

IL SOGNO DI OBLOMOV. APOLOGIA DELL'ORIZZONTALITÀ

Michaela Böhmig

Ad una prima lettura, il *Sogno di Oblomov*, che può essere considerato come condensazione simbolica, “chiave ed *ouverture*” (Gončarov 1977-80: VIII, 473) del romanzo intitolato all'eroe eponimo, sembra richiamarsi, soprattutto per quanto riguarda l'organizzazione spazio-temporale, a quello che Bachtin definisce il “cronotopo idillico” del romanzo. La peculiarità di questa concezione spazio-temporale, che ricostituisce egualmente il complesso del romanzo antico come dell'inversione storica propria del folklore, si esprime prima di tutto

nel particolare rapporto del tempo con lo spazio nell'idillio: l'organica adesione e saldatura della vita e dei suoi eventi al luogo: al paese natio con tutti i suoi cantucci, ai monti, alla vallata, ai campi, al fiume, al bosco, alla casa natia. La vita idillica e i suoi eventi sono inseparabili da questo concreto cantuccio spaziale, dove vissero i padri e i nonni e dove vivranno i figli e i nipoti. Questo piccolo mondo spaziale è limitato e autosufficiente, e non è legato sostanzialmente ad altri luoghi, al resto del mondo. Ma la serie di vita delle generazioni localizzata in questo limitato mondo spaziale può essere illimitatamente lunga. L'unità della vita delle generazioni (in generale, della vita degli uomini) nell'idillio per lo più è determinata dall'*unità di luogo*, dal secolare attaccamento della vita delle generazioni a un solo luogo, dal quale questa vita in tutti i suoi eventi non è separabile. L'unità del luogo avvicina e fonde la culla e la tomba (lo stesso cantuccio, la stessa terra), l'infanzia e la vecchiaia (lo stesso bosco e fiume, gli stessi tigli, la stessa casa), la vita delle diverse generazioni vissute nelle stesse condizioni e spettatrici delle stesse cose. Questa attenuazione di tutti i confini del tempo, determinata dall'unità di luogo, favorisce decisamente la creazione di quella ritmicità ciclica del tempo che è caratteristica dell'idillio.

Un'altra peculiarità dell'idillio è il suo rigoroso limitarsi soltanto a un scarsissimo numero di realtà fondamentali della vita. L'amore, la nascita, il matrimonio, il lavoro, il mangiare e il bere, le età: ecco le principali realtà della vita idillica. Esse sono contigue nello stretto piccolo mondo

dell'idillio, tra loro non ci sono bruschi contrasti, e sono tutte di pari dignità (in ogni caso aspirano a questo). [...]

Infine, la terza peculiarità dell'idillio, strettamente legata alla prima, è l'unione della vita umana e della vita della natura, l'unità del loro ritmo, il comune linguaggio per i fenomeni della natura e gli eventi della vita umana (Bachtin 1979: 372-73).

Alcune pagine più avanti Bachtin (1979: 382) menziona Gončarov fra i romanzieri che hanno subito l'influsso dell'idillio ed inserisce le sue opere, in particolare *Una storia comune* ed *Oblomov*, nel filone del romanzo di educazione sviluppatosi sulla scia di Stendhal, Balzac e Flaubert, incentrato sul tema della collisione dell'idillio provinciale ed ancestrale con il nuovo ordine del mondo, rappresentato dal progresso, utilitarismo ed attivismo del capitalismo borghese. Vittorio Strada (1986: 7-8) si riallaccia a questa interpretazione, vedendo realizzata in particolare nel *Sogno di Oblomov*, definito come "sogno amniotico", l'idea di una regressione onirica ad alto potenziale utopico contro "lo 'stolzismo', ossia il praticismo attivistico della società moderna".

Ad una seconda lettura del *Sogno di Oblomov* incomincia però a vacillare l'esteriore armonia e si percepiscono alcune note di dissonanza o contrasto che incrinano il quadro idillico, mettendone in dubbio la stessa portata utopica. Soprattutto negli studi più recenti si è cominciato a parlare con una certa frequenza di "antiutopia", "satira dell'idillio" (cf. Kantor 1989: 154, 155), "finto idillio", "anti-paradiso" (cf. Hansen Löve 1990: 185) ed "idillio apparente" (cf. Huwyler 1991: 33). Fattori incompatibili con un autentico quadretto idillico sarebbero, secondo Annette Huwyler (1989: 60-61), in particolare l'avarizia degli abitanti di Oblomovka, il trattamento riservato agli animali, ma, aggiungerei, anche a servi ed estranei, come pure la loro inveterata superstizione.

In *Oblomov* ed in particolare nel *Sogno* ci sono certamente molti elementi caratteristici del genere idillico, inquadrati però in un'ottica tale da suggerire l'idea di un possibile capovolgimento ironico dell'idillio e della conseguente rappresentazione di una prospettiva anti-utopica. Questa ipotesi di interpretazione si rafforza, ove si confronti il *Sogno* con un racconto sotto molti aspetti affine, il gogoliano *Possidenti d'antico stampo*, autentico idillio d'altri tempi, che risente delle suggestioni della leggenda di Filemone e Bauci e per molti versi anticipa il *Sogno*, discostandosene tuttavia per lo spirito che permea la descrizione di luoghi, oggetti e persone.

Gli elementi che il *Sogno di Oblomov* condivide con una rappresentazione idillica della realtà sono numerosi e di significato tutt'altro che trascurabile per quanto riguarda sia il contenuto che le caratteristiche strutturali del brano. L'azione si svolge in un piccolo mondo bucolico, un cantuccio angusto ed isolato, abitato da una comunità concentrata su se stessa con un legame profondo ed organico con la natura. Nella narrazione s'inseriscono numerosi riferimenti ai grandi ritmi della vita, sorretti dai pilastri della nascita e della morte ed accompagnati dal parallelo evolversi dei cicli della natura nell'uniforme alternanza di giorno e notte, estate ed inverno.

Sin dalle pagine introduttive del *Sogno* si constata che a Oblomovka "il corso dell'anno si compie lì regolare e imperturbabile" (*pravil'no i nevozmutimo sovershaetsja tam godovoj krug*), seguito da una breve descrizione delle stagioni che si manifestano "secondo l'indicazione del calendario" (*po ukazaniju kalendarja*) e si svolgono "secondo l'ordine consueto, prescritto dalla natura" (*obyčnym, predpisanym prirodaj obščim porjadkom* – Gončarov 1977-80: IV, 102-103).¹ Dopo una rapida rassegna delle stagioni ed una digressione sul paesaggio ci si inoltra nell'abitato, dove ci si imbatte, quasi a voler riaffermare i capisaldi dell'esistenza e rinsaldare l'idea della circolarità universale, in una vecchia, che aspetta la fine della vita sulla stufa, ed in un bambino di tre anni, che ancora timido muove i primi passi nella vita (105-106).

Altri elementi che imparentano il *Sogno di Oblomov* con l'idillio sono il tema del lavoro e quello del cibo. Qui però si osservano le prime stridenti divergenze e l'aspetto esteriormente armonico della vita ad Oblomovka rivela un carattere intimamente contraddittorio: il lavoro, al quale nell'economia del racconto è assegnato uno spazio comunque molto esiguo, non è affatto idealizzato, è lungi dall'essere gioiosa comunione con la terra e la natura, ma appare come fatica brutta, fardello sgradito e gravoso, che gli abitanti di Oblomovka sopportano come una punizione, cercando di liberarsene appena possibile (124). Neanche il culto del cibo è idillico, ma risulta talmente iperbolico da assumere a sua volta le caratteristiche della fatica, del lavoro, che nella fase preparatoria implica solo preoccupazioni e come esito non può che sfociare in una lunga, spossata sonnolenza

¹ D'ora in poi le citazioni tratte da *Oblomov* saranno indicate col solo numero delle pagine fra parentesi.

(137). La stessa espressione “laborioso pranzo” (*trudnyj obed*) è quanto mai significativa e colpisce per la scelta di un epiteto insolito per caratterizzare un pasto (137). In poche parole, ad Oblomovka l’equilibrio generale della vita — la feconda dialettica fra attività e riposo, operosità e quiete — risulta profondamente turbato: la componente attiva e produttiva è fortemente ridimensionata a tutto favore di quella passiva e del consumo, le forze divoratrici e distruttrici, oserei dire quasi ctonie, minacciano seriamente il vigore vitale e creativo, cosa d’altronde sottolineata dalla presenza nella casa padronale di un solo bambino, appunto il piccolo Oblomov, circondato da uno stuolo di vecchie balie, zie, parenti, zitelle ed ospiti.

Ad Oblomovka — e per caratterizzare questo luogo si è parlato perfino di “regno dei morti” (cf. Kantor 1989: 184) — la vecchiaia e la morte risultano essere la norma, mentre l’eccezione sembra costituita dalla nascita: sono relativamente frequenti epiteti come morto (*mertvyj*) e similitudini tratte dal campo associativo della morte (*smert’*); i pochi discorsi fatti dagli oblomoviani convergono molto spesso sul tema del trapasso e desta meraviglia, alimentando le chiacchiere del paese, non solo un parto quadrigemino, ma anche la nascita del sesto figlio in una famiglia, fatto assolutamente normale ai tempi, ma evidentemente insolito ad Oblomovka, ove è commentato con un breve quanto eloquente scambio di opinioni sui fastidi connessi alla nascita e crescita dei figli (104, 132, 134).

La sterilità della vita ad Oblomovka, che si esprime anche in una circostanza come l’avarizia dei padroni, risulta particolarmente evidente dal confronto con i *Possidenti d’antico stampo* di Gogol’. Qui la proprietà dei Tovstogub è un guscio-rifugio: la casa è al centro delle più amorevoli cure da parte dei padroni, che l’hanno riempita di innumerevoli oggetti d’arredamento, di cofani, casse, cassette, cofanetti, nonché di quadretti alle pareti. Lo stesso sollecito impegno è profuso nel preparare ogni sorta di leccornie e spuntini, di cui si spiegano con dovizia di particolari le caratteristiche culinarie e spesso anche medicinali. Inoltre, questa autentica sfera incantata è protetta nei riguardi dell’ostile mondo esterno da una serie di baluardi concentrici, anulari: la galleria a piccole colonne che ripara dal tuono e dalla grandine, lo steccato del cortiletto, il recinto del giardino, il cerchio delle isbe del villaggio, i filari di salici, sambuchi e peri (Gogol’ 1984-1986: 7; cf. anche Lotman 1975: 215 e sgg.). L’interno della casa risulta ulteriormente fortificato dalle numerose “porte cantanti” (*pojuščie dveri*), che devono riparare dal freddo e con il loro cigolio

producono un armonioso concerto polifonico, conferendo alla casa le caratteristiche di un magico carillon (Gogol' 1984-1986: 11).

Nel *Sogno di Oblomov* regna invece una generale incuria nei riguardi della casa e dell'ambiente circostante: portoni e porte sono tutti sbilenchi, rotti e comunque sempre spalancati (105, 110), annullando in tal modo le barriere fra interno ed esterno, le stanze appaiono spoglie e trasandate, i pochi oggetti d'arredamento si caratterizzano per il loro stato di abbandono, così come mancano i quadri alle pareti, in quanto considerati un lusso superfluo. Anche dalla descrizione dell'aspetto culinario traspare l'assenza di un vero piacere del mangiare, visto che l'accento è posto più sulla quantità che sulla qualità o le caratteristiche degli alimenti: il lettore è informato solo del fatto che si prepara e consuma cibo assai di frequente e con molta abbondanza, ma non viene a sapere quasi nulla su cosa si mangi. Inoltre, i pasti non possiedono alcuna virtù benefica, rivelandosi anzi un notevole aggravamento fisico e spirituale che culmina in una apatica sonnolenza.

Se la proprietà dei possidenti gogoliani è rappresentata come una piccola oasi di prosperità e di pacifica felicità domestica, in cui spirano quiete, armonia e cordialità, ma si coltiva anche una generosa ospitalità ed il piacere della conversazione, ad Oblomovka la vita appare molto meno gratificante. A prescindere dall'atteggiamento assai ambivalente tenuto dai padroni verso gli ospiti, considerati quasi degli intrusi, ed il loro più che scarso interesse di apprendere notizie dal mondo esterno, vi dominano l'ozio, l'apatia, la noia, una atavica fatica di vivere, la cui espressione più congeniale sono il silenzio ed il sonno, che non a caso sono paragonati molto spesso alla morte. Infatti Gončarov, nel descrivere ambienti e personaggi, parla di "silenzio mortale" (*mertvoe molčanie*), "calma assoluta, come se tutto fosse morto" (*nevozmudimaja tišina — vse kak budto vymerlo*), "calma mortale" (*mertvaja tišina*) e di "sonno, vera immagine della morte" (*son, istinnoe podobie smerti*), durante il quale qualcuno ricade sul letto "come fucilato" (*kak podstrelennyj*, 105, 114, 115). Per contro anche la morte sembra molto simile al sonno ed il trapasso dalla vita alla morte avviene senza tormentoso travaglio, ma impercettibilmente e quasi di nascosto (102, 107, 125). Se quindi ad Oblomovka la vita si realizza in gran parte nel sonno e pure la morte coincide col sonno, la vita e la morte finiscono per rivelarsi una condizione esistenziale in larga misura identica. D'altronde è lo stesso Gončarov che nel saggio programmatico *Lučše pozdno, čem nikogda* (Meglio tardi che mai) ca-

atterizza *Oblomov* come “incarnazione di sonno, stagnazione, vita immobile, morta” (*voploščenie sna, zastoja, nepodviznoj, mertvoj žizni*, VIII, 113).

L'impressione di plumbea stasi, che è fiacca immobilità più che contemplativa passività piena di un ricco potenziale interiore, dell'asopimento di ogni slancio vitale e soprattutto ideale, che emana dagli abitanti di Oblomovka, è il risultato, a mio parere, di una specie di fobia della verticalità, intesa in senso sia letterale che metaforico, che caratterizza il brano a livello strutturale ed assume diverse sfumature di significato, contaminando ed in parte annullando le informazioni contenute nelle descrizioni apparentemente connotate in senso idillico. Questa “paura di volare”, che nega l'essenza stessa del sogno e trova la sua espessione più congeniale appunto nella posizione assunta durante il sonno o la morte (e qui il titolo russo gioca sull'ambiguità del significato di *son* in quanto sogno, ma anche sonno), fa sì che la vita ad Oblomovka, come la stessa configurazione fisica del luogo, risulta appiattita alla superficie piana, ad un'immaginaria dimensione orizzontale, che, nel confronto, richiede il minimo impegno fisico e mentale, presentando un volto piattamente rassicurante.

Alcune recenti ricerche hanno già accennato, per gli oblomoviani, ad un’“esistenza *lungo l'orizzontale*” (cf. Ljapuškina 1989: 31) e, per il paesaggio, ad una “modellizzazione del mondo più orizzontale” (Hansen Löve 1990: 203). Nel caso del *Sogno di Oblomov* il nesso esistente, secondo Lotman (1975: 194-195; 1972-80: 262-263), fra lo spazio artistico ed il quadro del mondo che ne fa da sfondo, ossia fra la struttura spaziale di un testo poetico ed il modello ideologico di una determinata cultura, appare finalizzato, più che all'espressione della concezione del mondo dell'autore, alla caratterizzazione del modo di vita dei personaggi, rispetto ai quali si introduce un elemento valutativo, implicito in determinate configurazioni spaziali (cf. Hansen Löve 1990: 175).

L'organizzazione del complesso spazio-temporale ad Oblomovka dimostra che tutto, ad incominciare dal paesaggio, è strutturato in modo orizzontale, come lungo un asse sintagmatico, costituito da una serie lineare ed irreversibile di eventi o oggetti concatenati o affiancati per contiguità e, nel caso in questione, anche per casualità. Così il tempo è scandito dalla sequenza immutabile e, sembrerebbe, ineluttabile delle festività religiose e ricorrenze familiari, la cui serialità sfocia nell'ossessiva circolarità dell'eterno ritorno (125-126, 135), mentre

lo spazio è strutturato dalla fuga prospettica che vede succedersi la casa con gli annessi, il cortile, il giardino, il prato, il fiume, il burrone e, più in là, alcuni altri villaggi. La località si presenta, secondo le parole dello stesso Gončarov, come “una serie di studi pittorici” (*rjad živopisnych etjudov*, 102), espressione che sottolinea non soltanto la relazione di contiguità fra le diverse parti, ma vuole forse alludere anche a tutta la precarietà dell'abbozzo ancora da rifinire, come alla qualità indubbiamente bidimensionale del disegno. Così pure il piccolo Oblomov, quando osserva il mondo circostante, si diletta, più che di persone, animali ed oggetti reali ed a tutto tondo, delle estese ombre piane che essi proiettano sul terreno (111).

Mentre in *Possidenti d'antico stampo* di Gogol', sulla falsariga di favole e miti, esiste una opposizione dialettica fra spazio interno e spazio esterno, fra la sfera domestica ed il mondo ostile, nel *Sogno di Oblomov* il contrasto agisce fra dimensione orizzontale e dimensione verticale, sovrapponendosi ed in parte sostituendosi all'opposizione più tradizionale fra interno ed esterno. Qui l'orizzontalità appare rassicurante, familiare, accogliente, mentre le caratteristiche negative di “estraneo”, “altro”, “ostile”, “pericoloso” sono assegnate soprattutto alla verticalità, da esorcizzare ed evitare ancora più della lontananza orizzontale. Ne deriva la tendenza prettamente oblomoviana di attenersi alla superficie piana, schivando ciò che direttamente o indirettamente è collegato alla verticale, visto che secondo l'opinione generale le disgrazie ed i pericoli provengono non tanto dal mondo esterno, quanto dai luoghi disposti in alto o in basso.

La predominanza nel *Sogno* della dimensione orizzontale a tutto scapito di ogni aspirazione verticale risulta evidente da un esame più approfondito della rappresentazione dello spazio, ad incominciare dalle descrizioni paesaggistiche che caratterizzano il brano.

Nella conformazione del paesaggio, come nel suo riverbero sulla psiche umana, tutto converge sulla superficie piana. Del paesaggio presentatoci subito in apertura non si menziona alcuna peculiarità, ma lo si caratterizza per l'assenza, la negazione di tutto quanto si discosterebbe troppo vistosamente dall'orizzontalità. Veniamo così a sapere che ad Oblomovka non esistono né il mare, né alte montagne con rocce ed abissi (101). Rimangono, quale pallida reminiscenza di antichi squilibri, alcune colline, facili da scalare e comunque non abbastanza alte da permettere un significativo allargamento di orizzonti, ed un burrone, peraltro severamente interdetto alla frequentazione.

Anche il cielo da quelle parti si stringe più vicino alla terra (102), emulato in questo suo gesto insieme amorevole ed oppressivo dal tetto dell'isba di Onisim Suslov, troppo basso per permettere al padrone di drizzarsi in piena statura (105), come anche dal tetto profondamente incrinato della casa paterna dello stesso Oblomov (110). Perfino gli uccelli sembrano essersi adeguati allo stile di vita imperante ad Oblomovka: mai da quelle parti si è sentito cantare o visto levarsi alto in volo un usignolo, mentre c'è una grande abbondanza di quaglie (104).

Il paesaggio caratteristico di Oblomovka è "piano" e "prosaico" nel senso reale del termine ed appare quindi volutamente "anti-romantico". Gončarov dubita infatti che un poeta o sognatore si sarebbe sentito appagato dalla natura di questa località, nella quale non sarebbe riuscito a vedere delle "sere secondo il gusto svizzero o scozzese [...]: quadri di cui la penna di Walter Scott ha così riccamente popolato la nostra fantasia" (*večera v švejcarskom ili šotlandskom vkuse... kartiny, kotorymi tak bogato naselilo naše voobraženie pero Val'tera Skotta*, 105). Il carattere non romantico (cf. Otradin 1992: 5-6) o addirittura programmaticamente anti-romantico del paesaggio di Oblomovka, vero manifesto letterario rivolto contro il codice estetico del romanticismo (cf. Hansen Löve 1990: 203), si concretizza a livello spaziale nel superamento di un paesaggio dinamico a favore di uno statico e nella sostituzione di una struttura del mondo imperniata sull'asse verticale con un modello del mondo più orizzontale (cf. Hansen Löve 1990: 187, 203).

In questo contesto acquista particolare rilevanza l'accento posto sull'assenza del mare e delle montagne, che fa della natura di Oblomovka un paesaggio non solo "anti-romantico", ma quasi "anti-tjutčeviano". Il mare, nella visione del mondo del poeta romantico, è infatti sinonimo di abisso, mistero e caos primordiale, mentre le montagne simboleggiano rarefazione, purificazione ed asceti siderale. A tale riguardo conviene ricordare che anche secondo gli archetipi junghiani il mare e l'elemento acquatico in generale rappresentano l'inconscio, mentre la montagna indica il riscatto dell'io, l'ascesa verso la coscienza e lo spirito, tutti rischiosi estremismi, accuratamente evitati dagli abitanti di Oblomovka.

Lo stesso spirito anti-tjutčeviano è adombrato ancora dal fatto che ad Oblomovka i temporali non sono espressione delle indomite e turbolenti forze della natura, ma appaiono come addomesticati, quasi

snaturati, manifestandosi sempre nei giorni stabiliti dalla tradizione popolare (103). Ed anche la notte, riservata dai romantici alle esperienze mistico-metafisiche ed impreziosita altrove dal canto malinconicamente melodioso dell'usignolo, sconosciuto ad Oblomovka, qui è dedicata ad un placido ed imperturbabile sonno. Gončarov, descrivendo l'infittirsi dell'oscurità e della quiete, dice:

Subentrano alcuni minuti di calma solenne di tutta la natura, quei minuti in cui più forte lavora la mente creativa e più caldi ribollono i pensieri poetici, quando nel cuore più vivida fiammeggia la passione o più dolorosa si fa sentire la nostalgia, quando nell'anima crudele più fortemente matura il germe di un pensiero delittuoso, e quando... in Oblomovka tutti dormono così profondamente e tranquillamente (118).

Gli abitanti di Oblomovka, invece di cedere alle tentazioni delle tenebre, preferiscono abbandonarsi al sonno dell'oblio o attenersi ad una ingenua e rassicurante solarità che, lumeggiando di tutte le cose la sola superficie, le riconduce ad una dimensione diurna di prosaica domesticità. Così la luna, pur necessario complemento del sole ed altrove oggetto di esaltazione poetica, qui è priva di qualsiasi alone misterioso e ricorda soltanto un "bacile di rame ben lucido" (*mednyj vyciščennyj taz*, 104).

Oblomovka, elusi i recessi notturni, si presenta come un soleggiato cantuccio piatto e piano, dove è scoraggiata ogni velleità ascensionale anche delle persone, ma risulta altrettanto sospetto ogni loro tentativo di discesa. È insomma tabuizzata ogni deviazione fisica o psichica dall'orizzontalità. Così tutte le scale sono traballanti e malsicure e, a proposito di un loro ipotetico ripristino, veniamo a sapere per bocca del vecchio Oblomov che sono state costruite in altri tempi, che il falegname è ormai morto da molto e che al giorno d'oggi non esistono più artigiani del genere (128). E quando cede la galleria pensile, i padroni non la fanno ricostruire, ma ordinano di puntellarne alla meglio i resti, togliendo di mezzo le parti crollate (127-128). Anche i recinti si trovano più tempo distesi per terra che ritti ad assolvere la loro funzione di barriera spaziale (128). Nonostante l'incuria generale viene invece accomodato il ponte, necessario collegamento orizzontale, dopo che un servo insieme al cavallo ed alla botte ne era precipitato nel fossato, deviando quindi vistosamente dalla sua traiettoria piana (128).

In questo contesto appaiono significativi i severi e ripetuti divieti cui è sottoposto il piccolo Oblomov. Se non è ben visto che si allon-

tani dalla casa, gli è assolutamente proibito di salire sulle scale, sul fienile, sulla galleria, sulla colombaia o, peggio ancora, di scendere nel burrone (110, 111). Altrettanto grande è la paura che il piccolo possa cadere, mentre in realtà appare allegro solo quando, giocando nella neve con altri bambini, casca per davvero (142, 144, 145).

Il pericolo, ad Oblomovka, si annida lungo la verticale, proviene dall'alto o è in agguato in basso. Così gli abitanti del luogo, disabituati ormai alle malattie ed alle sofferenze, temono più di tutto il confronto con la verticalità, come ad esempio andare ad urtare nel buio contro un palo, rotolare dal fienile o essere colpiti da una tavola di legno che casca giù da un tetto (136). Allo stesso modo è evitato il burrone, "il luogo più terribile dei dintorni" (*samoje strašnoe mesto v okolotke*), messo al bando in quanto "godeva una cattiva reputazione" (*pol' zovavšeesja durnoju reputaciej*, 110).

Nella paura isterica e quasi morbosa del burrone si potrebbe scorgere la sovrapposizione di reminiscenze demoniche e fobie sessuali, per cui il burrone, da luogo semplicemente ignoto ed eluso, si trasforma in dimora del male. Per Ulrich Lohff (1977: 10), che ha indagato la varietà lessicale e semantica connessa, nelle opere di Gončarov, al concetto di abisso/burrone/fosso (termini ricorrenti sono *bezdna, propast', ovrage, obryv, krutizna*), "il motivo ed il simbolo dell'abisso conducono al centro dei romanzi di Gončarov. Vi si pretendono tutte le azioni e se ne dipartono tutti i tentativi di liberazione dell'uomo". In particolare *ovrag*, parola usata quasi "esclusivamente per la descrizione paesaggistica ad Oblomovka", si presenta come "immagine della morte, anche se non per l'uomo, ma per gli animali. Gli oblomoviani vi gettano le carogne e collegano con il burrone storie e voci superstiziose" (Lohff 1977: 11, 14).

Nel *Sogno di Oblomov*, diversamente che in *Possidenti d'antico stampo*, dove il pericolo giunge dalla vicina foresta, le calamità più gravi si paventano provenire dal burrone. È qui che albergano, secondo la fantasia degli abitanti di Oblomovka, esseri immaginari e maligni, che trasformano l'abisso in luogo di avvenimenti spaventosi. Nell'accezione totalmente negativa del burrone si possono forse cogliere gli echi della demonica "Valle dei lupi" del *Franco cacciatore* di Weber, molto popolare in Russia a partire dalla prima rappresentazione del 1824. Insieme e più nitidamente affiorano però anche le reminiscenze, testimoniate tra l'altro dalla coincidenza lessicale (*ovrag*), del burrone rappresentato nella seconda scena del III atto

della *Tempesta* di Ostrovskij, centro compositivo ed ideologico dell'opera, in cui si svolge l'episodio chiave del dramma. Qui, come più tardi nell'ultimo romanzo di Gončarov, il burrone è luogo di caduta e perdizione a sfondo sessuale.

Nei rari momenti di vita autonoma, quando gli adulti sono addormentati ed allentano la loro azione repressiva, il piccolo Oblomov, la cui curiosità infantile non si è ancora spenta del tutto, è naturalmente attratto da tutti i luoghi proibiti e pericolosi: sale sulla galleria pensile, sulla colombaia, scende in un fossato e sta per cedere alla tentazione di precipitarsi nel burrone, quando, sopraffatto dalla paura, preferisce ritornare nelle braccia della bambinaia (116). È comunque profondamente simbolico il fatto che il piccolo, proprio durante queste sue scorribande di spensierata libertà, strappi le ali ad una libellula, gesto che assume un profondo significato premonitore rispetto al destino riservato a lui stesso (116). Anche al bambino vengono infatti tarpate le ali quando, alla fine del sogno, si slancia, come in un estremo e disperato tentativo di riscatto, all'esplorazione di un mondo rimastogli sconosciuto. Lo istiga alla trasgressione un diavoletto, uno spiritello maligno, non ancora del tutto assopito, che si annida nel suo petto e lo incita di continuo a salire sul tetto, saltare in groppa al roano, mettersi a cavalcioni sulla palizzata e precipitarsi nel burrone, in una parola, ad abbandonare l'orizzontale. La sua fuga, che questa volta lo porta appena fuori dal cancello, è però di breve durata e si interrompe bruscamente per opera dei servi mandati al suo inseguimento, i quali lo avvolgono, a mò di camicia di forza o guscio animale, in un montone rovesciato, poi nella pelliccia del padre ed ancora in due coperte. Riaccompagnato a casa in braccio, il bambino viene immobilizzato per tre giorni a letto e ricondotto con dolce violenza ed in maniera ormai definitiva ed irrimediabile alla posizione orizzontale (144-145). Come ha osservato Claudia Scandura (1980: 279), "l'Arcadia di Oblomovka nega ogni possibilità di sviluppo, è una prigione dorata da cui non si può evadere".

Esistono comunque alcuni casi nel *Sogno di Oblomov* in cui, come già nella versione più classica dei *Possidenti d'antico stampo* e nelle fiabe, le disgrazie ed i pericoli sembrano provenire dalla lontananza orizzontale, cioè dall'esterno, dal mondo estraneo ed ostile rispetto al nucleo centrale, costituito dalla casa e dal potere padronali. Ma anche nelle poche occasioni in cui si verifica quel che a prima vista sembrerebbe una "intrusione spaziale" (cf. Hansen Löve 1990: 180) viene quasi sempre introdotto surrettiziamente un qualche rife-

rimento alla dimensione verticale, che finisce così per sovrapporsi e sostituirsi all'orizzontalità, riconfermandosi come sede di ogni influenza negativa.

Il primo forestiero, che porta lo scompiglio ad Oblomovka ed è prontamente scambiato per un terribile drago o un lupo mannaro, viene trovato nel fossato dietro la recinzione (107-108) ed un povero cane randagio che si è smarrito nel malfamato burrone viene dichiarato rabbioso e cacciato in malo modo (110). Si rimane pertanto incerti se, per gli oblomoviani, il pericolo emani dallo straniero in quanto tale o non sia piuttosto collegato al luogo di ritrovamento o di azione dello stesso, se questo risulta non allineato alla superficie piana. È il caso ad esempio di un'ospite particolarmente intraprendente, una "dama di mondo" (*svetskaja dama*), che sovverte l'ordine di Oblomovka con l'istigazione non solo a correre fuori dal cancello, ma, peggio, a scivolare giù dalle montagnole di neve, causando con questa sua stravagante iniziativa un incidente abbastanza grave (133).

Particolarmente emblematico diventa in questo contesto il caso di uno dei paesetti vicini a Oblomovka che, più degli altri, ne mette in questione il modello di vita e la mentalità degli abitanti. Si tratta del villaggio di Verchlëvo che, pur trovandosi in un apparente rapporto di contiguità con Oblomovka, viene proiettato su di un piano diverso, ribaltato in un'immaginaria dimensione verticale, come sottolinea d'altronde il suo nome coniato dalla radice *verch* (il sopra, la parte superiore). Il paese "superiore", che significativamente non fa più parte della proprietà degli Oblomov, è la sfera "estranea", "altra", "ostile" e "pericolosa" per antonomasia, in quanto si trova sotto l'influenza dello straniero, l'amministratore tedesco Štolz, tenace antagonista dell'oblomovismo nel tentativo di impartire al giovane Oblomov i rudimenti dell'istruzione e scuoterlo dalla sua posizione orizzontale. Nello sforzo di Štolz non è forse azzardato cogliere il riverbero degli ideali umanistici del tardo classicismo tedesco, in particolare di Herder, che proprio nell'educazione, nella cultura, come nell'andatura eretta, individuava i tratti distintivi dell'uomo rispetto ad un'esistenza puramente animale o vegetale.

Gli infausti segni premonitori dell'imminente ed incombente contatto con un sistema di valori antitetico penetrano fino nella quiete di Oblomovka, allorché per lo studente Oblomov il segnale di partenza verso l'odiata destinazione, dove lo si vorrebbe raddrizzare, imponendogli un modello di vita alternativo, viene dato "dall'alto", da

sopra la scala, dalla quale un servo fa partire l'ordine di attaccare i cavalli (140). Va inoltre ricordato il particolare che è solo in casa del tedesco che le forze della natura, in particolare i temporali, ammansiti e miti ad Oblomovka, si abbattono con violenza, anche se solo metaforicamente, sulla testa del povero Oblomov. Štolz commenta infatti l'indolenza del suo allievo ed il lassismo imperante ad Oblomovka con dei minacciosi e sonori "*Donnerwetter*" (142).

Nella collisione fra Oblomovka e Verchlëvo, di un mondo orizzontale con la sua negazione verticale, assistiamo alla proiezione geometrica del conflitto, caratteristico di tutti i romanzi di Gončarov, fra il vecchio ed il nuovo ordine sociale con i rispettivi modelli ideologici, dal cui confronto dialettico possono ovviamente scaturire soltanto sporadici, quanto effimeri tentativi di sintesi fra due sistemi o simboli in fondo inconciliabili.

L'ambizione verticale, l'impennata dell'orgoglio umano (non a caso il tedesco si chiama Štolz = orgoglio) che minaccia l'acquiescenza orizzontale degli abitanti di Oblomovka, non riesce comunque a destarli dal loro stato vegetativo-letargico e tanto meno a far vacillare l'idea che si sono fatti dell'istruzione, assai caratteristica di tutta la loro visione del mondo. Pur riconoscendo loro malgrado i vantaggi e quindi l'ineluttabilità dello studio, gli oblomoviani ne coltivano un'immagine assolutamente piatta, convinti come sono che alle pietre ed agli impedimenti sparsi sulla via dell'istruzione si debba semplicemente "girare intorno" (*obožiti*, 143), senza affaticarsi a "saltarli" (*pereskakivat'*, 143), una formulazione involontariamente simbolica, che dimostra la loro refrattarietà ad ogni sia pur rudimentale innalzamento, fisico o spirituale che sia. Allo stesso modo il diploma è considerato un ponte, e non ad esempio un trampolino, che serve per superare più agevolmente l'abisso apertosi fra i vari ranghi sociali (142).

Anche quella volta che ad Oblomovka si verifica un caso veramente impreveduto (137) e la monotonia della vita è sconvolta da un elemento estraneo che questa volta giunge dal mondo esterno, la mediazione passa di nuovo attraverso Verchlëvo, che contamina l'episodio con le proprie connotazioni negative. Si deve infatti all'intervento non richiesto del sacrestano del paese "di sopra" se ad Oblomovka viene recapitata una lettera che mette a soqquadro il quieto vivere. Una nota che potrebbe suonare sottilmente ironica è introdotta dalla menzione del mittente della lettera, Radiščev, con cui si evoca il

famoso *Viaggio da Pietroburgo a Mosca*, insinuando nell'asfissiante chiusura di Oblomovka e nella sonnolenta apatia dei suoi abitanti l'idea del viaggio, del movimento, di una possibile aspirazione centrifuga.

La condizione della vita fisica degli abitanti di Oblomovka, la simbiosi con l'ambiente circostante e il paesaggio naturale, si riflettono anche sulla loro psiche. La paura della verticalità li ghermisce pure a livello metaforico e simbolico. Essi evitano accuratamente tutte le sofferenze morali, le tormentose preoccupazioni, inquietudini ed agitazioni dell'anima, ma sfuggono egualmente l'entusiasmo di forti passioni, i desideri, le eterne aspirazioni, non facendosi coinvolgere in avventure o ardite imprese (106-107, 124). Infatti, mentre

in altri uomini il corpo è rapidamente consumato dal lavoro vulcanico del fuoco interno, spirituale, così l'anima degli abitanti di Oblomovka annegava tranquillamente, senza scosse nei flaccidi corpi (124).

Ne risulta una totale indifferenza per ogni forma di vita spirituale, per una eventuale vocazione superiore dell'uomo. La cultura è guardata con ostilità e diffidenza, la letteratura e l'arte sono considerate occupazioni oziose, un lusso superfluo ed una spesa inutile (139-140). Le rare volte che il vecchio Oblomov prende in mano un libro, ne estrae uno a caso, senza compiere alcun atto di decisione o scelta e quindi senza uscire dall'organizzazione sintagmatica del suo mondo, scorre le righe per inerzia, nella più totale indifferenza per quello che ha davanti agli occhi, ovvero se si tratti di uno scritto di Golikov, del *Libro dei sogni*, di un'opera di Cheraskov oppure Sumarokov o anche solo di un giornale di tre anni prima (139-140). D'altronde, nella mentalità degli oblomoviani, gli scrittori sono considerati con un certo disprezzo, come gente equivoca e poco seria, vista alla stregua di ogni sorta di burloni e perditempo, come qualcosa di simile ad un ballerino e pertanto non saldamente ancorata al terreno (140).

Gli abitanti di Oblomovka preferiscono invece rimanere radicati alla superficie piana. Per questo motivo essi conducono una specie di vita allo stato vegetale o florale, evidenziato da un paragone introdotto a proposito del piccolo Oblomov, che è descritto come un fiore esotico che lentamente e fiaccamente cresce in una serra (144): determinati nel loro essere da sole relazioni di contiguità, essi sembrano privati della possibilità di operare a livello paradigmatico. Questa incapacità di eseguire delle scelte, delle opzioni alternative, non contemplate d'altronde dalla stessa organizzazione spazio-temporale della

loro vita, porta all'atrofia delle facoltà associative e di trasfigurazione metaforica. In altre parole, la negazione di ogni libertà e creatività rende gli abitanti di Oblomovka schiavi della predeterminazione che attanaglia il mondo materiale. Agli oblomoviani risulta quindi anche spiritualmente precluso o comunque fortemente ostacolato l'accesso alla dimensione verticale, condizione che toglie loro pure ogni opportunità di riscatto metafisico.

L'esame dell'organizzazione spaziale di Oblomovka e della corrispondente disposizione psicologica degli abitanti ci permette di definire ora con maggiore precisione il quesito iniziale, se la realtà descritta nel *Sogno di Oblomov* sia da inserire nel genere idillico o se non prevalgano invece note ironiche che provocano un rovesciamento dell'idillio. L'incerta interpretazione dipende, a mio avviso, dal duplice punto di vista nella cui ottica è inquadrata Oblomovka con i suoi abitanti. Katharina Hansen Löve (1990: 182), che ha messo in rilievo questa circostanza per la prima parte del romanzo, parla di "due differenti qualificazioni assiologiche dello stesso spazio", cioè di una visione dello spazio da punti di vista antitetici, da cui scaturirebbe una specie di dialettica o polifonia spaziale. Ciò significa per la nostra indagine che dal punto di vista di chi fa parte del mondo di Oblomovka, cioè dell'osservatore interno, limitato alla sola dimensione orizzontale e quindi privo di termini di paragone alternativi (gli abitanti di Oblomovka ed in parte anche lo stesso Oblomov regredito nel sogno ad uno stadio infantile), il villaggio avito può anche apparire come un angoletto idillico, un frammento di paradiso. Un'allusione alla frammentarietà ed incompletezza della realtà rappresentata da Oblomovka potrebbe essere contenuta nello stesso nome del luogo, coniato in base alla radice *oblom-* (frammento, rottame, frantume). Dal punto di vista di chi guarda questo mondo invece dall'esterno, a distanza, cioè dell'osservatore che, oltre alla dimensione orizzontale, ha sperimentato anche quella verticale ed è quindi in possesso di parametri di valutazione diversi e più completi (l'autore ed il lettore), l'idillio di Oblomovka si rivela come una finzione o illusione, cioè un sogno/sonno, destinato a dissolversi non soltanto al risveglio, ma anche al confronto con un'esistenza più piena.

BIBLIOGRAFIA

- Bachtin M.**
 1979 Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. — In: *Estetica e romanzo*, Torino 1979, pp. 231-405.
- Gogol' N.**
 1984-86 *Sobranie sočinenij v 7-mi tomach*. Moskva 1984-1986.
- Gončarov I. A.**
 1977-80 *Sobranie sočinenij v 8-mi tomach*. Moskva 1977-1980 [IV, trad. ital.: *Oblomov*, prefazione e traduzione di E. Lo Gatto. Torino 1955].
- Hansen Löve K.**
 1990 The Structure of Space in I. A. Gončarov's *Oblomov*. — *Russian Literature XXVIII* (1990): 175-210.
- Huwylers-Van der Haegen A.**
 1989 Ist *Oblomov* ein "Heiliger"? — In: I. A. Gončarov. *Beiträge zu Werk und Wirkung*. Köln-Wien 1989, pp. 57-70.
 1991 *Gončarovs drei Romane - eine Trilogie?*. München 1991.
- Kantor V.**
 1989 Dolgij navyk k snu (razmyšlenija o romane I. A. Gončarova "Oblomov"). — *Voprosy literatury* (1991) 1: 149-185.
- Ljapuškina E.**
 1989 Idilličeskij chronotop v romane I. A. Gončarova "Oblomov". — *Vestnik leningradskogo universiteta* (1989) serie 2, fasc. 2, n. 9: 27-33.
- Lohff U. M.**
 1977 *Die Bildlichkeit in den Romanen Ivan Aleksandrovič Gončarovs (1812-1891)*. München 1977.
- Lotman Ju.**
 1975 Il problema dello spazio artistico in Gogol'. — In: Ju. Lotman, B. Uspenskij, *Tipologia della cultura*. Milano 1975, pp. 193-248.
 1972 *La struttura del testo poetico*. Milano 1972.
- Otradin M.**
 1992 "Son Oblomova" kak chudožestvennoe celoe (nekotorye predvaritel'nye zamečanja). — *Russkaja literatura* (1992) 1: 3-17.
- Scandura C.**
 1980 Il ritorno a "Oblomovka": alcune osservazioni a proposito del romanzo di Gončarov. — In: *Studi in onore di E. Lo Gatto*, Roma 1980, pp. 275-283.
- Strada V.**
 1989 Le veglie della ragione. Visioni dello spirito russo. — In: *Le veglie della ragione*, Torino 1986, pp. 3-14.