись. Оно лучше. Пусть побьёт, душу отведёт... оно лучше... (Dostoevskij 1973, 21-2).

Le botte non mi fanno paura... Sai, signore, queste botte non solo non provocano dolore, ma a volte fanno piacere... Perché io stesso non sto bene senza. È meglio quando mi picchia, che mi picchi pure, si sfoga... è meglio... (Rebecchini 2020, 49)

3 A casa di Marmeladov si trovano la moglie tisica Katerina Ivanovna, la figlia di primo letto Sonja, poi i tre figli più piccoli che la donna ha avuto dalla precedente relazione: tutti vivono in una condizione di assoluta povertà, in un ambiente piccolo, malsano e sovraffollato, peraltro una 'zona di passaggio', praticamente una piazza alla quale infatti, durante l'attacco isterico di Katerina, si affacciano vari curiosi dalle stanze attigue e dal pianerottolo. Il contrasto tra queste risa, il muto disappunto di Raskol'nikov (che si ferma 'sulla soglia'), la disperazione della moglie, lo spavento dei bambini e il buffo, contraddittorio atteggiamento di Marmeladov contribuiscono all'emergere di quella precisa atmosfera della piazza carnevalesca (con tanto di pubblico che ride) ben nota dalle ricerche di Bachtin.²¹ Ricordiamo dunque la scena. Katerina Ivanovna vede per primo Raskol'nikov:

Женщина, увидев незнакомого, рассеянно остановилась перед ним, на мгновение очнувшись и как бы соображая: зачем это он вошел? Но, верно, ей тотчас же представилось, что он идет в другие комнаты, так как ихняя была проходная. Сообразив это и не обращая уже более на него внимания, она пошла к сенным дверям, чтобы притворить их, и вдруг вскрикнула, уви-

21 Illustrando l'importanza che il tema della soglia ha nella struttura delle scene carnevalesche, Bachtin 1968, 223 sottolinea infatti: «Sulla soglia, nella stanza di passaggio che dà direttamente sulle scale, vive anche la famiglia di Marmeladov (qui, sulla soglia, quando Raskol'nikov conduce Marmeladov ubriaco, egli si incontra per la prima volta con i membri di questa famiglia)».

дев на самом пороге стоящего на коленках мужа. (Dostoevskij 1973, 24)

La donna, visto lo sconosciuto, per un attimo si fermò confusa di fronte a lui, come se per un istante si fosse ripresa e pensasse: e questo perché è qua? Ma probabilmente le venne subito in mente che quello stava andando nelle altre stanze, visto che la loro era di passaggio. Dopo aver fatto questo ragionamento, senza più prestare alcuna attenzione a Raskol'nikov, andò verso la porta d'ingresso per socchiuderla, ma, improvvisamente, le sfuggì un grido avendo veduto il marito inginocchiato proprio sulla soglia. (Rebecchini 2020, 50)

Subito dopo Katerina Ivanovna si getta su Marmeladov e dà inizio alla parte più teatrale della scena:

- А! - закричала она в иступлении, - воротился! Колодник! Изверг!.. А где деньги? Что у тебя в кармане, показывай! И платье не то! где твоё платье? где деньги? говори!..

И она бросилась его обыскивать. Мarmеладов тотчас же послушно и покорно развел руки в обе стороны, чтобы тем облегчить карманный обыск. Денег не было ни копейки. - Где же деньги? - кричала она. - О господи, неужели же он всё пропил! Ведь двенадцать целковых в сундуке оставалось!.. - и вдруг, в бешенстве, она схватила его за волосы и потащила в комнату. Мarmеладов сам облегчал ее усилия, смиренно ползя за нею на коленках. - И это мне в наслаждение! И это мне не в боль, а в наслаждение, милости-вый го-сударь, - выкрикивал он, потрясаемый за волосы и даже раз стукнувшись лбом об пол. (Dostoevskij 1973, 24)

'Ah! È tornato!' gridò come una furia. 'Disgraziato! Avanzo di galera! Dove sono i soldi? Cos'hai in tasca, fa vedere! E cos'è questo vestito? Dov'è il tuo abito? Dove sono i soldi? Parla!'

E si precipitò a frugarlo dappertutto. Marmeladov, obbediente e remissivo, allargò subito le braccia per facilitare la ricerca. Nelle tasche non vi era nemmeno una copeca.

'I soldi dove sono?' gridava. 'O Santo Dio, è mai possibile che se li sia bevuti tutti? Nel baule c'erano dodici rubli d'argento!' e di colpo, presa da un impeto di rabbia, lo afferra per i capelli e lo trascina dentro la camera. Marmeladov stesso, per non farla affaticare, la seguiva dolcemente avanzando sulle ginocchia.

'Ecco, questo per me è un piacere! Questo non mi provoca dolore, mi dà piacere, gentile si-gno-re', gridava lui stratonato, mentre lei lo tirava per i capelli, dopo avere persino battuto una volta la fronte sul pavimento. (Rebecchini 2020, 50-1)

Poi vengono descritte le reazioni dei presenti, cioè Raskol'nikov, i bambini scioccati e i curiosi:

Спавший на полу ребенок проснулся и заплакал. Мальчик в углу не выдержал, задрожал, закричал и бросился к сестре в страшном испуге, почти в припадке. Старшая девочка дрожала со сна как лист.

- Пропил! всё, всё пропил! - кричала в отчаянии бедная женщина, - и платье не то! Голодные, голодные! (и, ломая руки, она указывала на детей). О, треклятая жизнь! А вам, вам не стыдно, - вдруг набросилась она на Раскольникова, - из кабака! Ты с ним пил? Ты тоже с ним пил! Вон! Молодой человек поспешил уйти, не говоря ни слова. К тому же внутренняя дверь отворилась настежь, и из нее выглянуло несколько любопытных. Протягивались наглые смеющиеся головы с папиросками и трубками, в ермолках. Виднелись фигуры в халатах и совершенно нараспашку, в летних до неприличия костюмах, иные с картами в руках. Особенно потешно смеялись они, когда Мармеладов, таскаемый за волосы, кричал, что это ему в наслаждение. Стали даже входить в комнату. (Dostoevskij 1973, 24)

Il bambino che stava dormendo per terra si svegliò e si mise a piangere. Quello che era nell'angolo non riuscì a sopportare la scena, iniziò a tremare, a strillare e si gettò spaventato tra le braccia della sorella, colto quasi da un attacco di panico. La sorella grande, tutta assonnata, tremava come una foglia.

'Si è bevuto tutto! Tutto si è bevuto, tutto!' urlava disperata la povera donna. 'E non ha più il suo abito! Hanno fame, hanno fame (e disperandosi, indicava i bambini)! Vita stramaledetta! E voi, voi non vi vergognate,' improvvisamente si gettò su Raskol'nikov, 'a venir qua dritti dalla bettola! Hai bevuto con lui, eh? Sì, hai bevuto con lui! Vattene! Fuori!'

Il giovane s'affrettò a uscire senza dir niente. Anche perché dalla porta interna, che ora era spalancata, avevano iniziato a far capolino dei curiosi. Si era affacciata gente volgare, che rideva e che fumava, chi una sigaretta, chi la pipa, con in testa il berretto da notte. C'era genta con la vestaglia tutta aperta o con vestiti estivi al limite della decenza, altri con le carte in mano. E in particolare si erano messi a ridere della grossa quando Marmeladov aveva iniziato a dire che tutto ciò gli provocava piacere. Erano persino entrati in camera. (Rebecchini 2020, 51)

5 Corrispondenze e conclusioni

Non possono sfuggire le numerose somiglianze tra questa scena e il prodotto di una osservazione simultanea ('verticale' appunto, ricordando la terminologia di Vetlovskaja) dei quadretti in cui si raffigura il motivo dell'uomo picchiato dalla moglie. Essi si incrociano con dettagli di natura diversa, per giungere a una composizione unica e variegata: la tradizione illustrativa della povera gente di Pietroburgo, che Dostoevskij seguiva con interesse sui giornali; la tradizione teatrale antica insita nella struttura 'a palcoscenico' di questa sequenza, con la netta divisione tra lo spazio della scena dove agiscono Katerina e Marmeladov ('lo trascina dentro la camera') e lo spazio degli spettatori, a loro volta suddivisi in differenti tipologie: chi si dispera, chi riflette, chi ride sguaiatamente, ma tutti comunque disposti ai margini; il comportamento di personaggi come Marmeladov stesso, che rimanda all'antico archetipo del buffone e alle immagini del mondo rovesciato,²² tipiche proprio della tradizione dei quadretti popolari, poiché veicolate dalla loro «natura teatrale» (Lotman 1976).

Soprattutto nelle varianti tedesca e russa del motivo della donna che percuote l'uomo, emergono dettagli di una stretta connessione con la scena di *Delitto e castigo*. Anzi, alcuni indizi desumibili dall'atmosfera di tutto il secondo capitolo, danno ulteriore sostegno alla nostra ipotesi, secondo cui Dostoevskij, mentre scriveva, era influenzato anche da queste immagini e dalla loro natura 'giocosa'. A tale natura va ad esempio ricondotta quella particolare gestualità «fiabesca» (Kaučišvili 2002, 192) riscontrabile nelle azioni di alcuni personaggi dostoevskiani, come quella con cui Stavrogin trascina per il naso Pëtr Pavlovič all'inizio dei *Demòni*, oppure il gesto affettuoso di Katerina Ivanovna verso Marmeladov (è proprio lui a raccontarlo a Raskol'nikov), quando l'ubriacone porta a casa il primo stipendio del nuovo lavoro: «ущипнула за щеку: 'Малявочка ты эдакая!' - говорит» (Dostoevskij 1973, 19) (mi ha dato un pizzicotto sulla guancia e mi ha detto 'Tu sei il mio tesoruccio!' [Rebecchini 2020, 46]).

Più nello specifico però, che Dostoevskij avesse in mente la scena dei quadretti popolari, in particolare l'interno di *Der blaue Montag*, si capisce anche dalla ricorrenza del 'motivo tedesco' nelle primissime pagine del romanzo, fino alla scena dell'alterco: si noterà infatti che nel primo capitolo un ubriacone di passaggio grida a Raskol'nikov «немецкий шляпник!» (Dostoevskij 1973, 6) (cappellone tedesco! [Rebecchini 2020, 29]); che «разные немцы» vivevano nel palazzo di Alëna Ivanovna, e nell'appartamento di fronte al suo alloggiava un «семейный немец, чиновник» (Dostoevskij 1973, 7) (diversi

²² Sulla natura buffonesca di Marmeladov si veda soprattutto: Klejman 1985, 51-109; Nel's 1972; Caratozzolo 2010.

tedeschi; un tedesco, impiegato, un padre di famiglia [Rebecchini 2020, 30]); che nella casa della strozzina Raskol'nikov scorge dei «грошовые картинки в желтых рамках» (Dostoevskij 1973, 7) (minuscoli quadretti con delle cornici gialle [Rebecchini 2020, 31]) in cui sono rappresentate «немецкие барышни с птицами в руках» (fanciulle tedesche con in mano un uccellino); che mentre viene accompagnato a casa, Marmeladov dichiara di abitare presso «Козеля дом. Слесаря, немца, богатого» (Dostoevskij 1973, 22) (la casa di Kozel', Kozel' è un meccanico, un tedesco, uno ricco [Rebecchini 2020, 49]), e che poco prima ha menzionato il cognome, inventato dallo scrittore ma evidentemente tedesco, della padrona dell'appartamento, Amalija Lippewechsel.²³ A condurci ulteriormente verso l'ipotesi su cui poggia il presente lavoro, c'è poi un'evidente incongruenza, a quanto ci risulta mai osservata dai commentatori del romanzo: quando Marmeladov compare la prima volta, Dostoevskij lo raffigura «с проседью и с большою лысиной» (Dostoevskij 1973, 12) (piuttosto pelato, un po' di capelli bianchi [Rebecchini 2020, 36]), ma nella scena dell'appartamento Katerina Ivanovna 'lo afferra per i capelli e lo trascina dentro la camera': è quindi possibile che Dostoevskij, scrivendo la scena culmine, non avesse già più in mente il Marmeladov seduto nella taverna, ma l'uomo rappresentato nei quadretti popolari, la cui folta capigliatura permette infatti alla donna che lo percuote di afferrarlo con forza. Si noterà poi, nel *lubok* russo, il sacchetto con il denaro che giace a terra vuoto e la bottiglia vuota su un albero, elementi che pure rimandano al motivo delle percosse di Katerina Ivanovna.

Quanto infine al confronto tra l'*intérieur* del quadretto tedesco e quello della casa di Marmeladov, ci sono pure osservazioni da fare: l'attenzione agli stivali, nel quadretto tedesco sparsi per tutta la stanza ma elemento ricorrente anche nel romanzo, ad esempio nella scena stessa della taverna, il cui proprietario viene notato perché dalla stanza attigua «выказывались его щегольские смазные сапоги с большими красными отворотами» (Dostoevskij 1973, 11) (per prima cosa si notavano i suoi stivali eleganti, tutti lucidi, con grossi risvolti bassi [Rebecchini 2020, 35]); il sorriso dei presenti, che continuano nel frattempo a fare il proprio lavoro; il *drap de dame* sulle spalle della donna; le tasche bucate dell'uomo percosso.

Considerato quanto esposto sopra, prende quindi corpo l'ipotesi suggestiva di un riferimento iconico preciso per Dostoevskij, i cui elementi vengono disseminati poi nel testo del romanzo a partire da un punto centrale, che è la scena di Marmeladov e Katerina. L'auspicio

23 Secondo le parole di un giornalista del *Peterburgskij listok*, che vengono riportate da Belov nel suo commento al romanzo, «le proprietarie di appartamenti sono in gran parte di origine tedesca, quelle propriamente russe si incontrano di rado» (Belov 2009, 67).

è quindi che la ricerca di questi spunti visivi tratti dalla tradizione del quadretto popolare, possa proseguire nella critica all'opera di Dostoevskij, per dare ulteriori indicazioni sul suo metodo e fornire ulteriori ipotesi interpretative sulla sua opera, ancora oggi così attuale.

Bibliografia

- Bachtin, M. (1968). *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Trad. di G. Garritano. Torino: Einaudi.
- Belov, S.V. (2009). *Roman «Prestuplenie i nakazanie». Kommentarij* (Il romanzo *Delitto e castigo*. Commento). Moskva: KomKniga.
- Budanova, N.F. (pod. red.) (2005). *Biblioteka F.M. Dostoevskogo. Opyt rekonstrukcii* (La biblioteca di F.M. Dostoevskij. Tentativo di ricostruzione). Naučnoe opisanie. Sankt-Peterburg: Nauka.
- Caratozzolo, M. (2010). «Il buffone di Nastas'ja». Caratozzolo, M. (a cura di), *Dostoevskij e la tradizione*. Bari: Stilo, 65-95.
- Casari, R. (2010). «'Giuseppe e i suoi fratelli', 'Giuseppe il magnifico': tradizione letteraria e iconografica nei *Fratelli Karamazov* e ne *L'idiota*». Caratozzolo, M. (a cura di), *Dostoevskij e la tradizione*. Bari: Stilo, 45-64.
- D'Amelia, A. (2009). *Paesaggio con figure. Letteratura e arte nella Russia moderna*. Roma: Carocci.
- Daugoviš, S.N. (1994). «O vozmožnom lubočnom podtekste v rasskaze F.M. Dostoevskogo 'Skvernyj anekdot'» (Un quadretto popolare come possibile sottotesto del racconto di F.M. Dostoevskij *Una brutta storia*). Daugoviš, S.N. (pod. red.), *Philologia. Ryžskij filologičeskij sbornik* (Philologia. Raccolta di studi filologici), Vyp. 1. Riga: Latvijskij Universitet, 41-6.
- Dostoevskij, A.M. (1990). «Iz 'Vospominanij'» (Dai ricordi). Tjun'kin, K.I. (pod. red.), *F.M. Dostoevskij v vospominanijach sovremennikov* (F.M. Dostoevskij nei ricordi dei contemporanei), Tom 1. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 29-162.
- Dostoevskij, F.M. (1973). *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach* (Raccolta completa delle opere in trenta volumi). Tom 6, *Prestuplenie i nakazanie* (Delitto e castigo). Sankt-Peterburg: Nauka.
- Fraenger, W. (1926). «Deutsche Vorlagen zu russischen Volksbilderbogen des 18. Jahrhunderts». Fraenger, W. (Hrsg.), *Jahrbuch für historische Volkskunde*, Bd. 2. Berlin: Stubenrauch, 126-73.
- Frenger V. (1996). «Nemeckie obrazcy russkich lubkov XVIII veka» (I modelli tedeschi dei quadretti popolari russi del XVIII secolo). Alekseeva, M.A. et al. (pod. red.), *Narodnaja kartinka XVII-XIX vekov* (Il quadretto popolare nei secoli XVII-XIX). Sankt-Peterburg: Bulanin, 189-208.
- Grossman, L. (1977). *Dostoevskij*. Trad. di A. d'Amelia. Milano: Garzanti.
- Itkina, E. (2011). «Motivi ricorrenti nei disegni popolari russi ed europei». Casari, R.; Persi, U.; Pesenti, M.C. (a cura di), *Il territorio della parola russa. Immagini*. Salerno: Europa Orientalis, 251-66.
- Kaučičvili, N. (2002). «Lubočnaja izobrazitel'nost' v *Besach* Dostoevskogo» (La figuratività del quadretto popolare nei *Demoni* di Dostoevskij). Pagani-Cesa, G.; Obuchova. O. (a cura di), *Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri*. Padova: CLEUP, 189-203.

- Kazari, R. (2007). «Prekrasnaja skazka ob Amure i Psichee v tvorčestve Dostoevskogo» (La meravigliosa storia di Amore e Psiche nell'opera di Dostoevskij). Zajonc, L. (pod. red.), *Na meže mež Golosom i Echom. Sbornik statej v čest' Tat'jany Vladimirovny Civ'jan* (Tra la Voce e l'Eco. Scritti in onore di Tat'jana Vladimirovna Civ'jan). Moskva: Novoe Izdatel'stvo, 165-73.
- Klejman, R. (1985). *Skvoznye motivy tvorčestva Dostoevskogo v istoriko-kul'turnoj perspektive* (Motivi migranti dell'opera di Dostoevskij in una prospettiva storico-culturale). Kišinev: Tišina.
- Kričevskij, M.I. (pod. red.) (1923). *Dnevnik A.S. Suvorina* (Il diario di A.S. Suvorin). Moskva; Petrograd: Frenkel'.
- Lepachin, V.V. (2000). «Ikona v tvorčestve Dostoevskogo ('Brat'ja Karamazovy', 'Krotkaja', 'Besy', 'Podrostok', 'Idiot')» (L'icona nell'opera di Dostoevskij [I fratelli Karamazov, La mite, I demoni, L'adolescente, L'idiot]). Budanova, N.F. et al. (pod. red.), *Dostoevskij. Materialy i issledovanija* (Dostoevskij. Materiali e ricerche), Vyp. XV. Sankt-Peterburg: Nauka, 237-63.
- Lepachin, V.V. (2008). «Vidy ekfrazisa v tvorčestve Dostoevskogo» (Tipologie di ecfraasi nell'opera di Dostoevskij). Kroó, K.; Szabó, T. (pod. red.), *F.M. Dostoevskij v kontekste dialogičeskogo vzaimodejstvija kul'tur* (Dostoevskij nel contesto dell'interazione dialogica delle culture). Budapest: ELTE, 315-22.
- Lotman, J.M. (1976). «Chudožestvennaja priroda russkich narodnych kartinok» (La natura artistica dei quadretti popolari russi). Danilova, I.E. (pod. red.), *Narodnaja gravjura i fol'klor v Rossii XVII-XIX vekov (K 150-letiju so dnja roždenija D.A. Rovinskogo)* (Le incisioni popolari e il folclore nella Russia dei secoli XVII-XIX). Moskva: Sovetskij chudožnik, 247-67.
- Milano, A. (2011a). «Il mercato delle stampe in Europa tra XVI e XIX secolo e la sua influenza sulle stampe russe». Casari, R.; Persi, U.; Pesenti, M.C. (a cura di), *Il territorio della parola russa. Immagini*. Salerno: Europa Orientalis, 267-80.
- Milano, A. (2011b). «I lubok a confronto con le stampe delle altre culture europee». Milano, A.; Pesenti, M.C. (a cura di), *Il lubok. Stampe russe tra Ottocento e Novecento*. Milano: Mazzotta, 15-25.
- Močul'skij, K.V. (1980). *Dostoevskij. Žizn' i tvorčestvo* (Dostoevskij. Vita e opera). Paris: YMCA Press
- Nazirov, R.G. (1999). «Specifika chudožestvennogo mifotvorčestva F.M. Dostoevskogo: Sravnitel'no-istoričeskij podchod» (Le particolarità della mitopoiesi letteraria di F.M. Dostoevskij. Approccio storico-comparatistico). *Dostoevskij Studies. New Series*, 3, 87-98.
- Nel's, S.M. (1972). «'Komičeskij mučenik': K voprosu o značenie obraza prižival'sčika i šuta v tvorčestve Dostoevskogo» (Il "martire comico". Il significato delle immagini del *prižival'sčik* e del buffone nell'opera di Dostoevskij). *Russkaja literatura*, 1, 125-33.
- Olivieri, C. (2003). *Dostoevskij. L'occhio e il segno*. Rubbettino: Soveria Mannelli.
- Pesenti, M.C. (2002). *Narrare per immagini. La stampa popolare nella cultura russa del Settecento*. Bergamo: Bergamo University Press.
- Pesenti, M.C. (2010). «Un testo nel testo. Una citazione dall'Apocalisse nei *Demoni* di F.M. Dostoevskij e in *Sem' smertnych grechov* (duchovnyj list)». Caratozzolo, M. (a cura di), *Dostoevskij e la tradizione*. Bari: Stilo, 97-127.
- Pesenti, M.C. (2011). «Il lubok nel sistema della cultura russa». Casari, R.; Persi, U.; Pesenti M.C. (a cura di), *Il territorio della parola russa. Immagini*. Salerno: Europa Orientalis, 231-50.
- Rebecchini, D. (a cura di) [2013] (2020). *Fedor Dostoevskij: Delitto e castigo*. Milano: Feltrinelli.

- Rovinskij, D.A. (1881). *Russkie narodnye kartinki. Sobral i opisal D. Rovinskij. Kniga I: Skazki i zabavnye listy* (I quadretti popolari russi. Raccolti e descritti da D. Rovinskij. Libro I: favole e fogli a carattere ludico). Sankt-Peterburg: Tipografija Imperatorskoj Akademii Nauk.
- Rovinskij, D.A. (1881a). *Russkie narodnye kartinki. Atlas* (I quadretti popolari russi. Atlante), Tom 1. Sankt-Peterburg: Tipografija Imperatorskoj Akademii Nauk.
- Rudakova, N.I. (pod. red.) (2015). *Russkaja literatura v zerkale lubka: Narodnaja kartinka XVIII-načala XX veka* (La letteratura russa attraverso il lubok. Il quadretto popolare dal XVIII all'inizio del XX secolo). Sankt-Peterburg: Rossijskaja Nacional'naja Biblioteka.
- Ščennikov, G.K. (1980). «Ob estetičeskich idealach Dostoevskogo» (Gli ideali estetici di Dostoevskij). Fridlender, G.M. (pod. red.), *Dostoevskij. Materialy i issledovanija*, Vyp. 4. Leningrad: Nauka, 55-67.
- Schruba, M. (2015). «Russkie narodnye kartinki: zapadnoevropejskie obrazy i paralleli» (Quadretti popolari russi. Modelli europei occidentali e confronti). Waegemans, E. et al. (eds), «*A Century Mad and Wise: Russia in the Age of the Enlightenment = Papers from the IX International Conference of the Study Group on Eighteenth-Century Russia*». Groningen: Waegemans, 421-34.
- Snegirëv, I.M. (1861). *Kartinki russkogo naroda v moskovskom mire* (I quadretti del popolo russo nel mondo moscovita). Moskva: Universitetskaja tipografija.
- Sokolov, B. (2011). «Il fenomeno del lubok. Fra due epoche della storia russa». Casari, R.; Persi, U.; Pesenti, M.C. (a cura di), *Il territorio della parola russa. Immagini*. Salerno: Europa Orientalis, 281-94.
- Tichomirov Boris (2005). «*Lazar! Grjadi von*». *Roman Prestuplenie i nakazanie v sovremennom pročtenii. Kniga-kommentarij* («Lazzaro! Vieni fuori». Il romanzo *Delitto e castigo* in una lettura contemporanea. Libro-commento). Sankt-Peterburg: Serebrjanyj vek.
- Vetlovskaia Valentina Evgen'evna (1974). «Dostoevskij i poetičeskij mir drevnej Rusi (Literaturnye i fol'klornye istočniki «Brat'ev Karamazovych»)» (Dostoevskij e il mondo poetico dell'antica Rus' [Fonti letterarie e del folclore nei Fratelli Karamazov]). Lichačëv, D.S. (pod. red.), *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury* (Studi della Sezione di letteratura antico-russa), Tom 28. Leningrad: Nauka, 296-307.
- Vladimircev Vladimir Petrovič (1992). «Dopolnenija k kommentariju. Beglye fol'klornye citaty» (Integrazioni al commento. Citazioni secondarie dal folclore). Fridlender, G.M. (pod. red.), *Dostoevskij. Materialy i issledovanija*, Vyp. X. Sankt-Peterburg: Nauka, 140-6.

Rivista annuale

Dipartimento di Studi Linguistici
e Culturali Comparati



Università
Ca'Foscari
Venezia