



CITATION

Traini, C. La violazione dello spazio domestico. Il ruolo della macro e della microstoria in Gončarov, Tolstoj, Bulgakov, Trifonov. *Linguae & - Journal of Modern Languages and Cultures*, 29(1). <https://doi.org/10.14276/l.v29i1.5742>

DOI

<https://doi.org/10.14276/l.v29i1.5742>

RECEIVED

April 11, 2026

ACCEPTED

June 3, 2026

PUBLISHED

October 17, 2026

PEER REVIEW HISTORY

double blind review

COPYRIGHT



This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.



1506
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI URBINO
CARLO BO

SBA
SETTORE
BIBLIOTECHE
DI ATENE

La violazione dello spazio domestico. Il ruolo della macro e della microstoria in Gončarov, Tolstoj, Bulgakov, Trifonov

Cheti Traini (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo)

cheti.traini@uniurb.it

ABSTRACT

The article investigates the chronotopic motif of the relationship between macro and micro History within the private dimension of dwelling in some pivotal nineteenth and twentieth Russian novels: Oblomov (1859), War and Peace (1863-1869), The White Guard (1925), The House on the Embankment (1976). Dwelling is understood as an identity-forming practice that intertwines space and time within an “eternal present,” in which memory and projection contribute to the construction of the self. From this perspective, the irruption of History destabilizes the internal/external dichotomy, transforming domestic space into a liminal threshold where public and private spheres intersect, thereby compromising its protective function. Drawing on the phenomenology of intimate spaces and the concept of microhistory already conceived by Carlo Ginzburg, the analysis explores how the private dimension of dwelling is reconfigured by the intrusions of History in the novels under examination.

Cheti Traini

Università degli Studi di Urbino Carlo Bo
cheti.traini@uniurb.it

La violazione dello spazio domestico. Il ruolo della macro e della microstoria in Gončarov, Tolstoj, Bulgakov, Trifonov

ABSTRACT

The article investigates the chronotopic motif of the relationship between macro and micro History within the private dimension of dwelling in some pivotal nineteenth and twentieth Russian novels: *Oblomov* (1859), *War and Peace* (1863-1869), *The White Guard* (1925), *The House on the Embankment* (1976). Dwelling is understood as an identity-forming practice that intertwines space and time within an “eternal present,” in which memory and projection contribute to the construction of the self. From this perspective, the irruption of History destabilizes the internal/external dichotomy, transforming domestic space into a liminal threshold where public and private spheres intersect, thereby compromising its protective function. Drawing on the phenomenology of intimate spaces and the concept of microhistory already conceived by Carlo Ginzburg, the analysis explores how the private dimension of dwelling is reconfigured by the intrusions of History in the novels under examination.

KEYWORDS: House; Macrohistory; Microhistory; Goncharov; Tolstoy; Bulgakov; Trifonov.

1. Introduzione

Secondo Foucault, nonostante la rivoluzione galileiana dell’idea di uno spazio infinitamente aperto abbia cancellato “l’espace de localisation” di impronta medievale, ancora oggi resiste una serie di opposizioni che influenzano la vita dell’uomo, come quelle “entre l’espace privé et l’espace public, entre l’espace de la famille et l’espace social [...]” (Foucault 2004, 13).

La nozione di spazio privato muta indubbiamente a seconda delle epoche, dei luoghi e delle culture (Perrot 2003, 495), ma il significato antropologico dell'abitare rimane lo stesso: abitare un luogo corrisponde a una pratica di appropriazione personale attraverso la quale gli individui o i gruppi (le famiglie) riconoscono la propria identità, il proprio status sociale, la memoria delle proprie origini. Lo spazio dell'abitare diventa allora anche il tempo dell'abitare, poiché legato ad una costruzione identitaria fondata sulla memoria (degli avi) e sulle prospettive future (le generazioni a venire). In questo senso, la casa rappresenta il luogo privilegiato dove si conservano i valori dell'intimità, è "il nostro angolo del mondo, [...] il nostro primo universo" (Bachelard 1993, 32), una "grande culla" (ivi, 35), un ventre materno nel quale fare ritorno e "un riparo alla *rêverie*" (ivi, 34). Le case sono spesso delimitate da giardini, siepi, recinti, che proteggono da ogni possibile violazione esterna dello spazio privato. E tuttavia, come sottolinea Kelly,

[...] interior space represents a desired present ever at risk of being shattered by a subconsciously known exterior reality. The interior is a space without time, the perpetual present, and, as Bauer says in her Introduction, "a logic of pure presence" that is always in fear of the rupture of historical continuity engendered by external. (2019, 13)

Come nella realtà, anche i personaggi dei romanzi vivono e si muovono in ambienti domestici che riflettono la loro dimensione psicologica, i valori personali e quelli della classe sociale a cui appartengono. Anche per loro la casa è un luogo che può fungere da rifugio nei momenti di introspezione più profonda e che spesso può essere violata da eventi esterni imprevedibili in grado perfino di trasformarla in un'"anticasa" (Lotman 2005, 31-36). L'intrusione di queste costanti inevitabili può influenzare o modificare la percezione dello spazio domestico di chi lo abita, depauperando gli ambienti della loro funzione protettiva e sacrale. Le soglie, le porte, i cortili rappresentano spesso, simbolicamente, lo spazio liminale di incontro-scontro tra l'interno e l'esterno, tra la vita e la microstoria degli abitanti della casa e gli eventi che provengono dal di fuori.

Nella tradizione letteraria russa, lo spazio domestico non è mai un semplice sfondo, bensì un dispositivo semantico centrale: permane la rappresentazione di luogo di intimità, costruzione identitaria e ordine morale, ma assume anche quella di spazio fragile, esposto alle pressioni della storia. La casa, (appartamento

urbano, tenuta nobiliare, kommunalka sovietica) diventa, nel mondo russo-sovietico riflesso dalla letteratura, il punto di intersezione tra microstoria (le vicende individuali, familiari, quotidiane) e macrostoria (i processi politici, economici e ideologici che attraversano l'età imperiale, quella rivoluzionaria, lo stalinismo e il tardo socialismo).

Sulla definizione di microstoria si è a lungo interrogato e ha dato un contributo rilevante lo storico Carlo Ginzburg, soprattutto nel suo libro *Il formaggio e i vermi*. Intrecciando il mestiere dello storico con quello del narratore, Ginzburg ha raccontato la storia di un mugnaio friulano del '500 processato e condannato dall'Inquisizione e, pur in assenza di una completa documentazione storica, si è proposto di mettere in connessione la storia individuale e quella evenemenziale (Ginzburg 1994, 523). Come l'autore confessa, a guidarlo in questa operazione di storia narrativa è stato un romanziere come Tolstoj:

La straordinaria capacità di Tolstoj di comunicare al lettore la certezza fisica, palpabile della realtà, sembra incompatibile con l'idea, tutta novecentesca, che ho posto al centro della microstoria: e cioè che gli ostacoli frapposti alla ricerca sotto forma di lacune e distorsioni della documentazione devono diventare parte del racconto. In *Guerra e pace* avviene esattamente il contrario: tutto ciò che precede l'atto della narrazione (dai ricordi personali alla memorialistica dell'età napoleonica) viene assimilato e bruciato per consentire al lettore di entrare in un rapporto di speciale intimità con i personaggi, di partecipazione immediata alle loro vicende. Tolstoj supera d'un balzo lo scarto inevitabile fra le tracce frammentarie e distorte di un evento (una battaglia, per esempio) e l'evento stesso. Ma questo balzo, questo rapporto diretto con la realtà può verificarsi solo (anche se non necessariamente) sul terreno dell'invenzione: allo storico, che dispone solo di tracce, di documenti, esso è per definizione precluso. Gli affreschi storiografici che cercano di comunicare al lettore, con espedienti spesso mediocri, l'illusione di una realtà tramontata, rimuovono tacitamente questo limite costitutivo del mestiere dello storico. La microstoria sceglie la strada opposta: accetta il limite esplorandone le implicazioni gnoseologiche e trasformandole in un elemento narrativo. (Ginzburg 1994: 527-528)

La visione della storia di Tolstoj si fonda sull'idea del primato del singolo e delle masse rispetto alle gesta di generali o personalità politiche ("i cosiddetti grandi uomini", Berlin 1998, 96), pur nell'illusione che:

Только допустив бесконечно-малую единицу для наблюдения—дифференциал истории, то есть однородные влечения людей, и достигнув искусства интегрировать (брать суммы этих бесконечно-малых), мы можем надеяться на постигновение законов истории. [...] Для изучения законов истории мы должны изменить совершенно предмет наблюдения, оставить в покое царей, министров и генералов, а изучать однородные, бесконечно-малые элементы, которые руководят массами. (Tolstoi 1962, 302-303)¹

Pur restando inspiegabili per Tolstoj le cause che determinano il “flusso cosmico” della storia e che coinvolgono e travolgono inesorabilmente tutti gli individui, compresi i “grandi uomini” (Berlin 1998, 99), egli riconosce “il valore superiore dell’esperienza personale, quell’insieme di ‘pensieri, cultura, poesia, musica, amore, amicizia, odii, passioni’ che compongono la vita reale” (Berlin 1998, 102)². Una delle immagini più efficaci alla quale Tolstoj ricorre in *Guerra e pace* per descrivere l’abbandono della città di Mosca da parte dei suoi abitanti, subito dopo l’invasione delle truppe napoleoniche, è quella di un alveare in preda al caos. La comunità delle api-cittadini uccisa, dispersa e oltraggiata dalle forze esterne dei Francesi ritrova la propria rinascita grazie al legame organico dei Russi con la propria città (Tolstoj 1962, 370-372; Ghini 2011, 173-187). Questa immagine, insieme a quella delle formiche che fanno ritorno al loro formicaio distrutto (Tolstoj 1963, 240-242), è un *topos* della cultura russa che viene us-

¹ “Solo una volta che avremo scoperto l’unità infinitamente piccola, il differenziale della storia, ossia le pulsioni omogenee degli uomini, e avremo elaborato l’arte di integrarle (di sommare queste unità infinitamente piccole) potremo sperare di definire le leggi della storia. [...] Per studiare le leggi della storia dobbiamo cambiare del tutto l’oggetto di osservazione, lasciare in pace i sovrani, i ministri, i generali e studiare gli elementi omogenei e infinitamente piccoli che dirigono le masse” (Carpi 2017, 505).

² È utile ricordare come, subito dopo la pubblicazione di *Guerra e pace*, tra il 1868 e il 1869, si levarono una serie di critiche da parte dell’opinione pubblica, e particolarmente dall’aristocrazia conservatrice, che trovò voce nel poeta Pëtr Andreevič Vjazemskij. In un articolo pubblicato sulla rivista “Russkij Archiv” Vjazemskij sostenne che il romanzo, pur riconosciuto come opera di grande talento letterario, avesse alterato la verità storica mescolando fatti reali e finzione narrativa, con il rischio di deformare la memoria collettiva e il giudizio sulle figure storiche. Secondo l’autore, la storia doveva essere trattata con rigore, rispetto e fedeltà ai fatti, evitando caricature e interpretazioni che riducessero la grandezza degli eventi e dei protagonisti nazionali. (Vjazemskij 1869; cfr. Cavallo 2015, 9).

ato anche da Gončarov per descrivere l'operosità degli abitanti di Oblomovka (Gončarov 1998, 110) e da Bulgakov nel sogno di Aleksej Turbin, dove la città di Kiev figura come un alveare a più piani che fumiga e rumoreggia (Bulgakov 2015, 47). Anche in questi casi l'armonia (o presunta tale) della vita domestica viene messa a repentaglio dal mondo esterno: in *Oblomov* dal modello della città, la moderna capitale Pietroburgo, votata alla carriera, al successo, alla vita pubblica, che prova a penetrare nel polveroso e trasandato appartamento del protagonista, proiezione dell'arcaico microcosmo di Oblomovka, per il tramite dei molti visitatori e dell'amico Stolz. Nel secondo caso, è la guerra civile che, seguendo il flusso cosmico della storia, irrompe, come una bufera, nella casa-rifugio dei Turbin.

Con l'inizio dell'era sovietica, questa idea di difesa dello spazio domestico diventa cruciale. Lo Stato cerca di promuovere ed imporre il *byt* socialista, che doveva soppiantare la vita pre-rivoluzionaria e cancellare il modello piccolo borghese. A partire dagli anni Venti quindi la casa diventa uno dei maggiori terreni di prova per il rinnovamento politico, sociale e culturale e l'affermazione della nuova ideologia socialista. Come sottolineato da Kislova e Meloni, la casa si trasforma in "un luogo di confine tra il dentro e il fuori, tra il pubblico e il privato, tra ciò che è oggetto di discussione collettiva e ciò che rimane conosciuto soltanto dal nucleo familiare, tra lo Stato e l'individuo" (Kislova 2018, 17). L'abolizione del diritto di proprietà e la perdurante crisi degli alloggi, acuitizzata da una nuova fase di urbanizzazione di massa, favoriscono la politica statale di "condensazione" (*uplotnenie*) dello spazio privato nei noti appartamenti in coabitazione (in russo *kommunal'nye kvartiry* o *kommunalki*). Accanto a questi iniziano ad essere progettate dagli architetti costruttivisti anche *dom-kommuny* ("case comuni o collettive") con appartamenti privati e spazi condivisi, una sperimentazione utopica e limitata degli ottocenteschi falansteri, più propaganda che realmente realizzata (Piccolo 2012, 191-192).

Una storia diversa invece fu quella della "casa sul lungofiume" (*Dom na naberežnoj*), resa nota dallo scrittore Jurij Trifonov che vi abitò e vi ambientò vari suoi romanzi e racconti. Un enorme edificio, costruito di fronte al Cremlino per gli esponenti della nomenklatura all'inizio degli anni Trenta su progetto dell'architetto Boris Iofan, una "casa speciale per inquilini speciali", la descrive Piretto (2010, 136), con una serie di *facilities* interne, un microcosmo perfetto e da sogno

agli occhi del comune *homo sovieticus*, ma che già dalla metà del decennio viene ribattezzata “casa di carcerazione preventiva, visto l’alto numero di repressioni, arresti, fucilazioni che coinvolse i suoi inquilini” (ibid.). Trifonov attualizza i tratti del concetto di “casa”: ad esso lo scrittore non attribuisce associazioni tradizionali come l’intimità e il calore domestico, l’affidabilità e la sicurezza³ e il concetto artistico⁴ di casa acquisisce nei suoi racconti una nuova valenza, quella di testimone della Storia.

Il corpus preso in esame è stato selezionato sulla base di criteri sia cronologici sia tematici, con l’obiettivo di ricostruire l’evoluzione della rappresentazione dello spazio domestico nella letteratura russa e sovietica in relazione al rapporto tra microstoria e macrostoria. Sono stati privilegiati testi appartenenti a momenti storici di forte trasformazione sociale e politica, dalla Russia imperiale all’età sovietica, nei quali la casa assume una funzione narrativa e simbolica particolarmente significativa. La scelta delle opere risponde inoltre a un criterio di rappresentatività delle diverse configurazioni dello spazio abitativo: la tenuta di campagna, l’appartamento urbano, la *kommunalka* e gli edifici collettivi sovietici costituiscono infatti modelli abitativi differenti attraverso cui osservare l’interazione tra sfera privata e dimensione pubblica. Autori come Lev Tolstoj, Ivan Gončarov, Michail Bulgakov e Jurij Trifonov sono stati inclusi non in quanto esaustivi della tradizione letteraria russa, ma perché offrono esempi particolarmente efficaci di come la casa diventi il luogo eletto di negoziazione tra esperienza individuale e

³ Secondo Tarasova, “концепт ‘дом’ относится к числу аксиологических доминант русского национального сознания [...]. Понятие дома включает когнитивные признаки ‘жилище’, ‘хозяйство’, ‘семья’. Ассоциатами дома выступают «спокойствие», «защищенность», «уют». При всех исторических изменениях образного слоя концепта его оценочный компонент остается стабильным: в русской культуре дом – это прежде всего образ «своего», обжитого пространства, обладающего охранительной функцией” (2010, 743). Trad.: “Il concetto di ‘casa’ rientra tra i valori dominanti della coscienza nazionale russa [...]. L’idea di casa comprende le caratteristiche cognitive di ‘dimora’, ‘focolare domestico’ e ‘famiglia’. Le associazioni che evocano la casa sono «tranquillità», «sicurezza», «intimità». Nonostante tutti i cambiamenti storici subiti dal livello figurativo del concetto, la sua componente valutativa rimane stabile: nella cultura russa la casa è innanzitutto l’immagine di uno spazio «proprio», vissuto, dotato di una funzione protettiva”. Laddove non diversamente indicato, le traduzioni sono dell’autrice del presente articolo.

⁴ Per un approfondimento sul concetto artistico in letteratura si veda Krasovskaja 2009.

processi storici. La selezione è stata inoltre orientata dalla presenza, nelle opere considerate, di episodi in cui eventi politici, guerre, rivoluzioni o trasformazioni ideologiche irrompono nello spazio domestico modificandone la funzione di rifugio identitario. L'analisi privilegia quindi testi nei quali l'ambiente della casa non costituisce un semplice sfondo narrativo, ma un elemento strutturante della costruzione simbolica e ideologica del racconto, consentendo di indagare il modo in cui la letteratura russa rappresenta la tensione tra intimità privata e pressione della storia collettiva.

2. La casa difensiva di *Oblomov*

Fin dalle prime pagine del suo romanzo, Gončarov presenta al lettore l'atmosfera claustrofobica dell'appartamento pietroburchese di Oblomov:

Комната, где лежал Илья Ильич, с первого взгляда казалась прекрасно убранною. Там стояло бюро красного дерева, два дивана, обитые шелковою материею, красивые ширмы с вышитыми небывалыми в природе птицами и плодами. Были там шелковые занавесы, ковры, несколько картин, бронза, фарфор и множество красивых мелочей. Но опытный глаз человека с чистым вкусом одним беглым взглядом на всё, что тут было, прочел бы только желание кое-как соблюсти desogum неизбежных приличий, лишь бы отделаться от них. Обломов хлопотал, конечно, только об этом, когда убирал свой кабинет. Утонченный вкус не удовольствовался бы этими тяжелыми, неграциозными стульями красного дерева, шаткими этажерками. Задок у одного дивана оселся вниз, наклеенное дерево местами отстало. Точно тот же характер носили на себе и картины, и вазы, и мелочи. Сам хозяин, однако, смотрел на убранство своего кабинета так холодно и рассеянно, как будто спрашивал глазами: «Кто сюда наташил и наставил всё это?». (Gončarov 1998, 6-7)⁵

⁵ “Per Il’ja Ilič la posizione orizzontale non era una necessità, come per un malato o per chi desidera dormire, né un fatto accidentale provocato dalla stanchezza, né un piacere da individuo pigro: era il suo stato normale. Quando era a casa – ed era quasi sempre a casa – se ne stava sempre coricato, e sempre nella stessa camera dove lo abbiamo trovato, che gli serviva da stanza da letto, da studio e da salotto. Aveva altre tre camere, ma ci entrava di rado, magari al mattino, e anche questo non tutti i giorni, ma solo quando gli rassettavano lo studio, il che non capitava spesso. In quelle stanze i mobili erano coperti con le fodere e le tende abbassate. A prima vista, la camera in

Per tutta la prima parte del romanzo l'azione, o meglio la non azione⁶, si svolge in questa casa-guscio al centro della città, sulla via Goročovaja, dove la condizione naturale del protagonista è quella dell'"orizzontalità" (Böhmig 1993, 33). Lo troviamo disteso sul suo divano, avvolto in una meravigliosa, ma logora, vestaglia di taglio orientale, nel momento in cui la sua quiete quotidiana viene messa a repentaglio dal contenuto della lettera appena ricevuta dallo starosta (l'anziano del villaggio) che lo mette al corrente del grave declino della sua tenuta, tra contadini in fuga, scarsi raccolti, siccità e una rendita annuale in diminuzione. Spaventato dalla prospettiva di uno sfratto, si trova costretto a sopportare un continuo via vai di visitatori inattesi: una successione di personaggi che istintivamente gli risultano sgraditi e che lui cerca di tenere a distanza ripetendo insistentemente di non avvicinarsi ("Не подходите, не подходите: вы с холода!", Gončarov 1998, 17, 25, 31)⁷. La trascuratezza dell'appartamento riproduce, come scrive Malcovati, il modello della sua casa natale: Oblomovka, che egli ha lasciato per andare a vivere nella capitale e tentare una carriera in qualche ministero, per poi ritirarsi a vita privata dopo le prime difficoltà (Gončarov 1988, XVII). "Il suo in realtà non è un fallimento: è un rifiuto di uscire dal proprio cosmo, è un tentativo di recupero della norma" (ibid.). La norma è quella di Oblomovka, la tenuta dove è cresciuto e che viene rievocata ne *Il Sogno di Oblomov*, quasi alla fine della prima parte.

cui Il'ja Ilič se ne stava sdraiato sembrava molto ben arredata. C'erano uno scrittorio di mogano, due divani ricoperti di seta, bei paraventi su cui erano ricamati uccelli e fiori mai visti in natura. E c'erano tendaggi di seta, tappeti, alcuni quadri, bronzi, porcellane e un'infinità di graziosi ninnoli. Ma l'occhio esercitato di una persona di buon gusto avrebbe scorto in quell'insieme nulla di più che il desiderio di mantenere alla meno peggio il *decorum* imposto dalle convenienze, pur di levarsi il pensiero. Senza dubbio, solo questa era stata la cura di Oblomov al momento di arredare lo studio. Un padrone di casa dal gusto raffinato non si sarebbe contentato di quelle sedie di mogano pesanti e sgraziate, di quegli scaffali traballanti. Lo schienale di un divano aveva ceduto, e il legno si era scollato in parecchi punti. Quadri, vasi e ninnoli erano nelle identiche condizioni. Lo stesso padrone, peraltro, guardava l'arredamento del suo studio con occhio freddo e indifferente, come a chiedersi: 'Chi ha trascinato e ammucchiato qui tutta questa roba?'" (Gončarov 1988, 6-7, trad. Argia Micchettoni).

⁶ Come riassume De Giorgi, "[...] questa prima parte, priva di intreccio, è stata definita una sorta di romanzo-saggio o più precisamente saggio di caratteri, se è vero che in essa Gončarov si limita a delineare la natura del suo Oblomov" (2023, 5).

⁷ "Non si avvicini, non si avvicini: mi porta il freddo di fuori!" (Gončarov 1988, 18, 22, 27, trad. Argia Micchettoni).

Il lettore è traghettato in questo piccolo e isolato mondo antico dove, sotto una quiete apparente si cela un immobilismo e un senso di morte pervasivi. Come ricorda De Giorgi, “A Oblomovka si è guardato come all’infanzia o al passato di un intero paese [...], come al simbolo di una civiltà morente, entrata inevitabilmente in conflitto con quella moderna, europeizzata, il cui centro nevralgico è Pietroburgo [...]” (2023, 8). Oblomovka sarebbe dunque lontana da quel “cronotopo idillico” bachtiniano e andrebbe piuttosto inquadrata come “rappresentazione di una prospettiva antiutopica” (Böhmig 1993, 34). L’immagine di questo luogo si distanzia da quella visione romantica di comunità come *Kultur*, già teorizzata da Tönnies, in opposizione all’idea di *Zivilisation*⁸. La stasi perpetua, il ripiegamento all’interno della comunità come prassi esistenziale dell’individuo e la fobia verso tutto ciò che viene dall’esterno, rifuggendo qualsiasi prospettiva di evoluzione futura, sono caratteri che non preparano le nuove generazioni a fuoriuscire dalla propria comunità di appartenenza. Oblomov sperimenta questa separazione dalla casa natale con il suo trasferimento nel mondo, a Pietroburgo, dove però non riesce a trovare una sua collocazione, poiché il suo posto naturale è a Oblomovka. La vita sociale non lo interessa e le visite nel suo appartamento rappresentano un elemento di disturbo, quasi di violenza, intrusioni da parte di uomini logorati da un attivismo incessante, mossi dalla carriera, dalle passioni, dalla vita mondana. Questi uomini vuoti sono la proiezione dell’irrelevanza della vita esterna per Oblomov (Molinari 1970, 86) tanto che, quando il servo Zachar gli fa notare che ci può essere la concreta necessità di un nuovo trasloco, come già altri hanno dovuto fare, Oblomov replica inorridito: “Я теперь буду знать, что я для тебя всё равно что «другой!»” (Gončarov 1998, 88)⁹. Egli rivendica la propria diversità e soprattutto, in un raro sussulto di orgoglio, la difesa del suo “equilibrio cosmico” (Persi 1996, 104) secondo quella filosofia del vivere che proviene da Oblomovka. Questa filosofia, come noto, si oppone a quella personificata dall’amico russo-tedesco Stolz, che rappresenta la naturale aspirazione all’ordine, alla simmetria, all’azione. “Что-нибудь да должно же занимать

⁸ Tönnies è autore di una distinzione tra *Kultur*, espressa dalla comunità di sangue e di luogo, e *Zivilisation*, nata dalla forzata convivenza in ambito sociale (2011).

⁹ “Così, adesso scopro che per te io sono uguale agli *altri*!” (Gončarov 1988, 96, trad. Argia Micchettoni).

свет и общество, — сказал Штольц, — у всякого свои интересы. На то жизнь...”(Gončarov 1998, 173)¹⁰. Oblomov si ritrae inorridito da questa visione e la rifrange, non trovando in quella società che falsità, arrivismo, povertà morale. A chiunque cerchi di farlo partecipe dell’umano consorzio, egli replica che la vita fuori, con la sua frenesia, è un’illusione, è una parvenza di vita. Così come lo è la letteratura che pretende di riprodurre la realtà, e che per Oblomov invece dimentica l’uomo. “Нам нужна одна голая физиология общества”(Gončarov 1998, 30)¹¹, replica Penkin, uno dei tanti visitatori. Ad Oblomov non interessano le chiacchiere da salotto sui fatti del mondo, sia che riguardino le decisioni di uomini politici, i progressi della tecnologia, gli spettacoli a teatro o i meschini arrovellamenti di questa umanità cittadina. La realtà esterna gli appare priva di senso, scopo e direzione, e l’unica strategia difensiva che egli è in grado di adottare è quella dell’isolamento, della delimitazione, rappresentata dalla porta-soglia della sua stanza-studio-salotto.

Analizzando la struttura oppositiva dello spazio letterario del romanzo Hansen Löwe puntualizza come Oblomov viva protetto in una sorta di bozzolo stratificato (“*concentrically wrapped protecting layers*”, 1990, 179) costituito dal divano, dalle pareti della sua camera, dal suo appartamento, dalla grande casa e infine dalla strada. Il narratore, così come qualsiasi personaggio proveniente dall’esterno, deve affrontare un attraversamento per avvicinarsi all’eroe. Il punto di vista sullo spazio interno cambia a seconda di chi lo osserva, formando due diverse valutazioni assiologiche dello stesso spazio, agli antipodi (Hansen Löwe 1990, 182): per chi arriva, la camera da letto-studio-salotto è un territorio di conquista per spingere alla vita dinamica il suo proprietario. Per colui che la abita, quella stanza derelitta rappresenta un baluardo da difendere. Fludernik, che ha proposto uno studio sulle diverse focalizzazioni che originano la descrizione, richiama la funzione della metonimia come elemento distintivo nella rappresentazione degli ambienti interni nei romanzi ottocenteschi. Questa figura di significato non si limita a delineare il mondo finzionale narrato, ma genera anche

¹⁰ “Il mondo e la società devono pure occuparsi di qualcosa – disse Stolz – ognuno ha i suoi interessi. È la vita...” (Gončarov 1988, 191, trad. Argia Micchettoni).

¹¹ “A noi serve la cruda fisiologia della realtà” (Gončarov 1988, 30, trad. Argia Micchettoni).

una rete di rimandi e connessioni semantiche che offrono indizi sugli individui che abitano quegli spazi (2014, 456)¹².

Tutto nell'ambiente della casa rivela l'abdicazione alla vita attiva del suo proprietario, cionondimeno Oblomov vive con mitezza, mai con tristezza, e le uniche preoccupazioni che lo raggiungono gli provengono dall'esterno. La chiave di lettura "teologica" data al romanzo da Manganelli può forse aiutare a spiegare ulteriormente il personaggio e l'inclinazione all'oblomovismo¹³. La mancata proiezione di Oblomov nella vita attiva non sarebbe, per Manganelli, sinonimo di morte: questo uomo inerte è l'unico ad avere coscienza dell'imperfezione conaturata di ogni essere vivente che non può somigliare a Dio e questa consapevolezza lo rende estraneo agli altri e alle loro inutili affannose lotte quotidiane (1979). Forse è da ricercarsi in questa sua cognizione la ragione dell'estrema difesa dell'archetipo dello spazio domestico come forma di resistenza alla modernità.

3. Guerra e pace

La pace del romanzo familiare e la guerra di un'intera epopea nazionale sono i cardini del capolavoro tolstojano, come evidenzia Carpi (2017, 503). Tolstoj fa ripetere ai diversi personaggi del suo romanzo che Mosca è città madre, Nuova Gerusalemme (Tolstoj 1963, 11, 56). Lo ripete il principe Vasilij, esponente della nobiltà europeizzata di Pietroburgo che si infervora leggendo l'epistola del vescovo che accompagna l'immagine di S. Sergio inviata al sovrano e lo ripete Platon Karataev, il soldato-contadino che parla con la semplicità e la mitezza dell'uomo comune. Per tutti Mosca rappresenta il "focolare della nazione, [...] il simbolo

¹² Ancora Hansen Löwe evidenzia la correlazione tra lo spazio abitato e l'eroe, espressa in *Oblomov* sia dal punto di vista del narratore onnisciente che da quello dei personaggi. Il narratore si configura come un'istanza mobile, capace ora di aderire temporaneamente alla prospettiva di uno dei personaggi, ora di assumere una posizione più distaccata e apparentemente neutrale (1990, 177).

¹³ Dobroljubov, che per primo ne scrisse nel suo articolo "Čto takoe oblomovščina" ("Che cos'è l'oblomovismo"), attribuisce questo termine al carattere proprio della vita russa che aveva determinato un'intera generazione di personaggi inerti (i cosiddetti *lišnie ljudi*, gli uomini superflui) come il protagonista dell'omonimo romanzo.

della vecchia Russia, il luogo in cui si erano conservati gli antichi costumi russi” (Figes 2008, 130). Sullo sfondo della grande guerra patriottica di difesa della terra russa contro l’invasione delle armate napoleoniche, Tolstoj intreccia i destini di tre nuclei familiari, i Rostov, i Bolkonskij e i Kuragin. Seguendo la tradizione del realismo, lo scrittore mette a confronto tra loro le diverse famiglie, ricorrendo spesso all’uso dell’antitesi e sottolineando i contrapposti valori morali dei loro membri. Nella descrizione dei Kuragin, ad esempio, lo scrittore presta grande attenzione ai ritratti dei componenti della famiglia, nei quali viene esaltata la bellezza esteriore a cui non corrisponde però un elevato grado di spiritualità. Il loro padre, il principe Vasilij non esita a dire che “Мои дети — ce sont les entraves de mon existence” (Tolstoj 1961, 12)¹⁴. Tolstoj descrive Hélène e Anatol’ soprattutto negli spazi pubblici, quando partecipano a serate mondane nei salotti o vanno a teatro. Il matrimonio di Hélène con Pierre è ben lontano dall’idea di famiglia; il loro è un legame a distanza e l’uno ha notizie dell’altro solo tramite le voci riferite da altri personaggi. È sintomatico come nessuno della famiglia Kuragin lascerà degli eredi alla fine del romanzo (Zinov’ev 2012, 49).

L’immagine di Nikolaj Andreevič Bolkonskij incarna le migliori qualità della vecchia nobiltà russa. Egli è il rappresentante di un’antica famiglia aristocratica, nel suo carattere si combinano i modi di un padrone autoritario, davanti al quale tremano tutti i domestici, e di un aristocratico orgoglioso della sua lunga genealogia. La sua casa, nella tenuta di Lysye Gory, riflette pienamente il suo carattere e il suo ordinato e attivo stile di vita, ed è simbolo dell’eredità patriarcale. Il figlio di Bolkonskij, il principe Andrej, dimostra di avere le migliori qualità della gioventù nobiliare. Quando costruisce la sua casa, la tenuta di Bogučarovo, sembra avviato verso la comprensione della vera vita, ma non arriva a cogliere pienamente il senso della felicità familiare poiché guidato ancora dalla ragione invece che dai sentimenti. L’unica figura matura e sensibile in questa famiglia è la principessa Mar’ja: lo testimoniano il divano blu delle “confessioni” nella sua stanza e il suo attaccamento ai “servi di Dio”, che accoglie in casa (ibid.).

La famiglia dei Rostov si lega invece pienamente sia all’immagine della casa che alla poetica dell’unità familiare. Tolstoj nutre una profonda simpatia per i

¹⁴ “I miei figli – ce sont les entraves de mon existence” (Tolstoj, trad. Cheti Traini)

membri di questa famiglia, che come i Kuragin e i Bolkonskij intrecciano il loro vissuto con la grande storia, per esserne alla fine necessariamente trasformati. Per i Rostov la casa assume un significato fenomenologico, diventando spazio dell'anima. I sentimenti dei membri di questa famiglia, le loro esperienze e le paure trovano una localizzazione concreta nelle diverse stanze della casa: la stanza dei giochi, la sala da pranzo, il salone, la camera della contessa Rostova, quella di Nataša, lo studio del conte¹⁵. La casa-nido è profondamente idilliaca (Nagina 2012, 16-23). La presentazione alla famiglia Rostov inizia con la festa dell'onomastico di madre e figlia:

У Ростовых были именинницы Наташи, — мать и меньшая дочь. С утра не переставая подъезжали и отъезжали цуги, подвозившие поздравителей к большому, всей Москве известному дому графини Ростовой на Поварской. Графиня с красивой старшей дочерью и гостями, не перестававшими сменять один другого, сидели в гостиной. [...] Молодежь была в задних комнатах, не находя нужным участвовать в приеме визитов. Граф встречал и провожал гостей, приглашая всех к обеду. (Tolstoj 1961, 50)¹⁶

Questa ritualità dell'accoglienza dei Rostov si ripete in diverse occasioni nel corso del romanzo e nelle varie residenze di loro proprietà. Il motivo del cibo e la preoccupazione per il benessere degli ospiti e dei figli (il pensiero della contessa Rostova corre sempre a loro anche durante gli impegni ufficiali in società) sono sempre al centro di questo universo familiare che "ha mantenuto un vivo contatto con la natura e il popolo russo, trascorre parte dell'anno nell'*usad'ba* di campagna (la villa padronale in cui coesistono padroni e domestici), partecipa collettivamente

¹⁵ Come la casa a Mosca, anche la tenuta di campagna di Otradnoe riflette l'idea del nido caldo e felice. È lì che si incontrano per la prima volta Nataša e il principe Andrej (si veda Ghini 2020, 176-180).

¹⁶ "In casa dei Rostov ricorreva per due l'onomastico di Natal'ja: per la madre e per la figlia più piccola. Fin dal mattino, senza un momento di tregua, arrivavano e ripartivano attacchi di sei e più cavalli, che portavano gente in visita d'augurio alla gran casa, nota in tutta Mosca, della contessa Rostova nella Povarskaja. La contessa, con la bella figlia maggiore e con gli ospiti, che incessantemente si succedevano gli uni agli altri, sedeva in permanenza in salotto. [...] La gioventù rimaneva nelle stanze interne, non giudicando necessario prender parte alla cerimonia di ricevere le visite. Il conte accoglieva e riaccompagnava gli ospiti, invitando tutti a tornare per il pranzo" (Tolstoj 2022, 81, trad. Leone Pacini Savoj e Maria Bianca Luporini).

alla caccia e alle feste nazionali” (Ghini 2020, 106-107). L’attaccamento alla casa significa un attaccamento ai valori patriarcali della famiglia, rappresentato dai mobili e dagli oggetti che, stipati nei bauli, prima Sonja e quindi Nataša si sforzano di riordinare nel momento di lasciare Mosca assediata dai Francesi. In questa ora tragica e di tensione, che provoca dei dissidi tra la contessa e Nataša riguardo all’accoglienza dei soldati feriti nel cortile, prevale il senso dell’unità familiare. “Яйца... яйца курицу учат...” dice il conte consolando felice la moglie che gli si stringe al petto (Tolstoj 1962, 355)¹⁷. Per Nataša e per i Rostov quell’unità si estende all’intero popolo russo ferito.

La casa della famiglia Rostov, distrutta dalla guerra del 1812, trova nuova vita nella dimora di Nikolaj Rostov e della principessa Mar’ja a Lysye Gory. Nikolaj infonde alla casa quel carattere patriarcale, ospitale e accogliente che solo lui ha conosciuto e amato fin dall’infanzia e al quale anelava, ferito in battaglia. Anche in questa casa il tempo compie il suo ciclo annuale, da una festività all’altra, tra cui spiccano ancora una volta gli onomastici. Così come all’inizio del romanzo Tolstoj aveva presentato la casa dei Rostov con l’onomastico di Natalija, ora conclude la storia in questa casa “ristrutturata” con l’onomastico di Nikolaj.

4. *La guardia bianca e i vinti della storia*

Se, come ricorda Martinelli citando il critico Vladimir Lakšin, “la vita di Bulgakov è il miglior commento alla sua prosa” (Bulgakov 2010, 19), è altrettanto vero che tra le pagine delle sue opere si possono trovare indizi e colmare quelle zone d’ombra della vita dell’autore, seguendo la stessa operazione effettuata da Ginzburg per il suo Menocchio. È quello che sembrano suggerire romanzi come *La guardia bianca*, *Romanzo teatrale* e infine l’opera ultima, *Il maestro e Margherita*. Questa vena autoreferenziale viene introdotta altresì da una serie di richiami intertestuali nelle sue opere, che creano un’amplificazione semantica del discorso autoriale. È il caso di *Romanzo teatrale* dove il protagonista, Maksudov,

¹⁷ “I pulcini... i pulcini fanno scuola alla gallina” (Tolstoj 2022, 1038, trad. Leone Pacini Savoj e Maria Bianca Luporini).

uno scrittore non riconosciuto e frustrato, non riesce a separarsi dai personaggi del suo romanzo chiuso nel cassetto. Sullo sfondo della tormenta, in una visione onirica che mescola memoria e rimpianto, Maksudov rianima questi personaggi dalla pagina bianca, sullo sfondo della città lontana (Kiev, Maksudov è a Mosca), delle vicende della guerra civile, dell'atmosfera familiare della casa dei Turbin. Offrendo al lettore l'immagine di una trasposizione drammatica in miniatura, Bulgakov condensa le traversie editoriali del suo stesso romanzo, *La guardia bianca*, e quelle della *pièce I giorni dei Turbin*¹⁸. I protagonisti de *La guardia bianca*, i fratelli Aleksej, Elena e Nikolka Turbin, insieme agli altri personaggi del romanzo, inscrivono la propria diegesi nello spazio urbano di Kiev, configurato come proiezione di una Città ideale. Nel testo romanzesco, tale spazio urbano, assunto in forma generalizzante e sottoposto a una dinamica di retroproiezione memoriale, trova una concretizzazione semantica e figurativa nello spazio domestico della Casa, strutturalmente isomorfo alla Città stessa. Nel passaggio al codice drammaturgico, si assiste a una riconfigurazione metonimica: l'appartamento dei Turbin si configura come sostituto parziale e funzionale dello spazio urbano, condensando in sé l'orizzonte esperienziale dei personaggi e delineandosi, sul piano della coscienza, coincidendo con la loro dimensione esistenziale effettiva. L'intersezione concettuale tra i due dispositivi testuali attiva un campo semantico condiviso, all'interno del quale lo spazio dei personaggi si presta a una lettura stratificata, rendendo possibile un ampliamento delle prospettive analitiche e interpretative in chiave topologica e simbolico-strutturale (Ščukina 2012). Qui ci occuperemo del romanzo, alla luce dell'attenzione che il presente saggio riserva al genere della prosa.

La narrazione degli eventi storici funge da contesto per le vicende della famiglia Turbin. Quando il romanzo fu scritto, nel 1922, il movimento bianco era già considerato un capitolo chiuso del passato storico e il suo nome portava con sé un tabù ideologico (ibid., 375). Scegliendo il titolo per questa sua opera Bulgakov riattualizza fatti già consegnati alla storia, e lo fa dal punto di vista di

¹⁸ 18 Per la ricostruzione delle vicende riguardanti la parziale pubblicazione del romanzo sulla rivista *Rossija* e delle critiche mosse alla rappresentazione teatrale si veda Čudakova 2013, 133-345, Bulgakov 2015, 373-469.

un testimone oculare che ha maturato la giusta distanza dagli eventi vissuti in prima persona. Per le parti più propriamente storiche del romanzo lo scrittore si è avvalso dei resoconti diretti di familiari, amici e conoscenti, ha raccolto materiali autentici come proclami e decreti, canzoni militari, creando nella realtà finzionale del romanzo un collage di vivide immagini e di suoni in grado di trasmettere al lettore l'ingarbugliata e mutevole situazione ucraina dell'anno 1918 che fa da sfondo all'immagine della casa dei Turbin. Allo scrittore difatti non interessa tanto compilare una cronaca degli eventi o riferire le sue memorie, quanto focalizzarsi sul microcosmo di questa famiglia dell'intelligenza kieviana, i cui singoli destini confluiscono nell'impetuoso fiume della storia. La convergenza tra microstoria familiare e macrostoria universale eleva il romanzo a una forma di epica storica comparabile, per impianto e lirismo, a *Guerra e pace*¹⁹. La rappresentazione degli eventi pubblici e delle masse si avvale di un linguaggio epico e drammatico, a tratti perfino deformante, che conferisce ad alcune descrizioni un particolare senso di dinamismo come la scena della parata dei cosacchi di Petljura sulla piazza dell'antica S. Sofia.

Di contro, la dimensione privata è data dall'immagine nostalgica della casa veicolata attraverso una poetica degli oggetti "intessuta di tutta la ricchezza dell'esperienza sensoriale, di tutta la famiglia dei sensi" (Daniel' 1996, 144) e che Nabokov non esiterebbe a definire *imagery* (2021, 267):

Вот этот изразец, и мебель старого красного бархата, и кровати с блестящими шишечками, потертые ковры, пестрые и малиновые, с соколом на руке Алексея Михайловича, с Людовиком XIV, нежащимся на берегу шелкового озера в райском саду, ковры турецкие с чудными завитушками на восточном поле, что мерещились маленькому Николке в бреду скарлатины, бронзовая лампа под абажуром, лучшие на свете шкапы с книгами, пахнущими таинственным старинным шоколадом, с Наташей Ростовской, Капитанской Дочкой, золоченые чашки, серебро, портреты, портьеры, — все семь пыльных и полных комнат, вырастивших молодых Турбиных [...]. (Bulgakov 2015, 10)²⁰

¹⁹ Lo stesso Bulgakov più tardi, nella nota lettera al governo dell'URSS, ricollega i Turbin alla tradizione di *Guerra e pace* (Bulgakov 1990, 447).

²⁰ "Ecco, questa maiolica e il mobilio tappezzato di vecchio velluto rosso, e i letti dai pomi lucenti, e i tappeti logori, variopinti e color lampone, con il falco sulla mano di Aleksej Michailovič, con Luigi XIV che poltrisce sulla riva di un serico lago nel paradiso terrestre, i tappeti turchi

Полы лоснятся, и в декабре, теперь, на столе, в матовой колонной вазе голубые гортензии и две мрачных и знойных розы, утверждающие красоту и прочность жизни, несмотря на то, что на подступах к Городу — коварный враг, который, пожалуй, может разбить снежный, прекрасный Город и осколки покоя растоптать каблуками. [...] Под тенью гортензий тарелочка с синими узорами, несколько ломтиков колбасы, масло в прозрачной масленке, в сухарнице пилаффраже⁵⁰ и белый продолговатый хлеб. Прекрасно можно было бы закусить и выпить чайку, если б не все эти мрачные обстоятельства... Эх... эх... (Bulgakov 2015, 17)²¹

Similmente a quanto avviene nell'estetica barocca, dove l'accumulo di dettagli concreti converge nella creazione di un insieme surreale, in Bulgakov i frammenti della quotidianità (lo spazio domestico dei Turbin, l'oggettistica, le consuetudini familiari) soccombono davanti all'avanzare delle forze esterne, siano esse storiche o sovranaturali. "Упадут стены, улетит встревоженный сокол с белой рукавицы, потухнет огонь в бронзовой лампе, а Капитанскую Дочку сожгут в печи" (Bulgakov 2015, 11)²², profetizza la madre dei Turbin prima di morire. Questa morte riecheggia l'inizio del cataclisma rivoluzionario che assume proporzioni universali e apocalittiche, prefigurato dalla posizione degli astri nel cielo, "звезда пастушеская — вечерняя Венераи красный, дрожащий

con le bizzarre spirali sullo sfondo orientale che apparivano al piccolo Nikolka nel delirio della scarlattina, la lampada di bronzo col paralume, gli scaffali migliori del mondo con i libri che emanavano un magico, antico profumo di cioccolata, con Nataša Rostova, con la *Figlia del Capitano*, e le tazze dorate, l'argenteria, i ritratti, le portiere, insomma tutte le polverose, stracolme stanze che avevano visto crescere i giovani Turbin [...] (Bulgakov 2010, 75, trad. Anjuta Gančikov).

²¹ "I pavimenti sono lucidi e anche ora in pieno dicembre sulla tavola, nel vaso opaco a colonna, ci sono le ortensie azzurre e due cupe e calde rose che stanno a ribadire la bellezza e la continuità della vita, nonostante che alla porta della Città stia il nemico perfido che, forse, potrà persino distruggere l'innevata, splendida Città e calpestare sotto i tacchi le ultime schegge di pace. [...] All'ombra delle ortensie un piattino con arabeschi azzurri, alcune fettine di salame, il burro nella coppetta trasparente, il coltello a sega e gli sfilatini di pane bianco. Si potrebbe fare un ottimo spuntino e bere il té, se non fosse per tutte queste tristi circostanze... Ohi...ohi..." (Bulgakov 2010, 83-84, trad. Anjuta Gančikov).

²² "Cadranno le mura, volerà via inquieto il falco dal bianco polso, si spegnerà la fiamma nella lampada di bronzo e la *Figlia del Capitano* la bruceranno nella stufa" (Bulgakov 2010, 76, trad. Anjuta Gančikov).

Март” (Bulgakov 2015, 9)²³. La guerra irrompe nella casa, così da condizionarne le scelte degli occupanti che vengono investiti da responsabilità civili in base ai valori culturali ed estetici nei quali credono. Chi non condivide quegli stessi valori, come Tal’berg, marito di Elena, ufficiale di origini baltiche, non ha remore nell’abbandonare lo spazio domestico, la famiglia, quell’atmosfera protetta, “на фоне милых, старых обоев. Давились презрительно часы: тонк-танк, и вылилась вода из сосуда”(Bulgakov 2015, 27)²⁴. Secondo quanto sottolineato da Ščukina, la metafora del vaso della vita dei Turbin e la sua evoluzione (lo spezzarsi dell’armonia) delineano, retrospettivamente, le trasformazioni del nucleo familiare in concomitanza con l’irruzione dell’elemento estraneo, incarnato da Tal’berg, e dei rivolgimenti storici della Città. L’analisi della metafora spaziale del vaso rivela un meccanismo di oggettivazione di un’entità astratta, soggetta a un processo di simbolizzazione: la comparsa di una “crepa” in tale contenitore, contestuale al matrimonio di Elena, diviene segno tangibile della dispersione dell’acqua necessaria alla vita. Questo espediente retorico si integra organicamente nell’universo figurativo del romanzo, dove le coordinate spaziali (la Città, la Casa) fungono da modelli etici (Ščukina 2012, 376).

Menegaldo evidenzia come la topografia di Kiev si articoli attorno alla dicotomia simbolica tra il promontorio di S. Vladimir e la sacralità dello Dnepr. L’architettura urbana riflette una stratificazione verticale che trova la propria espressione nella contrapposizione tra il Podol, la città bassa adagiata nel meandro fluviale dove si trova la casa dei Turbin, e l’altezza quasi metafisica del cielo stellato. Kiev si configura, in questa visione, come la “Gerusalemme ucraina”: uno spazio sacro il cui registro descrittivo si affida costantemente alla cifra dell’iperbole e alla monumentalizzazione del paesaggio (2017, 342). Questa verticalità è un tratto tipico dell’estetica dell’icona e della pittura russa antica, che Bulgakov trasla nel linguaggio letterario. La morfologia urbana si organizza in strutture concentriche, in cui le “foreste blu” periferiche fungono da correlativo oggettivo

²³ “la vespertina Venera, stella dei pastori, e il rosso, fremente Marte” (Bulgakov 2010, 73, trad. Anjuta Gančikov). Sui significati escatologici ne *La guardia bianca* si veda Vid 2024, 177-195.

²⁴ “Sullo sfondo delle care, vecchie tappezzerie. Si strozzava, sprezzante l’orologio – dong-dong – e defluisce l’ultimo filo d’acqua dal vaso” (Bulgakov 2010, 100, trad. Anjuta Gančikov).

di un mondo selvaggio e caotico. Questa fascia liminale agisce come un varco bidirezionale: da un lato rappresenta la soglia da cui filtrano le spinte eversive esterne e, dall'altro, costituisce la zona di fuga per i residui che la città espelle, includendo nel processo di epurazione transfughi politici, speculatori e le formazioni militari di Petljura. L'intero spazio urbano si configura come un palinsesto mnemonico, stratificato su diversi livelli di significazione: la memoria storica della Città, cristallizzata nelle architetture sacre e nei monumenti, quella collettiva, rappresentata ad esempio dal liceo frequentato da Nikolka e la memoria privata, preservata entro il perimetro murario della casa, ultimo baluardo contro l'oblio e la violenza della storia (ibid.).

5. *La casa sul lungofiume*

Nell'opera di Jurij Trifonov l'evocazione della macrostoria avviene attraverso il prisma della memoria. Come scrive D'Amelia,

Trifonov confessa il proprio obiettivo: "raffigurare la corsa del tempo, comprendere cosa succede agli uomini, quando intorno a loro tutto cambia", suggerire al lettore che "il filo che collega le epoche passa attraverso ciascuno di noi ed è il nerbo della Storia". (2025, 258)

L'analisi del racconto *La casa sul lungofiume* (*Dom na naberežnoj*, 1976) permette di identificare il concetto di casa come l'asse portante dell'intera architettura narrativa in relazione ai temi dell'oblio e del ricordo. L'opera si pone a coronamento del ciclo delle "novelle moscovite" (Kolesnikoff 1991, 79), rappresentando l'apice di un'evoluzione semantica iniziata nei testi precedenti; con quest'ultimo tassello, la sfera concettuale della casa raggiunge la sua massima densità e complessità, stratificando significati che trascendono la dimensione puramente architettonica. "Qualche volta ho la sensazione di scrivere un unico libro", confessa lo scrittore (Negarville 1988, 7)²⁵. Egli appartiene alla generazione degli anni Trenta, ha

²⁵ L'incipit del racconto *La sparizione* (*Isčeznovenje*) si ricollega a *La casa sul lungofiume*: "Когда-то я жил в этом доме. Нет — то т дом давно умер, исчез, я жил в другом доме, но в этих

vissuto il periodo più tragico del terrore staliniano del quale anche la sua famiglia è stata vittima, è stato un testimone diretto del periodo bellico a Mosca, ha sperimentato il duro lavoro in fabbrica. Dopo un primo approccio alla scrittura negli anni Cinquanta, è tra la fine degli anni Sessanta e negli anni Settanta che Trifonov approda al genere della *povest*²⁶. Nel 1976 pubblica *La casa sul lungofiume* nel quale questo genere viene costruito seguendo una linea narrativa più complessa, basata su una doppia prospettiva temporale, tra passato e presente, con l'uso di diversi narratori. L'impianto narrativo si articola su una focalizzazione in terza persona costantemente interrotta dalle incursioni dell'io narrante. Quest'ultimo, attraverso una fitta trama di digressioni e riflessioni retrospettive, agisce come un catalizzatore della memoria, riportando in superficie segmenti del passato che il protagonista ha rimosso. La struttura cronologica, che vede la cornice narrativa aprirsi e chiudersi negli anni Settanta, rifugge la linearità: i diversi piani tempo-

стенах, громадных темно-серых, бетонированных, похожих на крепость. Дом возвышался над двухэтажной мелкотой, особнячками, церквушками, колоколенками, старыми фабриками, набережными с гранитным парапетом, и с обеих сторон его обтекала река. Он стоял на острове и был похож на корабль, тяжеловесный и несурзанный, без мачт, без руля и без труб, громоздкий ящик, ковчег, набитый людьми, готовый к отплытию. Куда? Никто не знал, никто не догадывался об этом. Людям, которые проходили по улице мимо его стен, мерцавших сотнями маленьких крепостных окон, дом казался несокрушимым и вечным как скала: его стены за тридцать лет не изменили своего темно-серого цвета. Но я-то знал, что старый дом умер. Он умер давно, когда я покинул его. Так происходит с домами: мы покидаем их, и они умирают" (Trifonov 1988, 148). "Un tempo ho vissuto in questa casa. Anzi *quella* casa è morta da molto tempo, è scomparsa; io ho vissuto in un'altra, ma tra queste mura gigantesche di cemento grigio scuro, simili a una fortezza. La casa si ergeva al di sopra di minutaglia a un piano solo, composta da casine, chiesette, piccoli campanili, vecchie fabbriche, lungofiumi dai parapetti di granito, e intorno a lei scorrevano i due bracci del fiume. Si trovava su un'isola e era simile a una nave greve e goffa senza alberi, senza timone e senza tubi, un pesante cassone, un'arca stipata di gente pronta a salpare. Per dove? Nessuno lo sapeva, nessuno era in grado di prevederlo. Alla gente che passava per strada accanto alle sue mura baluginanti di centinaia di piccole finestre, la casa sembrava incrollabile ed eterna come una roccia: in trent'anni le sue mura non avevano mutato il loro colore grigio scuro. Ma io sapevo che la vecchia casa era morta. Era morta da tanto tempo, da quando l'avevamo abbandonata. Sono cose che succedono alle case: noi le abbandoniamo e loro muoiono" (Trifonov 1988b, 25, trad. Lucetta Negarville).

²⁶ Si ricorda qui la trilogia *Obmen* (Lo scambio, 1969), *Predvaritel'nye itogi* (Bilanci provvisori, 1970), *Dolgoe proščanie* (Il lungo addio, 1971), tutte pubblicate sulla rivista "Novyj Mir" insieme a *Drugaja žizn'* (Un'altra vita, 1975).

rali risultano sovrapposti in un amalgama mnemonico dove il presente dialoga incessantemente con l'infanzia di Glebov, il protagonista della storia, nella Mosca degli anni Trenta. A questo periodo felice, quando Glebov frequenta la casa sul lungofiume come compagno di scuola di alcuni ragazzi che vi abitavano, segue il periodo post-bellico. Molti di quei ragazzi sono morti nel conflitto, altri sono scomparsi con le loro famiglie, costretti a seguire le fila dei milioni di deportati sovietici nei campi di lavoro. Per Glebov il palazzone sembra avere perso la sua forza attrattiva, "Не к кому стало туда ходить" (Trifonov 1986, 403)²⁷, ma torna a frequentarlo nuovamente perché attirato dalla prospettiva di una carriera accademica. Lì vi abita il professore marxista Gančuk, padre di Sonja, compagna di giochi di un tempo, suo professore all'università. Pur essendo cambiati molti degli inquilini, rimangono nella casa gli odori di un tempo:

Постепенно и заново Глебов вползал в ауру большого дома. Лифтеров в подъездах теперь не было. И жильцы как будто не те, что прежде: вид попроще и разговор не тот. Но в лифтах, однако, по-прежнему настаивались необычные запахи: шашлыков, чего-то рыбного, томатного, иногда дорогих папирос или собак. (Trifonov 1986, 405)²⁸

Da bambino Glebov era stato colpito dalle dimensioni gigantesche degli appartamenti-museo dei suoi amici, figli dei burocrati della nomenclatura, dalle suppellettili, dalla vita agiata che in quelle stanze, in quei corridoi si conduceva, perfino dal tono arrogante assunto dai suoi coetanei consapevoli di appartenere ad un mondo privilegiato. Lo scarto era evidente quando ritornava nella sua casupola sbilenca, l'appartamento in condivisione all'ombra del palazzone. Sebbene entrato nell'età adulta, Glebov continua a percepire la stessa distanza psicologica e sociale di un tempo e aspira a essere ammesso nello spazio intellettuale dell'appartamento dei Gančuk.

²⁷ "Non c'era più nessuno da cui andare" (Trifonov 1988a, 53, trad. Vilma Costantini).

²⁸ "A poco a poco Glebov si insinuò di nuovo nell'atmosfera del palazzone. Non c'erano più i portieri all'ingresso. E gli inquilini sembravano non essere più gli stessi: erano più alla buona, i discorsi non erano più quelli di prima. Negli ascensori persistevano gli odori straordinari di un tempo: *sciasclik*, pesce, pomodoro, talvolta sigarette pregiate e cani" (Trifonov 1988a, 55-56, trad. Vilma Costantini).

Глебову нравились запах ковров, старых книг, круг на потолке от огромного абажура настольной лампы, нравились бронированные до потолка книгами стены и на самом верху стоявшие в ряд, как солдаты, гипсовые бюстики. Где там Платон, где Аристотель? (Trifonov 1986, 405)²⁹

Coinvolto suo malgrado in un tentativo di screditamento intellettuale del suo mentore, Glebov non sa risolversi a difendere apertamente Gančuk, a dire una parola di verità contro la macchina del fango azionata contro il vecchio bolscevico. Solo la morte fortuita di sua nonna lo trarrà d'impaccio, ma la Storia oramai ha intrapreso il suo cammino, schiacciando nei suoi ingranaggi i Gančuk.

Come la casa sul lungofiume, anche il mondo degli oggetti è carico di significati sociali: gli oggetti riflettono il destino delle persone, sono simboli del potere come i vestiti sono la rifinitura degli esseri umani, la materializzazione del loro status ("più oggetti possiedi, più sei importante"); la perdita degli oggetti condanna alla emarginazione: "chi se ne andava dalla casa cessava di esistere". (D'Amelia 2025, 259)

Attraverso un sistematico ricorso alla metanarrazione, Trifonov rivendica la funzione autoriale di testimone imparziale, conferendo alla ricostruzione storiografica lo statuto di verità oggettiva in antitesi alle omissioni mnemoniche del protagonista. La voce dell'autore agisce come un dispositivo critico che interroga costantemente il tessuto narrativo, con l'obiettivo di decodificare un'epoca, quella sovietica, contraddistinta da ambiguità semantiche e reticenze strutturali.

6. Conclusioni

Lo spazio domestico nella tradizione letteraria russa e sovietica si configura non soltanto come luogo fisico dell'abitare, ma come dispositivo simbolico complesso, capace di riflettere e mediare il rapporto dialettico tra individuo e storia. Attra-

²⁹ "A Glebov piacevano l'odore dei tappeti, dei vecchi libri, il cerchio tracciato sul soffitto dall'enorme paralume della lampada sulla scrivania, le pareti corazzate di libri fino al soffitto e in cima, in fila come soldati, i piccoli busti di gesso. Dov'era Platone? E Aristotele?" (Trifonov 1988a, 55, trad. Vilma Costantini).

verso i testi esaminati, emerge che la casa non è mai uno sfondo neutro, bensì uno spazio semanticamente carico, in cui si intrecciano dimensioni psicologiche, sociali e ideologiche. Nel caso di Oblomov, la casa si presenta come baluardo difensivo contro un mondo esterno percepito come caotico e privo di autenticità: uno spazio chiuso, regressivo, ma al contempo necessario per preservare un fragile equilibrio esistenziale. In *Guerra e pace*, invece, lo spazio domestico assume una funzione dinamica e plurale, divenendo il luogo in cui si sedimentano i valori morali e affettivi delle famiglie e in cui la microstoria individuale si fonde con la macrostoria nazionale. Con Bulgakov, la casa perde definitivamente la sua stabilità simbolica, trasformandosi in un rifugio precario destinato a soccombere sotto la pressione degli eventi storici, pur mantenendo una forte carica memoriale e identitaria. Infine, in Trifonov, essa si configura come spazio della memoria e della rielaborazione retrospettiva, testimone silenzioso delle trasformazioni storiche e delle ambiguità morali dell'epoca sovietica.

Attraverso queste diverse declinazioni, si delinea una progressiva crisi dell'idea tradizionale di casa come luogo di protezione e continuità. Dalla dimensione idillica e patriarcale si passa infatti a una rappresentazione sempre più problematica e instabile, in cui lo spazio domestico viene costantemente attraversato, violato o ridefinito dalle forze della storia. La soglia, elemento ricorrente, si conferma come punto nevralgico di questa tensione, segnando il confine, spesso fragile, tra interiorità ed exteriorità, tra ordine privato e disordine pubblico. In ultima analisi, la casa si rivela come uno dei luoghi privilegiati attraverso cui la letteratura russa indaga la condizione umana, mettendo in scena il conflitto tra il bisogno di radicamento e la necessità di confrontarsi con il divenire storico. Essa diventa così uno spazio critico, capace di rendere visibile la frattura tra memoria e cambiamento, tra identità e trasformazione, offrendo al lettore una chiave interpretativa fondamentale per comprendere non solo i testi analizzati, ma anche le più ampie dinamiche culturali e storiche che essi riflettono.

Bibliografia

- Bachelard, Gaston. 1993. *La poetica dello spazio*. Bari: Dedalo.
- Bachtin, Michail. 2001. *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi.
- Berlin, Isaiah. 1998. *Il riccio e la volpe*. Milano: Adelphi.
- Böhmig, Michaela. 1993. "Il sogno di Oblomov. Apologia dell'orizzontalità". *Europa Orientalis*, 12 (1): 33-48.
- Bulgakov, Michail. 1990. *Sobranie sočinenij v pjati tomach, tom pjatyy*. Chudožestvennaja literatura: Moskva.
- Bulgakov, Michail. 2010. *La guardia bianca*. Trad. Anjuta Gančikov. Milano: BUR.
- Bulgakov, Michail. 2015. *Belaja gvardija*. Naučno-izdatel'skij centr Lodomir: Moskva.
- Carpi, Guido, 2017. *Storia della letteratura russa. I. Da Pietro il Grande alla rivoluzione d'Ottobre*. Roma: Carocci.
- Cavalloro, Valeria. 2015. "Verità dei fatti, verità del potere: storia e politica in *Guerra e pace*". In *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*. A cura di S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, *Between*, V.10.
- Čudakova, Marietta. 2013. *Michail Bulgakov. Cronaca di una vita*. Bologna: Odoja.
- D'Amelia, Antonella. 2025. "Jurij Trifonov. Scrivere per non dimenticare". *Europa Orientalis* 44: 245-263.
- Daniel', Sergej. 1996. "L'architettura nella prosa di Michail Bulgakov". In *Testo letterario e immaginario architettonico*. A cura di Rosanna Casari, Marco Lorandi, Ugo Persi, Fabio Rodríguez Amaya, 143-154. Milano: Jaca Book.
- De Giorgi, Roberta. 2023. "Ivan Gončarov, Oblomov (1859)". In *OpeRus: la letteratura russa attraverso le opere. Dalle origini ai nostri giorni*. A cura di Maria Cristina Bragone, Mario Caramitti, Roberta De Giorgi, Laura Rossi, Silvia Toscano, 1-31. Pomigliano d'Arco: Wojtek Edizioni. <https://operus.uniud.it/opere/ottocento/il-saggio/ivan-goncarov-oblomov-1859> (24/02/2026).
- Dobroljubov, Nikolaj. 1859. "Čto takoe oblomovščina". <https://ilibrary.ru/text/4553/p.1/index.html> (24/02/2026).
- Figes, Orlando. 2008. *La danza di Nataša. Storia della cultura russa (XVIII-XX secolo)*. Torino: Einaudi.
- Fludernik, Monika, Keen, Suzanne. 2014. "Introduction: Narrative Perspectives and Interior Spaces in Literature Before 1850". *Style* 48 (4): 453-460.
- Foucault, Michel. 2004. "Des espaces autres". *Empan* 54 (2): 12-19. <https://shs.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12?lang=fr> (21/02/2026).

- Ghini, Giuseppe. 2011. "Le api di Tolstoj, ovvero la storia non ha senso". In *Le api tra realtà scientifica e rappresentazione letteraria e artistica. Atti del convegno di studi (Urbino, 28 e 29 ottobre 2009)*. A cura di Alessandra Calanchi, Luca Renzi, Salvatore Ritrovato, 173-187. München: Meidenbauer.
- Ghini, Giuseppe. 2020. *Anime russe. Turgenev, Tolstoj, Dostoevskij. L'uomo nell'uomo*. Milano: Ares.
- Ginzburg, Carlo. 1976. *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*. Torino: Einaudi.
- Ginzburg, Carlo. 1994. "Microstoria: due o tre storie che so di lei". *Quaderni storici* 86 (2): 511-539. [https://www.jstor.org/stable/43778719?seq=1\(24/02/2026\)](https://www.jstor.org/stable/43778719?seq=1(24/02/2026)).
- Gončarov, Ivan Aleksandrovič. 1988. *Oblomov*. Trad. Argia Micchettoni. Milano: Garzanti.
- Gončarov, Ivan Aleksandrovič. 1998. "Oblomov". In *Polnoe Sobranie sočinenij i pisem v dvadcati tomach, 1997-, tom četvertyj*. Sankt-Peterburg: Nauka.
- Hansen Löwe, Katarina. 1990. "The structure of space in I. A. Gončarov's *Oblomov*". *Russian Literature* XXVIII: 175-210.
- Kelly, Michael J. 2019. "History and the Interior Space". In *Imagery of Interior Spaces*. A cura di Dominique Bauer e Michael J. Kelly, 13-20. Punctum. [https://www.jstor.org/content/oa_chapter_edited/j.ctv19cwdj8.3\(23/02/2026\)](https://www.jstor.org/content/oa_chapter_edited/j.ctv19cwdj8.3(23/02/2026)).
- Kislova, Valeria E., Meloni, Pietro. 2018 "La dimensione politica dello spazio domestico: cultura materiale e consumo nella Russia moscovita". *Palaver* 7 (2): 5-44.
- Kolesnikoff, Nina. 1991. *Yury Trifonov. A Critical Study*. Ann Arbor: Ardis.
- Krasovskaja, Nelli Valer'evna. 2009. "Chudožestvennyj koncept: metody i priëmy issledovanija". *Izvestija Saratovskogo universiteta. Serija: Filologija. Žurnalistika*, 9 (4): 21-25. [https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyy-kontsept-metody-i-priyomy-issledovaniya\(24/02/2026\)](https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyy-kontsept-metody-i-priyomy-issledovaniya(24/02/2026)).
- Lotman, Michail. 2005. "La casa ne *Il Maestro e Margherita*". *eSamizdat* III (2-3): 31-36. [https://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/issue/view/14\(24/02/2026\)](https://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/issue/view/14(24/02/2026)).
- Malcovati, Fausto. 1988. "Introduzione". In *Oblomov*. Milano: Garzanti.
- Manganelli, Giorgio. 1979. "Il Sogno di Oblomov mite-fantasma-eroe". *La Stampa*. [http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,3/article_id,1077_01_1979_0201_0003_15508602/\(24/02/2026\)](http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,3/article_id,1077_01_1979_0201_0003_15508602/(24/02/2026)).
- Martinelli, Milli. 2010. "Introduzione". In *La guardia bianca*. Milano: BUR.
- Menegaldo, Hélène. 2017. "Relire *La garde blanche*: histoire collective et archives de soi". *Slavica Occitania*, n°44-45, 321-346. [https://www.persee.fr/doc/slaoc_1245-2491_2017_num_44_1_1136\(24/02/2026\)](https://www.persee.fr/doc/slaoc_1245-2491_2017_num_44_1_1136(24/02/2026)).

- Molinari, Sergio. 1970. *Razionalità ed emozione*. Venezia: Marsilio.
- Nabokov, Vladimir. 2021. *Lezioni di letteratura russa*. Trad. Franca Pece. Milano: Adelphi.
- Nagina, Ksenija Alekseevna. 2012. "V poiskach idillii: dom Rostovich v romane L. N. Tolstogo 'Vojna i mir'". *Vestnik Leningradskogo Gosudarstvennogo Universiteta im. Puškina*, 1 (3): 16-23.
- Negarville, Lucetta. 1988. "Prefazione". In *La sparizione e altri racconti*. Roma: Editori Riuniti.
- Perrot, Michelle. 2003. "Gli spazi del privato". In *Il romanzo*. A cura di Franco Moretti, 495-519. Torino: Einaudi.
- Persi, Ugo. 1996. "La casa-mito e la casa-utopia nei due romanzi maggiori di Gončarov e Stifter". In *Testo letterario e immaginario architettonico*. A cura di Rosanna Casari, Marco Lorandi, Ugo Persi, Fabio Rodríguez Amaya, 99-111. Milano: Jaca Book.
- Piccolo, Laura. 2012. "Riscritture dello spazio urbano: l'appartamento in coabitazione (kommunal'naja kvartira)". In *Letteratura e geografia. Atlanti, modelli, letture*. A cura di Francesco Fiorentino e Carla Solivetti, 187-217. Macerata: Quodlibet.
- Piretto, Gian Piero. 2010. *Gli occhi di Stalin. La cultura visuale sovietica nell'era staliniana*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Ščukina, Dar'ja Alekseevna. 2012. "Sem'ja kak prostranstvo ljubimych geroev Bulgakova". In *Puškinskie čtenija* (XVII), 374-381. <https://cyberleninka.ru/article/n/semya-kak-prostranstvo-lyubimyh-geroev-bulgakova> (24/02/2026).
- Tarasova, Irina Anatol'evna. 2010. "Chudožestvennyj koncept: dialog lingvistiki i literaturovedeniya". *Vestnik Nižegorodskogo universiteta im. N. I. Lobačevskogo* 4 (2): 742-745. <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyy-koncept-dialog-lingvistiki-i-literaturovedeniya> (24/02/2026).
- Tolstoj, Lev, 2022. *Guerra e pace*. Trad. Leone Pacini Savoy e Maria Bianca Luporini. Milano: BUR.
- Tolstoj, Lev Nikolaevič, 1961. "Vojna i mir". In *Sobranie sočinenij v dvadcati tomach, 1960-1965, tom četvërtij*. Moskva: Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Chudožestvennoj literatury.
- Tolstoj, Lev Nikolaevič, 1962. "Vojna i mir". In *Sobranie sočinenij v dvadcati tomach, 1960-1965, tom šestoj*. Moskva: Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Chudožestvennoj literatury.
- Tolstoj, Lev Nikolaevič, 1963. "Vojna i mir". In *Sobranie sočinenij v dvadcati tomach, 1960-1965, tom sed'moj*. Moskva: Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Chudožestvennoj literatury.
- Tönnies, Ferdinand. 2011. *Comunità e società*. Bari: Laterza.

- Trifonov, Jurij. 1988a. *La casa sul lungofiume*. Trad. Vilma Costantini. Roma: Editori Riuniti.
- Trifonov, Jurij. 1988b. *La sparizione e altri racconti*. Trad. Lucetta Negarville. Roma: Editori Riuniti.
- Trifonov, Jurij. 1988. *Otblesk kostra. Isčeznovenje*. Moskva: Sovetskij Pisatel'.
- Trifonov, Jurij. 1986. "Dom na naberežnoj". In *Sobranie sočinenij v četyrěch tomach, tom vtorooj*. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Vjazemskij Pëtr Andreevič. 1869. "Vospominanija o 1812 gode". *Russkij Archiv*, 7 (1): 181-208. <https://www.arran.ru/bookreader/publication.php?guid=5E47A97F-A34D-4F7F-B31F-2C9A8EDA7FA0&ida=1&kod=9#page/159/mode/1up> (10/06/2026).
- Vid, Natalia Kaloh. 2024. "The Significance of the Book of Revelation as a Subtext in Bulgakov's The White Guard". *Slavic&East European Journal* 68 (2): 177-195.
- Zinov'ev Aleksej Viktorovič. 2012. "Obraz doma i 'Mysl' semejnaja' v poetike L. N. Tolstogo". *Izvestija Saratovskogo universiteta. Novaja serija. Serija Filologija. Žurnalistika* 12 (3): 49-52. <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-doma-i-mysl-semeynaya-v-poetike-l-n-tolstogo> (24/02/2026).

