

# La casa di Ivan Il'ič

Andrea Mecacci

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 59-66 ◇

PER comprendere la reale natura ontologica dell'*intérieur* forse si può ricorrere a un'idea espressa da quell'architetto mancato che fu Fritz Lang. In un suo oscuro film hollywoodiano uscito nel gennaio del 1948, *Secret Beyond the Door* [Dietro la porta chiusa], Lang fa proferire al protagonista, un architetto che allestisce nella sua villa la riproduzione in perfetta copia di stanze in cui sono accaduti delitti, questa singolare convinzione: “la mia tesi è che il modo in cui una casa è fatta determina ciò che accade in essa”. Questa teoria dell'architetto collezionista, confessata una prima volta in luna di miele alla moglie, è ribadita durante un ricevimento in cui mostra agli invitati la sua collezione: “in certe condizioni la camera può influenzare o anche determinare le azioni di quelli che vi abitano”. L'*intérieur* è esattamente il modo in cui questa dialettica tra spazio oggettivo (*house*) e spazio soggettivo (*home*) si modula. Una relazione problematica che traduce in tutta la sua concretezza una polarità più ampia, quella tra la condizione, individuale e condivisa, dell'abitare e l'autonomia della spazialità stessa: lo spazio perimetrale e occupabile (*room*) e lo spazio in sé (*space*). L'*intérieur* è ciò che mette in scena questa corrispondenza spesso asimmetrica, ne drammatizza socialmente la costruzione inevitabilmente culturale se non artificiosa e ne determina, in quanto teatralizzazione privata delle aspirazioni represses dalla quotidianità pubblica — non a caso Benjamin definirà l'*intérieur* “spazio delle illusioni” —, una precisa ideologia estetica identificabile con un esercizio di feticizzazione del gusto. All'interno di questa relazione, la cui messa a fuoco sarà uno di quei crucci irrisolti della progettazione moderna e, al contrario, ritenuti frettolosamente emendati da una parte di quella contemporanea, lo spazio della casa si trasforma nel tempo della vita. E della morte.

Se accettiamo, anche solo per un momento, la teoria di Lang per la quale ogni casa attiva una sua emotività materiale determinando a priori l'*ethos* di chi vi abita, che cosa ci racconta la casa di Ivan Il'ič? Inutile insistere sulla prima e ovvia osservazione, che Nabokov fa propria senza esitazioni, ossia che *La morte di Ivan Il'ič* non è la storia della morte del protagonista, ma della sua vita<sup>1</sup>. Il titolo è quindi uno stratagemma da leggere *ex negativo*, una sciarada ontologica del tutto trasparente nei suoi intenti, quindi ‘la vita di Ivan Il'ič’ e dove questa vita accade, la casa di Ivan Il'ič.

Raramente un'opera letteraria restituisce l'ossessiva osmosi tra un soggetto e lo scenario oggettuale che lo circonda. La proiezione, illustrata da Tolstoj in modi mai univoci, di Ivan Il'ič verso la sua abitazione, al contempo progetto esistenziale e conferma sociale, è un sinistro processo di ibridazione tra reificazione dell'io e personalizzazione degli oggetti che definisce l'ideologia della classe a cui il protagonista appartiene, la borghesia. L'*intérieur* de *La morte di Ivan Il'ič* non è altro che l'unica lingua capace di parlare in un universo dominato dal mutismo delle convenzioni. Tutti i protagonisti del racconto parlano per non parlare e anche nel momento in cui si dovrebbe esprimere il dolore più alto — e non casualmente è una delle scene iniziali — la vedova di Ivan Il'ič dà voce al proprio lutto scegliendo di rivolgersi al collega del marito in francese, attraverso la mediazione di una lingua acquisita, neutralizzando la propria esposizione emotiva. Al contrario a parlare sono gli oggetti d'arredo e Tolstoj dona loro registri diversi: quasi urlano (il celeberrimo episodio del puf su cui torneremo a breve), sussurrano infastidendo (il tavolo che viene sfregiato dall'album di famiglia), rassicurano (l'*intérieur* nel suo complesso che Ivan

---

<sup>1</sup> V. Nabokov, *Lezioni di letteratura russa*, Milano 1987, p. 272.

Il'ič contempla), approvano (il gusto nella scelta dei particolari del mobilio che rende tangibile l'ascesa sociale). Gli oggetti non solo mostrano ciò che è un uomo, svelandone aspirazioni simboliche e ruoli sociali mascherati da opzioni estetiche, l'arcano che si cela nella merce come aveva indicato Marx, ma lo realizzano nella sua essenza fornendogli una seconda natura che si rivela la sua identità più propria. Gli oggetti strutturano questo soggetto moderno, ottocentesco nel caso di Ivan Il'ič, dall'interno – ecco la valenza profonda dell'*intérieur* – lasciando al mondo esterno, agli altri, solo un campionario di oggetti da esibire. Ivan Il'ič è in questo senso sia il prototipo del conformismo borghese del XIX secolo, la classe media che non riuscendo compiutamente a essere classe alta scivola nell'esistenza mediocre, sia il modello di un'antropologia a venire, quella novecentesca, che troverà se stessa solo nel dominio dell'inanimato. Se Ivan Il'ič non ha fatto altro che credere di edificare la propria *home*, credendo di creare uno "spazio delle illusioni" tutto suo, noi che veniamo dopo non possiamo altro che rilevare che ciò è stato progettato non è altro che un'anonima *house*, archetipo della massificazione del gusto del secolo successivo.

La 'morte' di Ivan Il'ič non appare tanto l'epos tragico dell'assenza di senso – e neppure Heidegger si è arreso a questa lettura didascalica ed esistenzializzante inserendone il significato in uno scenario sociale più complesso<sup>2</sup> – quanto la configurazione esemplare di quell'"uomo ammobiato" tematizzato da Benjamin, l'uomo massa che si ritrova a vivere (e morire) in appartamenti arredati presi in affitto, nei quali al contrario di Ivan Il'ič, ultimo testimone dell'utopia illusoria del gusto, nemmeno è più dato di scegliere e quindi possedere la messa in scena, l'*intérieur*, in cui capita di vivere: "L'uomo moderno ha in sé la quintessenza delle vecchie forme; così,

ciò che emerge dal confronto con l'ambiente della seconda metà dell'Ottocento è [...] un essere che si potrebbe chiamare l'"uomo ammobiato"<sup>3</sup>.

Questa formula, "uomo ammobiato", chiude uno dei saggi più esoterici di Benjamin, *Kitschtraum* [*Kitsch* onirico, 1927]<sup>4</sup>. Cercando di cogliere la vera essenza del surrealismo, Benjamin rintraccia nel kitsch quella dimensione, affine al sogno, che rende evanescenti i confini tra *intérieur* ottocentesco e merce: la vicinanza delle cose nel consumo corre parallela a quella onirica. Il surrealismo è questo sforzo di riappropriazione della prossimità alle cose, di riattivare negli oggetti una loro autonomia, fino a quasi mutarli in soggetti: la personalizzazione dell'inanimato. Il primo oggetto d'arredo che ci viene incontro nel racconto di Tolstoj è propriamente un oggetto surrealista, il famoso puf che si gonfia e non permette a Pëtr Ivanovič, il collega che si reca a visitare la salma di Ivan Il'ič, di accomodarsi per esprimere le proprie condoglianze alla vedova. L'attenzione che ha suscitato la ribellione del puf non è casuale. Tolstoj immette una sequenza da commedia *slapstick*<sup>5</sup> che spezza la ritualità decorosa, e sostanzialmente falsa, del momento: un collega del defunto, che vorrebbe essere altrove, a giocare a carte, e una vedova che ringraziando per le condoglianze risponde in francese e assume una posa da "gran vittima". Il puf si intromette assurgendo al ruolo di terzo protagonista. Non soltanto ostacola la conversazione o, meglio, il contegno costruito che la situazione richiederebbe, ma è anche il primo momento in cui l'*intérieur* è presentato.

Entrarono nel salotto tappezzato di cretonne rosa e illuminato da una lampada velata, si sedettero accanto a un tavolo: lei sul divano, lui su un basso puf dalle molle rotte, che mal si adattava

<sup>2</sup> Il riferimento, in nota, che Heidegger istituisce in *Sein und Zeit* [Essere e tempo, 1927] con *La morte di Ivan Il'ič* è significativamente posto durante la trattazione del 'si muore', della rimozione sociale della morte ("Non raramente si vede nella morte degli altri un disturbo sociale o addirittura una mancanza di tatto, nei confronti della quale la vita pubblica deve prendere le misure. [...] L. Tolstoj, nel suo racconto *La morte di Ivan Il'ič*, ha descritto il fenomeno di sconvolgimento e disfatta di questo 'si muore'", M. Heidegger, *Essere e tempo*, Milano 1992, pp. 309, 530).

<sup>3</sup> W. Benjamin, *Kitsch onirico*, in Idem, *Aura e choc*, Torino 2012, p. 319.

<sup>4</sup> Cfr. R. Ibarlucía, *Belleza sin aura. Surrealismo y teoría del arte en Walter Benjamin*, Buenos Aires-Madrid, 2020, che riaggiornerà e ricontestualizza il suo precedente studio espressamente dedicato al *Kitschtraum*: Idem, *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires 1998.

<sup>5</sup> R. Wexelblatt, *The Higher Parody: Ivan Il'ych's Metamorphosis and The Death of Gregor Samsa*, "The Massachusetts Review", 1980 (XXI), 3, pp. 601-628, nello specifico pp. 605-606. Su questa dimensione comica cfr. anche A. M. Ripellino, *Introduzione*, in L. Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ič*, trad. it. di E. Klein, Milano 2000, p. 5.

al suo peso. Praskov'ja Fëdorovna voleva avvertirlo di sedersi altrove, ma pensò che tale avvertimento non sarebbe stato consono alla sua attuale posizione. Mentre si sedeva sul puf Pëtr Ivanovič si ricordò del periodo in cui Ivan Il'ič arredò quel salotto e di quando si consultò con lui proprio riguardo al quel cretonne rosa a foglie verdi<sup>6</sup>.

Il passo prosegue con un'ulteriore intromissione: un pizzo dello scialle nero della donna si impiglia in un intaglio del tavolo. L'uomo respinto dal puf e la donna bloccata dal tavolo sono attori di una messa in scena, in cui gli stessi elementi dell'*intérieur* ("il salotto era pieno di mobili e ninnoli") si fanno spettatori chiusi nel loro giudizio silenzioso: nella loro eccedenza rivelano il vuoto delle convenzioni. Un meccanismo implacabile si attiva: i soggetti si reificano, interpretando solo formule che il conformismo ritiene adatte al momento, e gli oggetti si animano attraverso un'ingerenza senza filtri. Come ha notato Nabokov "gli oggetti inanimati agiscono e diventano personaggi. Non simboli di questo o quel personaggio, non attributi come in Gogol', ma agenti effettivi"<sup>7</sup>. Gli oggetti reclamano un loro ruolo e, assurgendo a protagonisti, smascherano la partitura di un dolore che trova espressioni unicamente nelle modalità di una fastidiosa urbanità fittizia, totalmente complementare all'arredo. I processi di alienazione e feticismo, così evidenti nella strutturazione dell'identità borghese, si riversano, ribaltati, nella parte derisoria assegnata al puf ribelle. È esattamente lo specchio deformato a cui alludeva Marx a proposito del carattere di feticcio della merce. Il puf, accessorio del decoro borghese, riflette quei caratteri di repressione sociale ridicolizzandoli. In questo senso abbiamo parlato di oggetto surrealistico. Il puf non è soltanto attore comico — e già la risata è un giudizio estetico se non etico sul mondo —, ma anche rivelatore di un'altra dimensione dell'oggetto. L'oggetto non è più liricizzato o reso tema di riflessione filosofica: l'oggetto è psicologizzato. Questa l'intuizione che il surrealismo espone attraverso le parole di un saggio giovanile di Luis Buñuel, *Tragedias inadvertidas como temas de un teatro novísimo* [Tragedie inavvertite come temi di un teatro nuovissimo, 1923]. Liberato dall'an-

tropomorizzazione lirica (il sentimento, il gusto) e concettuale (l'universo subalterno del non-io e della *res extensa*), l'oggetto afferma se stesso come soggetto altro facendo emergere una nuova ontologia, "la sfera dell'inanimato, [...] quella tremenda e complessa psicologia ancora tutta da studiare"<sup>8</sup>. Senza raggiungere le estremizzazioni dell'iconoclastia buñueliana ("una cosa è sicura: l'affettività è una prerogativa dell'inanimato"<sup>9</sup>), il puf di Tolstoj rappresenta propriamente tutto ciò che Ivan Il'ič non è mai stato. Un beffardo risarcimento postumo: il puf è quella voce che il suo proprietario defunto non ha mai articolato. La ribellione dissimulata, anestetizzata e infine repressa nelle incombenze del lavoro, negli obblighi delle relazioni, nelle incomprensioni coniugali, ritorna senza mediazioni in quel bizzarro correlativo oggettivo dell'anima di Ivan Il'ič che è il puf. In questo senso gli oggetti della casa di Ivan Il'ič espletano ancora un ruolo sociale, riproiettano l'identità del loro possessore. Certamente l'evidente *pošlost'* del ceto di appartenenza, ma anche l'interruzione improvvisa di questa opacità cristallizzata.

L'oggetto dell'*intérieur* tolstojano è quindi sempre proiezione sociale e ostacolo psicologico, promozione del conformismo e sua negazione inconscia. Lo testimonia la mai sufficiente attenzione rivolta all'oggetto centrale del racconto e allo scenario che lo circonda. Quando inizia a morire Ivan Il'ič? E cosa sta facendo? Lo sappiamo. È intento a arredare la sua casa. Tolstoj lo descrive felice, dimentico di tutte le altre occupazioni quotidiane, di lavoro e familiari. L'impegno profuso da Ivan Il'ič è uno processo di sublimazione che probabilmente non ha pari in tutta la letteratura. Tolstoj divide in tre momenti ben distinti la descrizione di questo processo che coincide con l'incidente che avvia la morte del protagonista. In primo luogo, appunto, la sublimazione, l'alienazione feticistica: Ivan Il'ič che 'crea' la sua casa.

Si occupò di persona dell'appartamento, scelse la tappezzeria, acquistò il mobilio, soprattutto mobili antichi che davano un tono particolarmente *comme il faut*, scelse le stoffe, e tutto quanto cresceva a poco a poco, avvicinandosi all'ideale che Ivan Il'ič si

<sup>6</sup> L. Tolstoj, *La morte*, op. cit., p. 33.

<sup>7</sup> V. Nabokov, *Lezioni*, op. cit., p. 275.

<sup>8</sup> L. Buñuel, *Tragedie inavvertite come tema per un teatro nuovissimo*, in Idem, *Un tradimento inqualificabile. Scritti letterari e cinematografici*, Venezia 1996, p. 65.

<sup>9</sup> Ivi, p. 67.

era prefisso. Quando arrivò a metà dei lavori vide che i risultati superavano le aspettative. E già intuiva quel tono appunto *comme il faut*, elegante, raffinato che avrebbe assunto la casa una volta terminati i lavori. Si addormentava col pensiero della sala e del suo futuro aspetto. Guardando il salotto in allestimento, vedeva già il camino, il paravento, l'*étagère*, le seggioline sparpagliate, i piatti e i bronzi alle pareti, tutto come sarebbe apparso quando ogni cosa fosse stata a posto. [...] Riusci anche a trovare, a poco prezzo, certi oggetti antichi che davano all'insieme un particolare tono di nobiltà. [...] L'entusiasmo era tale che spesso si metteva da solo a spostare mobili o ad attaccare tende<sup>10</sup>.

Poi il secondo momento. L'evento centrale nel quale compare l'oggetto rimosso di tutto il racconto: la scaletta su cui Ivan Il'ič è arrampicato. Anche questo oggetto pare animarsi nella sua apparente apatia. È lì, non fa nulla, eppure è la causa della morte: "Una volta si arrampicò su una scaletta per mostrare al tappeziere come voleva un certo drappeggio; mise il piede in fallo e cadde, ma da uomo forte e agile qual era, riuscì a mantenersi in piedi, battendo solo il fianco contro la maniglia della finestra"<sup>11</sup>. Una scaletta: un oggetto casalingo che non viene esibito, ma solo usato. Nessuna pretenziosità del valore simbolico lo segna, soltanto l'anonimato del valore d'uso. Oggetto anestetico tra oggetti che cercano l'eleganza a tutti i costi, la scaletta è metafora letterale della vita di Ivan Il'ič: ascendere e cadere. La scalata sociale fallisce come il suo attore che scivola nel tentativo di mostrare il suo desiderio di affermazione feticistica ("per mostrare al tappeziere come voleva un certo drappeggio"). Tolstoj ricorre all'espedito più neutro: nessuna simbologia può essere più elementare, nessuna metafora più corriva, al punto che lettori e interpreti fuggono questo atto ermeneutico troppo automatico, troppo ovvio. Eppure come la lettera rubata di Poe, la scaletta di Tolstoj è il segreto già da sempre rilevato: l'autoevidenza dell'inganno che Ivan Il'ič perpetra ai danni di se stesso. L'ascesa e la caduta, la ricerca e il fallimento potevano trovare altro oggetto per essere pronunciati? Centro prospettico dell'esistenza di Ivan Il'ič, la scaletta già rivela ciò che subito dopo, ed è questo il terzo momento, Tolstoj fa rimuovere al suo protagonista, questo annuncio di fallimento, la cruda constatazione che "la

vita riflessa nella coscienza degli altri è una finzione, un miraggio, una falsità"<sup>12</sup>.

Questa opera di rimozione, tappa finale della fenomenologia dell'inautentico che Tolstoj modula nella materialità psicologica dell'*intérieur*, trova il suo epilogo nel fatale fraintendimento in cui il *cliché* sociale è scambiato per buon gusto, per attestazione di appartenenza di classe. L'appartamento di Ivan Il'ič rivela adesso il proprio mimetismo sociale, l'adeguarsi alle convenzioni, il cingere il proprio orizzonte nella gabbia del luogo comune.

In realtà c'era tutto quello che si trova di solito nelle case della gente non proprio ricca, ma che vuole sembrare ricca e che perciò finisce solo con l'assomigliare ad altra gente con la stessa ambizione: damaschi, ebani, fiori, tappeti, bronzi, tutte cose scure e brillanti, quelle appunto che scelgono le persone di un certo ceto e che le rendono simili a tutte le altre del medesimo ceto. Anche da lui era tutto così comune che non si riusciva a notare nulla, ma a lui sembrava tutto molto originale<sup>13</sup>.

Il puf, la scaletta, oggetti dell'ostacolo e soggetti dello smascheramento, non hanno cittadinanza nella tirannia della *pošlost'*, nell'immenso letargo dello spirito russo che troverà la sua illustrazione definitiva nel grigiore quotidiano dell'universo cecoviano. La vita, già postuma, di Ivan Il'ič sarà, dopo la caduta dalla scaletta, un lento piano sequenza in cui la vanità dell'arredo si muta nell'ambiente malsano di una *sickroom* impenetrabile. In questa messa a fuoco in cui la distinzione moderna tra *home* e *house* vacilla, l'*intérieur* mostra la sua vera natura di spazio illusorio, di spazio travestito. La vita altra che il puf ha dereificato si proietta nel servo Gerasim portatore di un'autenticità non compromessa, tangibile. Saranno i suoi gesti disinteressati, soccorrevoli verso il malato, gli unici capaci di illuminare le dicotomie che l'*intérieur* del suo padrone aveva introiettato fino a farne il proprio manifesto ideologico: il popolo e la borghesia, la natura e la città, la verità e la falsità. L'assuefazione alla falsità del proprio spazio privato è precisamente uno dei nodi che Benjamin intravede nell'*intérieur* ottocentesco. Spazio illusorio, spazio travestito sono infatti formule di cui siamo debitori a Benjamin e che creano un filo rosso, netto e ine-

<sup>10</sup> L. Tolstoj, *La morte*, op. cit., p. 67.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> M. Bachtin, *Tolstoj*, Bologna 1986, p. 82.

<sup>13</sup> L. Tolstoj, *La morte*, op. cit., p. 69. Su questo rimando a quanto ho già scritto in *Il kitsch*, Bologna 2014, pp. 53-54.

quivocabile, all'interno della mappatura che Benjamin traccia dell'*intérieur* nella sezione che gli viene dedicata nei *Passages*. Radiografia inaspettata, e al contempo guida ineccepibile della casa di Ivan Il'ič, l'analisi di Benjamin ci conduce nei meandri dell'*intérieur* borghese mostrando l'agonia — facile parallelismo con quello del personaggio tolstojano — di ciò che lo stesso autore tedesco chiamerà “valore culturale”. L'idea di una dimensione ormai al tramonto, in cui le funzioni simboliche, appunto legate al culto, credono ancora di avere un ruolo attivo, determinante. L'*intérieur* ne ideologizza la messa in scena, falsificandone inevitabilmente l'eredità, esibendo, unitamente alla moda, che incarna di fatto l'*intérieur* del soggetto, un feticismo che “soggiace al sex-appeal dell'inorganico”. La merce, gli infiniti accessori che compongono questa drammatizzazione dello spazio abitativo, rappresenta il modo in cui l'inorganico si afferma su ciò che è vitale. Un accoppiamento sinistro, funereo, che vincola “il corpo vivente al mondo inorganico, e fa valere sul vivente i diritti del cadavere”<sup>14</sup>. Il kitsch onirico sarà per Benjamin al contrario la modalità in cui la merce, gli oggetti rimossi del passato, si riabilita dando nuova linfa all'inanimato in quella dimensione soglia che è il sogno: è il surrealismo, la rilegittimazione di ciò che è stato scartato dall'uso, condannato dal gusto e ghettizzato dal vissuto psicologico dei soggetti. Ma il surrealismo, e lo abbiamo visto brevemente nel riferimento a Buñuel, è un'opzione successiva, è una maturazione ancora non realizzata nell'esperienza che Ivan Il'ič ha del proprio *intérieur*. Lo sforzo di Ivan Il'ič di tramutare lo spazio della *house* nello spazio della *home* esemplifica al massimo grado la condizione particolare dell'abitare del XIX secolo. Questo tempo storico, che è stato “come nessun'altra epoca, morbosamente legato alla casa”, ha concepito l'abitare non come il vivere in una casa, ma in un “guscio”, ha interpretato la casa come “custodia”<sup>15</sup>. Da ciò deriva l'ossessione ottocentesca per i rivestimenti, le fodere, gli astucci, una cultura dell'involucro a oltranza in cui ogni trasparenza è

bandita: in queste abitazioni, sembra suggerire Benjamin, non filtra mai luce. Ecco allora che la casa di Ivan Il'ič null'altro è, e lo è sempre stata, che il suo sepolcro. In questo modo l'indicazione, così esplicita, del titolo tolstojano svela un altro significato: lo spazio della morte non può che essere una tomba. Ivan Il'ič non ha fatto altro che allestire gli addobbi del proprio funerale. E l'insistenza benjaminiana per quel tratto cadaverico che connota gli oggetti ottocenteschi è adesso del tutto intellegibile.

La casa di Ivan Il'ič appare oggi quasi un reperto archeologico al pari di una dimora pompeiana. Lo sforzo ermeneutico per addentrarci in quel labirinto è tale che spesso ci fa dimenticare quel passaggio fatale che il Novecento compie in cui l'*intérieur* da teatro si muta in sistema. Così, paradossalmente, il retaggio simbolico di quella casa tolstojana si realizza nel suo opposto: l'appartamento standardizzato del film di El'dar Rjazanov *Ironija sud'by, ili s lëgkim parom* [Ironia del destino o buon bagno di vapore, 1975]. La pretenziosa borghesia zarista si muta nell'anonimato burocratico sovietico, la tragedia in commedia, l'agonia della solitudine irredenta negli equivoci degli amori a lieto fine. Eppure in questa apparente totale estraneità delle due opere l'universo reificato dell'abitazione è la rivelazione più efficace dei processi sociali in atto. La drammatizzazione sentimentale dell'appartamento di Ivan Il'ič cede il posto alla dimensione sistemica degli spazi massificati, ma rimane, spettrale ed egemonica, la spersonalizzazione, prima celata nel gusto borghese, ora dissimulata nell'ovattata (qualcuno potrebbe scegliere l'aggettivo ‘stagnante’) quotidianità brežneviana. La falsa unicità della casa di Ivan Il'ič si riversa nell'interscambiabilità degli appartamenti dei due protagonisti, Nadja (a Leningrado) e di Ženja (a Mosca) nei quali risuona sinistro il significato, sempre rimosso, della parola *égalité*<sup>16</sup>. Non solo l'eguaglianza (giacobina e bolscevica), ma anche la non differenza, ossia l'indifferenza rispetto alle singole specificità: “milioni di edifici tutti uguali, con

<sup>14</sup> W. Benjamin, *I “passages” di Parigi*, in Idem, *Opere complete*, IX, Torino 2000, p. 10.

<sup>15</sup> Ivi, pp. 234-235.

<sup>16</sup> E qui tornano sempre utili le osservazioni di Erich Fromm sulla modernità come il tempo in cui l'eguaglianza, la promessa aurorale della modernità illuminista, si muta nella spersonalizzazione realizzata: dall'essere una cosa sola (l'unità) all'essere la stessa cosa (l'uniformità). Cfr. E. Fromm, *L'arte di amare*, Milano 1963, p. 29.

alloggi tutti uguali, arredati con mobili tutti uguali. *Tipovoj* (standardizzato) è l'aggettivo che ricorre nel discorso della voce narrante"<sup>17</sup>.

Questa accezione, la standardizzazione e la serialità, della riorganizzazione dello spazio abitativo, che rende labile il confine tra *home* e *house* e che ci fa comprendere meglio la configurazione sistemica dell'*intérieur*, è stata interpretata da Baudrillard ne *Le système des objets* [Il sistema degli oggetti, 1968] in chiave semiotica sotto la formula di sistema oggettivo e funzionale, trovando i propri principi nell'ambiente e nell'assestamento. Un testo non casualmente suggerito anche dagli esiti del piano regolatore di Parigi del 1965 di Paul Delouvrier, operazione urbanistica che simbolicamente traghettava la Parigi ottocentesca di Hausmann (e Baudelaire) in quella tardo moderna di Delouvrier (e Godard), quel processo che trasforma l'appartamento borghese alla Ivan Il'ič nell'appartamento seriale (negli appartamenti) di Nadja e Ženja<sup>18</sup>. L'ambiente, in questo caso lo spazio dell'abitazione, si organizza tramite l'assestamento, che nel caso di Baudrillard è rappresentato dall'arredamento. L'assestamento è pertanto l'aspetto organizzativo, 'tattico', dell'ambiente. Ciò significa che l'ambiente non si modula attraverso criteri soggettivi (il gusto, l'illusione di Ivan Il'ič), ma in logiche oggettive ('problemi' e 'soluzioni'), sovrapponibili e tipizzate. L'ideologia estetica dell'*intérieur* di Ivan Il'ič è ormai logora, infatti "non si tratta di innalzare un teatro d'oggetti o di creare un'atmosfera, ma di risolvere un problema, dare la risposta più raffinata a un incastro di dati, mobilitare uno spazio"<sup>19</sup>. Le strutturazioni della forma, le configurazioni estetiche dell'oggettivo, si rivelano null'altro che le va-

riazioni strategiche dell'assestamento. I materiali, le forme, i colori attestano una modulazione funzionale nella quale le possibili declinazioni soggettive (gusto, moda, status socio-economico o culturale) sono semplici varianti di un sistema di segni. Il soggetto, "l'uomo dell'assestamento", forma antropologica aggiornata dell'"uomo ammobiliato" benjaminiano, non è né un proprietario degli oggetti (valore simbolico), né un fruitore (valore d'uso e tecnologico), ma è "informatore attivo dell'ambiente": è egli stesso una variante attiva della dialettica tra assestamento e ambiente. L'anonimato delle abitazioni sovietiche di *Ironija sud'by* rivela questa logica spersonalizzante che è il perfetto *pendant* della *pošlost'* tolstoiana.

Non rimangono che altre poche considerazioni che ci spingono fino ai nostri giorni. Andrej Zvjagincev nel suo film *Neljubov'* [*Loveless*, 2017] ci ha condotto in un altro dedalo di quest'anima russa che si attorciglia attorno a un luogo, la propria *home*, che forse non è un'origine da decantare e a cui appellarsi dogmaticamente, ma soltanto, come sempre, una meta, una destinazione, un ideale sempre da tradire e mancare. Nella Russia putiniana due coniugi, Boris e Ženja (lo stesso nome usato in *Ironija sud'by*, ma stavolta al femminile), dilaniati dall'astio reciproco, stanno per divorziare. Il pretesto finale per questa separazione inevitabile è la vendita del loro appartamento. Ancora una volta un appartamento. Silenzioso spettatore di questa lacerazione è il figlio dodicenne Alëša (nato nel 2000, l'anno del primo mandato presidenziale di Putin) che un mattino, uscito per andare scuola, non farà più ritorno. Non sarà più ritrovato. I due genitori prenderanno strade diverse, uniti solo nel loro vuoto culto del sé. Avranno nuovi compagni, nuove vite. Ritorna inesorabile la *pošlost'* nell'appartamento in cui andrà a vivere Ženja, quello del suo partner, Anton. Tipico rappresentante di una borghesia arricchita che modula la propria identità in un *intérieur minimal* e ultramoderno, in cui la comodità tecnologica espone i valori consumistici di un gusto globalizzato a cui attenersi inconsapevolmente, in cui la sottrazione del mobilio, in un'operazione contraria, ma fatalmente identica a quella di Ivan Il'ič che non faceva altro che collezionare le proprie illusioni reificate, rivela l'erosione

<sup>17</sup> G. P. Piretto, *Ironija sud'by, ili s lëgkim parom (Ironia del destino o buon bagno di vapore)*. E. Rjazanov, 1975, in *Il cinema russo attraverso i film*, a cura di A. Cervini – L. Scarlato, Roma 2013, pp. 217-218. Piretto ha mostrato, e ne siamo debitori, le complesse implicazioni culturali di questo film fondamentale per l'immaginario russo dagli anni Settanta in poi. Per un'ulteriore contestualizzazione cfr. Idem, *Quando c'era l'URSS. 70 anni di storia culturale sovietica*, Milano 2018, pp. 514-516.

<sup>18</sup> Ripresi con finalità apparentemente affini, basterebbe accostare i palazzoni sovietici di *Ironija sud'by* con quelli del quartiere Quatre Mille del film di Godard *Deux ou trois choses que je sais d'elle* [Due o tre cose che so di lei, 1967] per comprendere come questa serialità sia un tratto comune delle derive del modernismo architettonico (capitalista e socialista).

<sup>19</sup> J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, Milano 2003, p. 31.

dello spirito, l'arido conformismo dell'anima.

Estranea nella sua stessa nuova dimora, Ženja – ovviamente la Russia stessa, come rivela l'esplicita simbologia esibita da Zvjagincev nella penultima scena, dove la donna indossa una tuta con i colori della bandiera russa e con la scritta 'Russia' – resuscita lo spettro del suo antenato più inaspettato, Ivan Il'ič: l'eroe tolstojano agonizzante nel proprio disfacimento fisico, la resa alla natura, e la giovane donna impegnata a correre a vuoto sul suo tapis roulant per tonificare il proprio corpo, la resa allo spirito. La giovane donna ci fissa nella sua corsa quasi richiamando le parole di Ivan Il'ič che, ormai consapevole della fine imminente, si immagina come una pietra che rotola e non può che pronunciare tra sé "Ja leču" [Io precipito]<sup>20</sup>. Un uomo che muore 'precipitando' (non era del resto 'volato giù' dalla sua scaletta come il più imbarazzante degli Icaro?), una donna che corre per rimanere immobile nel deserto putiniano degli affetti. Ora forse comprendiamo in modo più profondo le parole definitive con cui Benjamin, evocando gli interni dei racconti di Poe, ha descritto l'*intérieur* del secondo Ottocento (e forse anche il nostro): "L'interno borghese tra gli anni sessanta e novanta, con le sue enormi credenze sovraccariche d'intagli, gli angoli senza sole occupati dal palmizio, la verandina dietro la barricata della balaustra e i lunghi corridoi col sibilo della fiamma a gas può essere degna dimora soltanto di un cadavere"<sup>21</sup>. Ivan Il'ič e la sua casa.

[www.esamizdat.it](http://www.esamizdat.it) ◇ A. Mecacci, *La casa di Ivan Il'ič*. ◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 59-66.

<sup>20</sup> E se non apparisse una forzatura eccessiva, ma la coincidenza delle immagini (la casa assente, l'anonimato incondizionato, la pietra che rotola) ce lo permette, si potrebbero qui richiamare i versi di Bob Dylan di *Like a Rolling Stone*: "How does it feel? / To be without a home / Like a complete unknown / Like a rolling stone".

<sup>21</sup> W. Benjamin, *Strada a senso unico*, in Idem, *Opere complete*, II, Torino 2001, p. 412. Un ringraziamento a Marina Montanelli per aver attirato la nostra attenzione su questo passo.

◇ *Ivan Il'ič's House* ◇

Andrea Mecacci

**Abstract**

The essay analyses the social and aesthetic meanings of the *intérieur* in reference to Tolstoy's short novel *The Death of Ivan Il'ič*. Relying on Walter Benjamin's considerations on the bourgeois *intérieur*, the essay interprets the indissoluble link between the world of the inanimate (object) and the fetishization processes of the social body. This analysis briefly integrates two films, *The Irony of Fate* and *Loveless*, which revisit the legacy of Tolstoy's story, showing the dialectic between home and house as its decisive paradigm.

**Keywords**

Tolstoy, Aesthetics, Home, House, Objects, Interior Design, Walter Benjamin, Fetishism, Alienation.

**Author**

Andrea Mecacci is Associate Professor of Aesthetics at the Università degli Studi di Firenze. His current researches focus on the aestheticization of contemporary world. His studies concentrate on some operative and conceptual categories specific to this process: pop, postmodernism, kitsch. Among his books: *Introduzione a Andy Warhol* (2008), *L'estetica del pop* (2011), *Estetica e design* (2012), *Il kitsch* (2014) and *Dopo Warhol. Il pop, il postmoderno, l'estetica diffusa* (2017).

**Publishing rights**

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2020) Andrea Mecacci