

**Narrativa italiana
del nuovo millennio**

**Итальянская проза
НОВОГО ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ**



УДК 821.131.1
ББК 84(4Ита)
ISBN 978-5-600-03771-7

Narrativa italiana del nuovo millennio.

A cura e con prefazione di Morena Marsilio e Emanuele Zinato.
Supervisione del progetto: Anna Jampol'skaja, Daniela Rizzi.

Il libro contiene una scelta di brani tratti da opere di narratori italiani, pubblicate negli ultimi due decenni. Questa edizione bilingue è destinata a studiosi e studenti italianisti, e a tutti coloro che si interessano di letteratura contemporanea. Non è commerciabile ed è interamente finanziata con fondi propri dall'Istituto Italiano di Cultura di Mosca e dall'Istituto Italiano di Cultura di San Pietroburgo.

Tutti i diritti sono riservati agli autori, editori e traduttori a cui appartengono. Gli Istituti restano a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare per le eventuali richieste di soggetti ed enti che possano vantare dimostrati diritti sui testi riprodotti.

In copertina: particolare del Ponte di Rialto. Fotografia di Elio Ciol. Venezia, 1994.

Итальянская проза нового тысячелетия.

Составители и авторы вступительной статьи Морена Марсилио и Эмануэле Дзинато.

Издание подготовили Анна Ямпольская и Даниэла Рицци.

В книгу включены фрагменты произведений итальянских прозаиков, опубликованных за последние двадцать лет. Двухязычное издание предназначено для филологов и студентов, изучающих итальянский язык, а также для всех интересующихся современной литературой.

Данное издание не является коммерческим и профинансировано Итальянским институтом культуры в Москве и Итальянским институтом культуры в Санкт-Петербурге.

Все права сохранены за авторами, издателями и переводчиками.

В оформлении обложки использована фотография Элио Чиола «Фрагмент моста Риальто». Венеция, 1994.



Indice | Содержание

Daniela Rizzi <i>Premessa</i>	7
Даниэла Рицци <i>Предисловие</i>	
Morena Marsilio, Emanuele Zinato	13
<i>La prosa italiana dal Duemila a oggi</i> Морена Марсилио, Эмануэле Дзинато <i>Итальянская проза с 2000 года до наших дней</i> Перевод А. Ямпольской	
Anna Jampol'skaja <i>Nota del curatore russo</i>	33
Анна Ямпольская <i>От русского редактора</i>	
Ermanno Cavazzoni <i>Storia naturale dei giganti</i>	41
Эрманно Каваццони <i>Естественная история великанов</i> Перевод А. Ямпольской	
Paolo Cognetti <i>Sofia si veste sempre di nero</i>	55
Паоло Коньетти <i>София носит только черное</i> Перевод Н. Симоновой	
Paolo Colagrande <i>La vita dispari</i>	67
Паоло Колагранде <i>Нечетная жизнь</i> Перевод К. Воробьевой	
Claudia Durastanti <i>La straniera</i>	83
Клаудия Дурастанти <i>Посторонняя</i> Перевод Э. Гадиловой	
Giorgio Falco <i>La gemella H</i>	99
Джорджо Фалько <i>Сестры Х</i> . Перевод Я. Арьковой	
Nicola Lagioia <i>La ferocia</i>	121
Никола Ладжойя <i>Зверство</i> Перевод М. Трофимовой	
Michele Mari <i>Leggenda privata</i>	135
Микеле Мари <i>Легенда обо мне</i> Перевод И. Боченковой	

Laura Pariani <i>Il gioco di Santa Osa</i>	155
Лаура Париани <i>Игра в святую гусыню</i> Перевод Я. Богдановой	
Valeria Parrella <i>Almarina</i>	167
Валерия Паррелла <i>Альмарина</i> Перевод А. Ямпольской	
Francesco Pecoraro <i>La vita in tempo di pace</i>	181
Франческо Пекораро <i>Жизнь в мирное время</i> Перевод С. Малининой	
Luca Ricci <i>L'amore e altre forme d'odio</i>	211
Лука Риччи <i>Любовь и другие формы ненависти</i> Перевод В. Ивановой	
Alessandra Sarchi <i>Violazione</i>	225
Алессандра Сарки <i>Злодеяние</i> Перевод М. Козловой	
Vitaliano Trevisan <i>Works</i>	247
Виталиано Тревизан <i>Works</i> Перевод В. Сычевой	
Filippo Tuena <i>Memoriali sul caso Schumann</i>	269
Филиппо Туэна <i>Записки о деле Шумана</i> Перевод М. Ляпуновой	
Note sugli autori	284
Справки об авторах Перевод В. Сычевой	
Elenco delle fonti	293
Список источников	



Premessa

A distanza di alcuni mesi dall'uscita dell'antologia *Nuova poesia italiana dal 1980 a oggi* l'Istituto italiano di cultura di Mosca dedica alla letteratura contemporanea un nuovo volume, *Narrativa italiana del nuovo millennio*. Presentando quattordici brani di altrettanti autori, il libro intende offrire uno sguardo su aspetti della prosa degli ultimi vent'anni (in ordine cronologico, il primo testo è del 2006). Come tutte le opere di questo genere, anche la nostra non vuole essere che uno dei possibili percorsi attraverso quel territorio vario, composito e lunghi dall'essere sistematizzato in un canone che è la narrativa italiana più recente. Questa selezione è dunque inevitabilmente parziale. A parte il fatto ovvio che ogni cretomazia rispecchia i gusti e le valutazioni di chi la compila, essa è condizionata soprattutto da esigenze di spazio e di compatibilità con il pubblico di destinazione.

La scelta di fare un'edizione bilingue è stata dettata dal proposito di rendere possibile una lettura parallela a coloro — italianisti, traduttori, studenti o semplici cultori della lingua italiana, operatori editoriali — che hanno interesse e competenze sufficienti per accostarsi ai testi originali, saggiando direttamente l'individualità stilistica di ciascun autore. Questa struttura, che sulla scorta del volume precedente mi è parso opportuno adottare in un libro edito dall'Istituto italiano di cultura e concepito soprattutto come strumento di conoscenza, ha limitato lo spazio a disposizione e ha costretto a ridurre sia l'ambito degli autori rappresentati, sia il numero delle pagine per ciascun autore. Non volendo restringere la selezione alle forme brevi, si è optato per la formula del prelievo di brani significativi, che, se offrono un "assaggio" delle singole modalità di scrittura, di certo non possono trasmettere l'idea complessiva del libro. Per ovviare a questo, a ciascuno dei brani i curatori hanno premesso una nota esplicativa, che mette in condizione il lettore di contestualizzare il frammento all'interno dell'opera da cui è tratto. A collocare quest'ultima nel panorama della prosa italiana dell'ultimo ventennio il lettore è guidato dall'articolo introduttivo, che offre una sintesi delle tendenze della prosa contemporanea e delle dinamiche complesse che essa ha instaurato con

altre espressioni culturali, in particolare i media. Infine, in appendice si è provveduto a fornire un essenziale profilo biobibliografico degli autori.

Accanto ai condizionamenti di cui si è detto, questa selezione non ne ha subito uno che spesso guida le scelte degli editori, vale a dire non ha dovuto fare i conti con le esigenze del mercato. La libertà da questa dipendenza, il cui impatto sulla qualità delle politiche editoriali è sottolineata in entrambi gli scritti introduttivi, ha consentito di far prevalere l'intento informativo senza concessioni a una precisa tipologia di testi o alla presenza di autori particolarmente graditi al mercato editoriale.

Come nel caso della precedente antologia, ho ritenuto che anche questa, in gran parte costituita da brani di autori ancora non tradotti in russo, dovesse essere curata da autorevoli studiosi italiani, in questo caso Emanuele Zinato e Morena Marsilio.¹ Sono convinta infatti che lo sguardo "dall'interno" di chi conosce a fondo la materia, ma non è coinvolto personalmente nelle dinamiche creative o editoriali, sia una garanzia per il lettore russo di poter trovare in queste pagine testi di qualità di cui altrimenti difficilmente avrebbe sentito parlare, ma senza i quali la rappresentazione della contemporaneità letteraria italiana non sarebbe corretta.

Nel nostro caso si è trattato, tuttavia, di una doppia selezione: su quanto proposto dai curatori italiani, ai quali avevamo chiesto di indicare un numero di testi più ampio di quanto avremmo potuto inserire nell'antologia, Anna Jampol'skaja ed io abbiamo operato un'ulteriore cernita, pensando a quali autori e temi potevano essere più vicini alla sensibilità e alla curiosità del lettore russo. Le assenze di alcuni autori, che possono apparire poco comprensibili a un osservatore italiano, sono state talvolta dettate da ragioni di incompatibilità culturale o di indisponibilità dell'autore.

Naturalmente, grande cura è stata posta alle traduzioni, firmate da allievi ed ex allievi del Literaturnyj Institut di Mosca, presso il quale

1 Emanuele Zinato è professore di Letteratura italiana contemporanea all'Università di Padova. Autore di numerose monografie e saggi, si è occupato, tra l'altro, di scrittori italiani del secondo Novecento (in particolare Volponi, Fortini, Primo Levi, Sciascia, Calvino, Parise) e di teoria e critica letteraria dal Novecento in poi. Morena Marsilio è Ph.D. in Italianistica e docente liceale. La narrativa italiana dell'estremo contemporaneo è al centro delle sue ricerche. Ha pubblicato articoli e saggi sulle poetiche degli anni Zero in importanti riviste di settore.

dal 1993 ha cominciato a funzionare una classe di traduzione letteraria dall'italiano. Da allora essa ha rappresentato una vera e propria scuola di eccellenza per traduttori dall'italiano, dalla quale sono usciti non pochi traduttori di talento: anche le traduzioni qui presentate ne sono una testimonianza. Il lavoro seminariale si è svolto per molti anni sotto la guida di Evgenij Solonovič e oggi di Anna Jampol'skaja, a cui si deve anche la supervisione delle traduzioni qui presentate.

Come coordinatrice del progetto, desidero ringraziare per il loro apporto, oltre a coloro — curatori, traduttori, redattori — i cui nomi figurano nel libro, i collaboratori dell'Istituto italiano di cultura di Mosca che hanno dato in modi e misure diverse il loro contributo, e l'Istituto italiano di cultura di San Pietroburgo per il sostegno determinante dato all'iniziativa.

Daniela Rizzi
Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Mosca

Mosca, dicembre 2023

Предисловие

По прошествии нескольких месяцев после выхода антологии «Новая итальянская поэзия с 1980-го до наших дней» Итальянский институт культуры в Москве посвящает современной литературе еще одно издание — «Итальянская проза нового тысячелетия». Сборник, в котором представлены отрывки из произведений четырнадцати авторов, посвящен художественной прозе двух последних десятилетий (первый по времени текст увидел свет в 2006 году). Как и все подобные издания, наша антология предлагает лишь один из возможных маршрутов по разнообразной, пересеченной территории и отнюдь не претендует на систематическое описание канона современной итальянской прозы. Вот почему предложенная подборка текстов неизбежно страдает неполнотой. Помимо того очевидного факта, что любая антология отражает вкусы и предпочтения своих составителей, не стоит забывать о вынужденно ограниченном объеме и о необходимости учитывать интересы будущих читателей.

Выбор в пользу двуязычного издания продиктован желанием предоставить возможность параллельно ознакомиться как с оригиналом, так и с переводом итальянистам, студентам, переводчикам, всем изучающим итальянский язык, сотрудникам издательств — словом, всем, у кого есть интерес и достаточно знаний, для того чтобы погрузиться в текст оригинала, распробовать на вкус индивидуальный авторский стиль. Так же построена и предыдущая антология, выпущенная Итальянским институтом культуры и задумывавшаяся как полезный инструмент для знакомства с новейшей поэзией. Мне показалось разумным пойти тем же путем, хотя это и ограничило нас в объеме и вынудило не только сузить круг представленных авторов, но и отобрать короткие тексты. Не желая ограничиваться малой прозой, мы отдали предпочтение подборке характерных отрывков, знакомящих читателя с разными авторскими манерами, хотя, разумеется, по нескольким страницам трудно составить общее представление о книге. Чтобы помочь читателю, составители снабдили отрывки краткими предис-

словиями, проясняющими роль выбранного отрывка в контексте целого произведения. В свою очередь, определить место того или иного произведения в итальянской литературе последнего двадцатилетия помогает вступительная статья, где дается краткий обзор основных направлений современной итальянской художественной прозы, а также рассказано о непростых отношениях между литературой и другими областями культуры, особенно со СМИ. Завершают антологию краткие справки об авторах.

Помимо прочего, составители антологии позволили себе не учитывать рыночный спрос, которым, как правило, руководствуются издатели. О влиянии этого фактора на издательскую политику ясно сказано в обеих вступительных статьях. К счастью, в нашем случае составители могли руководствоваться исключительно качеством и уровнем произведений, не ограничиваясь отдельными категориями текстов и именами, хорошо известными на книжном рынке.

Как и при подготовке предыдущего издания, было решено, что составление антологии, в которую входят отрывки из ранее не переводившихся произведений, должно быть поручено известным итальянским специалистам — Эмануэле Дзинато и Морене Марсилио¹. Я убеждена, что взгляд того, кто глубоко, изнутри, знает предмет, но не вовлечен напрямую в творческий или издательский процесс, гарантирует русскоязычному читателю, что на страницах этой антологии он найдет качественные тексты, о которых вряд ли слышал, но без которых представление о современной итальянской литературе останется искаженным.

При этом мы отбирали тексты в два этапа. Вначале попросили итальянских редакторов подобрать заведомо больший объем материала. Затем из того, что было предложено, мы с Анной Ямпольской сделали выборку, стараясь учесть, какие авторы и затронутые темы наиболее близки вкусам русского читателя, что покажется ему

¹ Эмануэле Дзинато — профессор Падуанского университета, специалист по современной итальянской литературе, автор ряда статей и монографий. В том числе занимается творчеством итальянских писателей второй половины XX столетия (Паоло Вольпони, Франко Фортини, Примо Леви, Леонардо Шаши, Итало Кальвино, Гоффредо Паризе и др.), а также теорией литературы и литературной критикой последнего столетия. Морена Марсилио — доктор итальянистики, преподает в лицее. В центре ее научных интересов — итальянская проза наших дней. Ее статьи и эссе на тему поэтики «нулевых» опубликованы в ведущих научных журналах.

любопытным. Отсутствие ряда имен может удивить итальянского критика, однако порой это обусловлено различием между нашими культурами, а также тем, что не все авторы дали согласие на публикацию.

Разумеется, мы тщательно подошли к переводу текстов, поручив его выпускникам Литературного института имени А. М. Горького, где с 1993 года на отделении художественного перевода существует итальянский семинар. С первого набора он стал лучшей школой для переводчиков с итальянского, представленные здесь работы тому подтверждение. На протяжении многих лет семинар вел Евгений Солонович, в настоящее время его ведет Анна Ямпольская, под руководством которой выполнены переводы для настоящей антологии.

Как координатор проекта я хотела бы поблагодарить за участие в работе над антологией не только составителей, переводчиков и редакторов, чьи имена фигурируют в издании, но и сотрудников Итальянского института культуры в Москве, которые в той или иной мере внесли свой вклад в общее дело, а также Итальянский институт культуры в Санкт-Петербурге за бесценную поддержку.

Даниэла Рицци,
директор Итальянского института культуры в Москве

Москва, декабрь 2023

Morena Marsilio, Emanuele Zinato

La prosa italiana dal Duemila a oggi

La situazione della narrativa italiana dei primi due decenni del Duemila è contrassegnata — forse più che altrove — da un'esorbitante produzione editoriale e, insieme, dalla marginalità del libro nel sistema culturale e in quello dei media. Negli ultimi decenni infatti il numero di romanzi pubblicati ogni mese ammonta a varie centinaia ma, in sostanza, i moltissimi libri che si stampano restano solo per poche settimane sugli scaffali delle librerie per poi sparire per sempre, senza lasciar traccia nel canone delle opere destinate a restare.

Un altro sintomo della perdita di importanza della lettura e del libro rispetto all'intrattenimento mediatico è dato dal mutamento che ha subito il concetto stesso di “narrativa” nel contesto dello *storytelling* e del cosiddetto *narrative turn*: il racconto è dappertutto e alla parola “narrazione”, non più limitata al campo letterario, corrispondono gli ambiti integrati dell'informazione, della politica e della pubblicità.

Ci si può chiedere pertanto cosa rimanga nel nuovo secolo della letteratura italiana intesa — come era nel corso del Novecento — come un'avventura conoscitiva, pedagogica e problematica e se esista ancora, da parte degli autori contemporanei, in un contesto profondamente mutato, un dialogo e un conflitto con il pubblico, con la tradizione, con le esperienze e con i codici del passato. Ci si può anche chiedere, infine, se oggi esista una letteratura italiana di ricerca e di valore e, in caso affermativo, quali autori e quali opere proporre fuori dai nostri confini linguistici e culturali.

Concetti, forme e generi

Fino al secondo Novecento la critica letteraria italiana ha potuto individuare e descrivere il succedersi di movimenti e di poetiche di gruppo: ad esempio, il Neorealismo degli anni Quaranta e Cinquanta, la Neoavanguardia nel decennio Sessanta, il Postmodernismo a fine secolo.

Nel Duemila, viceversa, i romanzi e i loro autori non sono più rubricabili in gruppi o in tendenze precise, comuni e riconoscibili. Pertanto, i concetti-chiave più utilizzati per periodizzare il primo ventennio del nuovo secolo e per dare un nome alle diverse scritture letterarie, in assenza di poetiche condivise o di “movimenti”, sono stati i seguenti: “narratori degli anni Zero двухтысячные”, “scritture del ritorno alla realtà” e “letteratura dell’ipermodernità” o “dell’estremo contemporaneo”.

Con l’espressione “narratori degli anni Zero”¹ si è fatto riferimento, in modo descrittivo, al periodo che va dall’anno zero del duemila agli inizi degli anni dieci. Con la stessa espressione si è anche ipotizzata una cesura tra la tradizione letteraria del Novecento e gli autori contemporanei, inclini a ibridare generi e forme, più sensibili agli influssi globali e ai linguaggi extraletterari e visuali.

La definizione “ritorno al reale”², invece, ha preso avvio in riferimento alla propensione dei nuovi scrittori a rappresentare con modalità mimetiche e realistiche i conflitti pubblici e le tensioni sociali successivi al postmoderno di fine Novecento, epoca culturale in cui la letteratura era stata intesa soprattutto come gioco intertestuale, citazione e allusione ironica a testi precedenti.

Infine, con le nozioni diffuse in ambito francese e introdotte anche in Italia, di “ipermodernità”³ e di “estremo contemporaneo”⁴ si allude a una sorta di potenziale continuità, nelle scritture del nuovo millennio, dei temi, dei problemi e delle forme del modernismo e del realismo occidentale.

Anche la distinzione tradizionale del campo narrativo nei generi letterari “forti” della modernità (il romanzo, il racconto, l’autobiografia, il saggio) conosce nel Duemila una discontinuità e una alterazione rispetto al Novecento. I libri di narrativa italiana del nuovo millennio sono stati

1 A. Cortellessa (a cura di) *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni zero (1999-2014)*, L’Orma, Roma, 2014.

2 R. Donnarumma, G. Policastro, G. Taviani, *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del post-moderno*, in “Allegoria”, 57, 2008, pp. 7-95; Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009; V. Spinazzola (a cura di), *Tirature 2010. Il New Italian Realism*, Il Saggiatore, Milano, 2010. *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, a cura di S. Contarini, M.P. De Paulis Dalembert, A. Tosatti, Transeuropa, Massa, 2016.

3 R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2014.

4 E. Zinato (a cura di), *L’estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, Treccani, Roma, 2020.

ripartiti convenzionalmente in tre schematiche categorie generiche (*fiction*, *non fiction* e *autofiction*) incentrate sul termine inglese *fiction* che definisce le opere d'invenzione. Le ripartizioni tra generi dovute alle strategie di vendita dell'editoria e le scelte di scrittura dei singoli autori, tuttavia, in parte divergono.

Il marketing editoriale del Duemila, infatti, tende a dare massimo risalto all'etichetta "romanzo" attribuita a testi diversissimi tra loro. Utilizza inoltre i concetti di *finzione* e *non finzione* come dei contenitori merceologici, assumendo cioè la stessa modalità di distinzione di una rete televisiva che ponga in prima o in seconda serata una *fiction*, un *talk show* o un *approfondimento*. Il concetto stesso di "letteratura di genere" oggi equivale infatti, nell'uso comune e nelle strategie di vendita, a quello di "opere di consumo" e sugli scaffali delle librerie i cartellini segnaletici, fatta eccezione per la poesia, suddividono il campo della letteratura in *romanzo storico*, *fantasy*, *per ragazzi*, *noir*, *rosa*, *giallo*.

È divenuto in tal modo difficile tracciare una netta linea di demarcazione fra il romanzo *midcult* e quello *highbrow*: a esempio, in questa vasta "terra di mezzo" occupa un posto rilevante il cosiddetto "women's fiction genre", rivolto soprattutto alle donne quali "lettrici forti", il cui caso esemplare può essere considerato il fortunatissimo ciclo *L'amica geniale* (2011-2014) di Elena Ferrante. Si tratta di una quadrilogia di grande successo mondiale, che ha al centro l'amicizia tra due donne napoletane, Elena e Lila, i cui destini nel corso del tempo si intrecciano e divergono tra solidarietà, gelosie, aiuti reciproci, rancori temporanei, mentre la storia italiana si dipana sullo sfondo delle vicende individuali. Dopo la pubblicazione dell'edizione in lingua inglese, si è diffusa negli Stati Uniti una vera e propria "Ferrante Fever" che, di rimbalzo, ha dato vita anche in Italia a un caso molto dibattuto. La critica che si è occupata della quadrilogia si è divisa:⁵ da una parte, i detrattori vi hanno scorto la realizzazione di una *world-fiction* destinata al lancio su scala

5 Il giudizio di valore più alto nei confronti della narrativa di Ferrante è espresso da T. De Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, e/o, 2018. Viceversa, meno favorevoli nei confronti della quadrilogia si sono mostrati G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, cit., pp. 255-256 ed E. Porciani in *Da Napoli al cliché. Note sull'Amica geniale di Elena Ferrante in Il libro in questione* in «Allegoria», XXXVIII, 73/2016, pp. 174-178. Lo stesso numero della rivista ospita una sezione dedicata a Ferrante (pp. 109-210) con contributi di T. De Rogatis, R. Coronato, R. Donnarumma, E. Gambaro, M. Fusillo.

mondiale, complici la piattezza della lingua e della sintassi, la serialità e la costruzione di un plot accattivante; dall'altra i sostenitori vi hanno ravvisato la capacità di rappresentare la realtà italiana dei decenni più recenti e una scrittura in grado di rendere dicibile il complesso mondo dei sentimenti delle donne.

Invece la letteratura d'autore, o "di ricerca", nei primi anni del nuovo secolo ha reagito all'invadenza mediatica della *fiction* con la fuga dal puro romanzo d'invenzione, vale a dire sperimentando prose poco o per nulla finzionali e, viceversa, dichiaratamente testimoniali e veridiche e, soprattutto, mescolando i generi. Per capire questi fenomeni va tenuto conto che, fra un secolo e l'altro, l'impatto delle televisioni commerciali italiane nella vita quotidiana è stato particolarmente invasivo, con una forte commistione fra le proprietà del gruppo Mediaset e i poteri politici. Molti scrittori hanno percepito la finzione e l'immaginario stesso come del tutto dominati dal monopolio del sistema dei media e hanno cercato di salvaguardare la propria autonomia estetica ricorrendo a forme testimoniali o saggistico-autobiografiche. Nelle scelte autoriali hanno conosciuto in tal modo una notevole fortuna forme narrative ibride e intermedie tra finzione e non finzione, con accentuazione della componente veridica e esperienziale. Ad esempio sia *Campo del sangue* (1997) di Eraldo Affinati che *Lezioni di tenebra* (1997) di Helena Janeczek ricostruiscono i viaggi dei due autori nei luoghi europei dello sterminio, a cui le vicende dei rispettivi genitori sono diversamente legate. Questi testi si fondano sulla memoria familiare, sulla riflessione saggistica e sull'esperienza del viaggio, escludendo l'invenzione narrativa.⁶ Altrettanto distanti dalla finzione sono le scritture incentrate sull'autobiografia, fedeli a vario grado alla realtà vissuta: a esempio, in *Troppi paradisi* (2006) di Walter Siti, in *Italia de profundis* (2007) di Giuseppe Genna o in *A nome tuo* (2011) di Mauro Covacich l'autore fa capire in un modo o nell'altro che la vicenda narrata va interpretata come resoconto autobiografico non del tutto attendibile. Infine, la *non-fiction* è un territorio a cavallo

6 Cfr. *Finzione, cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di Hanna Serkowska, Transeuropa, Massa 2011; *L'io in finzione*. Numero monografico del "Verri", n. 64, 2017; L. Marchese, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa, 2014; R. Castellana, *La biofiction. Teoria, storia, problemi*, in "Allegoria", n. 77, gennaio-giugno 2018, pp. 67-97.

fra *reportage*, cronaca, autobiografia e saggio narrativo che di frequente predilige, tra gli altri temi, i crimini, i poteri e gli affari delle mafie: da *l'Abusivo* (2001) di Antonio Franchini che racconta l'omicidio di camorra del giornalista Giancarlo Siani al celeberrimo *Gomorra* (2006) di Roberto Saviano. La fortuna della *non finzione* italiana, di cui il "caso" *Gomorra* è l'esempio più noto, ha avuto a che fare insomma con l'insofferenza degli scrittori verso la pura finzione narrativa intesa solo come evasivo prodotto di consumo. È stato, al suo esordio, un tentativo di resistenza "realistica" e impegnata rispetto all'invadenza dello *storytelling* televisivo e mediatico: un tentativo tuttavia che a sua volta è diventato un prodotto transmediale, come dimostra la trasformazione del libro di Saviano in serie TV e in brand internazionale⁷.

Narrativa di ricerca e di valore: quattordici esempi

La semplice contrapposizione della non finzione alla finzione narrativa non costituisce dunque un buon criterio per individuare i libri di valore nello scenario attuale. A esempio, un campo di divergenze fra le strategie editoriali e le scelte d'autore, tra valore di scambio e valore d'uso del prodotto letterario, è dato in Italia dalle forme brevi del narrare, spesso relegate ai margini del mercato ma adottate con tenace persistenza da una serie di scrittori e di scrittrici. Fra i generi narrativi infatti, è proprio il racconto quello che, probabilmente grazie alla sua posizione periferica nel campo editoriale, ha più potuto raccogliere e mettere a frutto nel nuovo secolo l'eredità della grande tradizione del Novecento. Le raccolte di racconti attuali non cedono agli stereotipi della narrativa di genere e conservano alcuni tratti caratteristici del modernismo e del realismo (l'introspezione, il monologo interiore, l'analisi di situazioni psichiche e sociali, provinciali o urbane). La persistenza del racconto breve, insomma, è il segno di una continuità che dal Novecento giunge al Duemila attraverso i modelli sovranazionali di *short stories* (da Guy de Maupassant a Anton Čechov, da Raymond Carver a Alice Munro) e grazie all'eredità della stessa tradizione novellistica italiana più illustre, rappresentata dal grande archetipo del *Decameron* di Boccaccio e, nella Modernità,

7 G. Benvenuti, *Il brand Gomorra. Dal romanzo alla serie TV*, Il Mulino, Bologna, 2018.

dai racconti di Giovanni Verga, Luigi Pirandello, Federigo Tozzi, Alberto Moravia, Dino Buzzati, Italo Calvino, Primo Levi.⁸ Le autrici e gli autori di racconti del nuovo millennio sembrano trarre originalità e autonomia dalla loro marginalità editoriale e dal dialogo con i modelli novecenteschi: nella forma affabulatoria delle *short stories* persistono in tal modo tanto il personaggio sdoppiato, inetto e misantropo, caratteristico del modernismo, quanto l'attitudine al dettaglio sociale, tipica del realismo: si pensi, a esempio, a *Da Dove credi di andare* (2007) di Francesco Pecoraro a *Segni sottili e clandestini* (2008) e *Via da qui* (2022) di Alessandra Sarchi, a *Per grazia ricevuta* (2005) di Valeria Parrella, a *L'economia delle cose* (2008) di Elena Varvello, a *L'ubicazione del bene* (2009) di Giorgio Falco, a *L'amore e altre forme d'odio* (2006) e *I difetti fondamentali* (2017) di Luca Ricci.

Il patto finzionale con il lettore, dunque, caratterizza non solo i prodotti letterari ad alto consumo ma anche i casi più interessanti di narrativa di ricerca, non limitati — come vedremo — alle forme brevi.

Altrettanto inefficace per individuare i libri di valore risulta essere il campo dei temi o la semplice presenza di modi testimoniali o veridici. Scritture e stilemi di tipo realistico sono tornati al centro della ricerca letteraria e al fenomeno è stato dato, come si è detto, il nome di “ritorno alla realtà”: tuttavia questa adesione al reale non è di per sé garanzia di “letterarietà” e alla lunga ha messo in luce un “coazione alla cronaca”, vale a dire un appiattimento dell'invenzione letteraria su tematiche di pura attualità. In effetti, i temi politici e sociali, al di là della sincerità di chi li affronta, spesso fanno «audience» e la promozione dell'attualità a tema e dello scrittore a personaggio-testimone sembrano consentire una forma di “impegno” riconosciuto e gradito anche dal grande pubblico: basti pensare alla parabola di Saviano, divenuto celebre opinionista

8 Alle forme brevi del narrare sono dedicati i numeri monografici di «Bollettino '900» del 2005 e di «Moderna» del 2010. Inoltre sulle forme brevi si rinvia a *Il racconto modernista in Italia. Teoria e prassi*, Biblioteca di Sinestesia, 2016 a cura di Maria Santi e Tiziano Toracca, *Introduzione* di Raffaele Donnarumma.

9 A esempio, P. Pellini, *Lo scrittore come intellettuale. Dall' "affaire Dreyfus" all' "affaire Saviano": modelli e stereotipi*, in “Allegoria”, 63, 2011, pp. 135-163.

televisivo.¹⁰ Da ciò il proliferare editoriale di testi incentrati su temi e motivi come le migrazioni, le guerre, il crimine, la precarietà lavorativa, il terrorismo, accanto ai temi sentimentali o a quelli famigliari.

Tuttavia, al di là della retorica delle 'storie vere', vi sono in Italia scritture che incrociano lo scavo nell'interiorità psichica e la rappresentazione del mondo sociale e che impiegano una lingua ricca e non plastificata. In particolare, un buon indice di qualità è dato dall'incrocio fra i temi e le scelte formali: la ricchezza della lingua, il rilievo dei dettagli, la commistione con il saggismo, la struttura vocale multiprospettica, la costruzione di dispositivi di straniamento, la gestione non scontata della temporalità.

Mediante questi criteri, abbiamo selezionato per il lettore russo quattordici testi non ancora tradotti e che rappresentano, nel panorama più recente, delle eccezioni degne di essere segnalate. Tra questi, spiccano due racconti, tratti dalle raccolte di Paolo Cognetti e di Luca Ricci, che testimoniano la persistenza nel nuovo secolo di forme brevi di ottimo valore. Abbiamo incluso, inoltre, quattro testi appartenenti a territori generici scarsamente finzionali come il memoir, l'autobiografia e il romanzo-saggio (i testi di Claudia Durastanti, Vitaliano Trevisan, Francesco Pecoraro e Michele Mari) per attestare la forte presenza dell'ibridazione, delle narrazioni del sé e della riflessione nelle scritture più recenti. Infine, abbiamo dato ampio spazio a testi che presentano in modo più marcato i tratti delle narrazioni d'invenzione: infatti, nel leggere una storia inventata, a dare piacere al lettore è l'illusione che di un essere umano si possano conoscere i lati più nascosti e che la vita sia governata da nessi di causa ed effetto. Tutta la letteratura in prosa che si fonda su un certo grado di finzione risponde a questo bisogno profondo di ordine, di forma e di senso: e a questa regola non sfugge una parte consistente della più recente narrativa di ricerca e di qualità, che non teme il confronto con la testualità più commerciale, come ad esempio i romanzi di Alessandra Sarchi, Paolo Colagrande, Valeria Parrella, Nicola Lagioia, Laura Pariani, Ermanno Cavazzoni, Giorgio Falco e Filippo

¹⁰ *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, a cura di P. Antonello e F. Mussgnug, Peter Lang, Bern, 2009.

Tuena. Dove è stato possibile, inoltre, abbiamo dato precedenza, fra gli altri prelievi, all'incipit del testo: la soglia di una narrazione è infatti assai rilevante per orientare il lettore ed è dotata di una sua parziale autonomia semantica capace di dar conto, in sintesi, della "prima mossa" con cui lo scrittore ci fa entrare nel suo "mondo possibile".

Per tornare, dunque, in conclusione, alle domande da cui siamo partiti: questi quattordici testi dimostrano come nel nuovo millennio esista in Italia una narrativa di qualità e di ricerca, non immemore della tradizione della Modernità. Inoltre, se sul piano delle poetiche autoriali "movimenti" e tendenze non sono più riconoscibili, sul piano delle forme e dei temi si possono individuare alcuni tratti comuni, inattesi e interessanti.

Questi quattordici testi, esemplari della cosiddetta attuale "letteratura di ricerca", tendono a fare a meno degli ingredienti tipici delle opere di successo (il documentarismo sensazionalista, i personaggi stereotipati, la lingua preconfezionata) e ad esplorare nuove vie o a recuperare le soluzioni più autorevoli della tradizione moderna. Dal punto di vista dei personaggi, a esempio, è evidente il ritorno dei punti di vista stranianti e di figure mattoidi o di voci autoriflessive e idiosincriche: si pensi in primo luogo agli eroi strambi e non omologabili che abitano i romanzi di Ermanno Cavazzoni e di Paolo Colagrande, ma anche alla ribellione e all'invettiva che caratterizza la voce monologante in *Works* di Vitaliano Trevisan. Dal punto di vista linguistico, la ricerca letteraria del Duemila — esemplificata da questi testi — offre uno spettro altrettanto variegato: dalla lingua nitida e semplice ma nutrita di lessico specifico e scientifico dei romanzi di Alessandra Sarchi e Giorgio Falco al *pastiche* dialettale e multilingue di Laura Pariani. E, ancora, sul piano della commistione fra modo realistico e modo fantastico: dal riuso accurato del documento storico in Filippo Tuena all'intrusione manieristica del fantastico gotico e mostruoso nell'autobiografia di Michele Mari.

Infine, l'interesse e il valore di questi quattordici esempi si possono apprezzare anche guardando al trattamento dei temi e al rispecchiamento delle contraddizioni antropologiche e dei conflitti che attraversano la società italiana odierna: ad esempio, la metamorfosi dei territori del nord-est italiano e del lavoro in *Works* di Vitaliano Trevisan, la speculazione edilizia nella Puglia de *La ferocia* di Nicola Lagioia e nelle

colline bolognesi in *Violazione* di Alessandra Sarchi. Perfino alcune delle tematiche maggiormente predilette dalla narrativa più commerciale, come i conflitti generazionali e sentimentali, acquistano un valore conoscitivo ben diverso e anticonvenzionale nelle originali autobiografie di Claudia Durastanti e di Michele Mari o nei racconti amorosi di Luca Ricci nel romanzo di Valeria Parrella.

Il migliore immaginario letterario continua insomma a prefigurare e a mettere a tema la struttura segreta della mente e i rapporti di forza evidenti nello stato delle cose e del mondo. Ma anche a proporci punti di vista sul mondo diversi da quelli piattamente abituali: tragici o comici, umoristici e ironici, riflessivi e conoscitivi. Per queste ragioni ci pare sia importante far circolare queste opere presso un pubblico più vasto, nella speranza di produrre piacere e conoscenza nei lettori e nelle lettrici.

Морена Марсилио, Эмануэле Дзинато

Итальянская проза с 2000 года до наших дней

Характеризуя итальянскую прозу первых двух десятилетий нового тысячелетия, нельзя не отметить обилие издательской продукции (возможно, в этом мы обогнали другие страны) и вместе с тем маргинальное положение книги в системе культуры и медиа. В последние десятилетия ежемесячно выходят сотни романов, однако все эти не поддающиеся учету тома обычно простаивают на полках магазинов несколько недель, а затем безвозвратно исчезают, не оставив следа в литературном каноне.

Другой симптом того, что книги, чтение сегодня уступают по важности развлечениям, которые предлагает медиасфера, — изменение самого понятия «художественная проза» в контексте *storytelling* и *narrative turn*¹: в наши дни рассказ присутствует повсюду, повествование больше не ограничено пространством литературы, а распространилось на сферу информации, политики и рекламы.

Что же осталось в новом столетии от итальянской литературы, понимаемой как приключение, связанное с открытием нового, с воспитанием и осмыслением самых разных проблем, — так как это было в XX веке? Продолжают ли в заметно изменившемся контексте современные авторы вести диалог с читающей публикой, с традицией, с многообразным опытом и эстетическими кодами прошлого, не боясь вступить с ними в конфликт? И наконец, существует ли сегодня итальянская литература, занятая поисками, имеющая безусловную ценность, а если это так — каких авторов и какие произведения стоит предложить тем, кто находится за пределами Италии, вне ее языковой и культурной среды?

1 Термин «сторителлинг» (букв. «сказительство») широко употребляется и в русском языке; термин «narrative turn» («нарративный поворот») ввел в 1992 г. Мартин Крейсворт, чтобы указать на возвращение нарративных практик и их распространение в различных сферах в 70—80-е гг. (прим. перев.)

Понятия, формы и жанры

До второй половины XX века итальянской литературной критике удавалось выявить и описать последовательность движений и литературных групп, приверженных той или иной поэтике: например, неореализм 40–50-х годов, неоавангард 60-х годов, постмодернизм конца столетия. Однако в новом тысячелетии уже не получится распределить романы и их авторов по группам или тенденциям — четко определенным, имеющим общие, узнаваемые особенности. Вот почему для периодизации литературы первых двух десятилетий нового века и для обозначения разных типов литературных текстов в отсутствие общих поэтик или движений используют такие ключевые понятия, как «прозаики нулевых», «возвращение к реальности», «гипермодернизм» или «новейшая современная литература».

Под «прозаиками нулевых»² подразумевают авторов, печатавшихся с первых лет нового столетия до начала его второго десятилетия. Это понятие предполагает разрыв между литературной традицией XX века и современными писателями, которые тяготеют к гибридным жанрам и формам, открыты влиянию глобальных тенденций, а также визуального и иных нелитературных языков.

О «возвращении к реальности»³ говорят, желая подчеркнуть стремление новых писателей показывать открытые конфликты и напряжение в обществе реалистично, подражая действительности, в отличие от культуры постмодернизма конца XX века, когда литература занималась главным образом интертекстуальными играми, цитированием и ироничными аллюзиями на более ранние тексты.

Наконец, из Франции в Италию пришли понятия «гипермодер-

2 A. Cortellessa (a cura di) *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni zero (1999–2014)*. — Roma: L'Orma, 2014.

3 R. Donnarumma, G. Policastro, G. Taviani *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno* // "Allegoria", 57, 2008, p. 7–95; Wu Ming *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. — Torino: Einaudi, 2009; V. Spinazzola (a cura di) *Tirature 2010. Il New Italian Realism*. — Milano: Il Saggiatore, 2010. *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, a cura di S. Contarini, M. P. De Paulis Dalembert, A. Tosatti. — Massa: Transeuropa, 2016.

низм»⁴ и «новейшая современная литература»⁵, за которыми стоит представление о преемственности, о потенциальном присутствии в литературе нового тысячелетия тем, проблематики и форм, характерных для западного модернизма и реализма.

Свойственное модернизму деление художественной прозы на основные литературные жанры (роман, рассказ, автобиография, эссе) в современную эпоху также порывает с предшествующей традицией и претерпевает изменения по сравнению с XX веком. Для удобства все произведения итальянской художественной прозы делят теперь на три большие категории (*fiction*, *non-fiction* и *autofiction*): в основе лежит английское понятие *fiction*, которое указывает на присутствие вымысла. При этом деление прозы на жанры, обусловленное стратегиями продажи книжной продукции, и деление, отражающее творческий выбор отдельных авторов, совпадают лишь отчасти.

В новом тысячелетии издательский маркетинг делает упор на жанр романа, к которому на самом деле относят совершенно разные тексты. Кроме того, понятия *fiction* и *non-fiction* используют как названия широких категорий товаров — так же, как руководство телевизионных каналов, составляя программу вещания, исходит из того, что в прайм-тайм или на более позднее время можно поставить *fiction*, *talk show* или аналитические программы. Сегодня в обиходном языке и в маркетинговых стратегиях к жанровой литературе причисляют все, что пользуется спросом, в книжных магазинах можно увидеть указатели «исторические романы», «фэнтези», «детская литература», «нуар», «любовные романы», «детективы» — на эти категории и делится литература, особняком стоит только «поэзия».

Вот почему настолько трудно провести точную границу между романом *midcult* и *highbrow*⁶: к примеру, где-то между ними нахо-

4 R. Donnarumma *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. — Bologna: Il Mulino, 2014.

5 E. Zinato (a cura di) *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000–2020*. — Roma: Treccani, 2020. [Под «*extrême contemporain*» («сверхсовременной») подразумевают литературу последнего десятилетия, термин предложен в 1898 г. Мишелем Шеллу. В российской традиции принято говорить о «текущей литературе» (*прим. перев.*)].

6 То есть между романом, обращенным к среднему читателю и читателю-интеллектуалу (*прим. перев.*).

дится занимающая важное место литература, обращенная преимущественно к женской аудитории (как известно, женщины читают больше мужчин), — *women's fiction genre*. Показателен в этом смысле пример популярного цикла романов Элены Ферранте «Моя гениальная подруга» (2011—2014). В центре тетралогии, завоевавшей огромный успех во всем мире, история дружбы неаполитанок Элены и Лилы, судьбы которых то пересекаются, то расходятся: истории двух подруг, их солидарность и проходящие со временем обиды, взаимная поддержка и ревность служат фоном, на котором разворачивается история целой страны. После выхода английского издания романов в США началась настоящая «лихорадка Ферранте», благодаря которой и в Италии вокруг них разгорелись горячие споры. Критики, писавшие о «Моей гениальной подруге», разделились на два лагеря⁷: недоброжелатели восприняли тетралогию как воплощение *world-fiction*, то есть произведения, изначально рассчитанного на международную аудиторию, чему способствуют невыразительный словарь и синтаксис, захватывающий сюжет и деление произведения на несколько частей; поклонники оценили мастерское изображение итальянской жизни последних десятилетий, а также то, что автору удалось описать сложный мир женских переживаний.

В то же время по-настоящему авторская литература, то есть литература, связанная с поисками нового, в первые годы тысячелетия отреагировала на навязывание *fiction* со стороны медиа, отказавшись от романа, целиком основанного на вымысле: речь идет об экспериментах с прозой, в которой нет или почти нет *fiction*, которая, напротив, позиционирует себя как свидетельство, правдивый рассказ, но главное — в таких текстах наличествует смешение жанров. Чтобы понять эти явления, нужно учесть, что на рубеже веков коммерческие каналы телевидения настойчиво проникали в

7 Самая высокая оценка произведений Ферранте дана в книге Т. Де Рогатис *Elena Ferrante. Parole chiave*. — Roma: e/o, 2018. Наименее лестные отзывы о тетралогии: G. Simonetti *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, cit., p. 255—256; Elena Porciani, *Da Napoli al cliché. Note sull'Amica geniale di Elena Ferrante. Il libro in questione* // «Allegoria», XXXVIII, 73/2016, p. 174—178. В том же номере журнала Ферранте посвящен целый раздел (p. 109—210), среди его авторов Т. Де Рогатис, Р. Коронато, Р. Доннарумма, Э. Гамбаро, М. Фузилло.

повседневную жизнь итальянцев, одновременно владельцы группы «Mediaset» получили серьезную политическую власть. Многим писателям стало казаться, что не только мир вымысла, но и все, что относится к сфере воображения, полностью подчинено монополии системы медиа. Чтобы отстоять эстетическую автономию, они все чаще обращались к формам документального свидетельства или автобиографии. Благодаря этому среди писателей стали весьма популярны гибридные формы или промежуточные формы, нечто между *fiction* и *non-fiction*, упор делался на правдивый рассказ или на описание пережитого опыта. К примеру, Эральдо Аффинати в романе «Кровавое поле» (1997) и Хелена Янчек в «Уроках тьмы» (1997) рассказывают о своих путешествиях в лагеря смерти, с которыми так или иначе связана история их родителей. Эти книги основаны на семейной памяти, на попытке объективного осмысления событий и на опыте путешествия, художественный вымысел отсутствует⁸. Столь же далеки от *fiction* произведения, основанные на автобиографии, в разной степени хранящие верность пережитому: например, Вальтер Сити в романе «Слишком много рая» (2006), Джузеппе Дженна в «Италия De Profundis» (2007) или Мауро Ковачич в «От твоего имени» (2011) тем или иным способом дают понять, что рассказанная история — не вполне достоверный автобиографический отчет. Наконец, *non-fiction* превратилась в территорию, где сталкиваются репортаж, хроника, автобиография и эссе, при этом предпочтение нередко отдается теме преступлений, власти и мафии: от романа «Нарушитель» (2001) Антонио Франкини, где рассказано об убийстве каморрой журналиста Джанкарло Сиани, до знаменитой «Гоморры» (2006) Роберто Савьяно. Успех итальянской литературы *non-fiction*, самым громким примером которой является «Гоморра», обусловлен тем, что писатели стали отвергать литературу, основанную на чистом вымысле, поскольку она воспринималась как исключительно развлекательная. Таким образом

8 См. *Finzione, cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea* (a cura di Hanna Serkowska). — Massa: Transeuropa, 2011; *L'io in finzione*. Специальный номер журнала "Verri", n. 64, 2017; L. Marchese *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*. — Massa: Transeuropa, 2014; R. Castellana *La biofiction. Teoria, storia, problemi // "Allegoria"*, n. 77, gennaio-giugno 2018, p. 67–97.

изначально речь шла о попытке воспротивиться проникновению *storytelling*, которое навязывали телевидение и медиа, ради сохранения реалистичной, осознающей свою ответственность перед обществом литературы. Впрочем, эта попытка, в свою очередь, привела к появлению медийного продукта: не случайно книга Савьяно превратилась в телесериал и международный бренд⁹.

Качественная проза, отражающая поиски нового: четырнадцать примеров

Само по себе противопоставление *fiction* и *non-fiction* не может служить надежным критерием, чтобы выявить в сегодняшней ситуации по-настоящему достойные книги. К примеру, в Италии о расхождении издательской стратегии и авторского выбора, о несопадении рыночной и художественной ценности литературных произведений свидетельствуют произведения малой формы, которые оттеснены на окраину книжного рынка и к которым, тем не менее, настойчиво обращаются многие писатели и писательницы. Вероятно, как раз благодаря периферийному положению в издательской сфере среди всех прозаических жанров именно рассказ оказался наследником великой традиции XX века, сумев использовать ее достижения. Сегодняшние сборники рассказов сопротивляются стереотипам жанровой литературы и сохраняют черты модернизма и реализма (интроспекция, внутренний монолог, анализ психологического состояния героев или положений, складывающихся в общественной жизни, в провинции или крупных городах). Рассказ не сдает позиций, и это позволяет говорить о преемственности между XX веком и новым тысячелетием, чему способствует ориентация на лучшие образцы *short stories* в мировой литературе (от Ги де Мопассана до Антона Павловича Чехова, от Раймонда Карвера до Элис Манро), а также связь с блестящей национальной традицией новеллистики — от «Декамерона» Боккаччо, подлинного архетипа новеллы, до эпохи модернизма, новелл и рассказов Джованни Верги, Луиджи Пиранделло, Федерико Тоцци, Альберто

9 G. Benvenuti *Il brand Gomorra. Dal romanzo alla serie TV.* — Bologna: Il Mulino, 2018.

Моравиа, Дино Буццати, Итало Кальвино, Primo Levi¹⁰. Писатели и писательницы, обращающиеся к рассказу в новом тысячелетии, пользуются маргинальным положением этого жанра в книгоиздании и возможностью вести диалог с произведениями, созданными в прошлом столетии, отстаивая творческую независимость и оригинальность. Отчасти благодаря этому в рассказах по-прежнему встречается характерный для модернизма персонаж — раздвоенный, не находящий себе места в жизни, никчемный человек. Рассказы отличает и типичное для реализма внимание к подробностям жизни общества: это можно сказать о таких произведениях, как «Куда ты собрался?» (2007) Франческо Пекораро, «Неявные и тайные знаки» (2008) и «Прочь отсюда» (2022) Алесандры Сарки, «В знак благодарности» (2005) Валерии Парреллы, «Как все связано» (2008) Элены Варвелло, «Местоположение добра» (2009) Джорджо Фалько, «Любовь и другие формы ненависти» (2006) и «Фундаментальные недостатки» (2017) Луки Риччи.

Следовательно, негласный договор между писателем и читателем о том, что литературное произведение — плод художественного вымысла, распространяется не только на книги, пользующиеся спросом, но и на самые достойные образцы литературных поисков, которые, как мы убедимся, охватывают не только малую прозу.

Важно помнить, что литературная ценность произведений не зависит напрямую от затронутых тем и присутствия правдивых исторических свидетельств. В последнее время в центре поисков вновь оказались произведения и стилистические приемы, отличающиеся реалистичностью, — выше мы уже говорили о «возвращении к реальности». Тем не менее сама по себе верность реальности не гарантирует «литературности», а в долговременной перспективе приводит к «слиянию с хроникой»¹¹, когда художественный вымысел упрощается и оказывается связан исключительно с актуальной тематикой. Действительно, политическая и социальная тематика,

10 Разновидностям малой прозы посвящены специальные номера журналов «Bollettino '900» (2005) и «Moderna» (2010). См. также *Il racconto modernista in Italia. Teoria e prassi* / a cura di Maria Santi e Tiziano Toracca, *Introduzione* di Raffaele Donnarumma. — Biblioteca di Sinestesie, 2016.

11 Напр., P. Pellini *Lo scrittore come intellettuale. Dall'«affaire Dreyfus» all'«affaire Saviano»: modelli e stereotipi* // «Allegoria», 63, 2011, p. 135–163.

независимо от искренности обращающихся к ней авторов, часто привлекает большую аудиторию. Когда в качестве темы выбирают актуальные события, а писатель превращается в персонажа и одновременно свидетеля, книга воспринимается как проявление гражданской позиции, что вызывает симпатию широкой публики: достаточно вспомнить судьбу Роберто Савьяно, прославившегося выступлениями по телевидению по самым разным вопросам¹². Это объясняет, почему издательства охотно печатают книги, в которых наряду с темой семьи и человеческих переживаний затронуты темы и мотивы, связанные с миграцией, войной, преступлениями, терроризмом, проблемами на рынке труда.

Тем не менее, независимо от риторики «правдивых историй», в Италии выходят произведения, в которых тщательное исследование внутреннего мира сочетается с описанием общества и которые написаны богатым, а не плоским языком. Верный показатель качества — сочетание правильно выбранных тем и формальных решений: богатый язык, выпуклые детали, сближение с эссеистикой, присутствие множества голосов и точек зрения, использование приема отстранения, необычное построение хронотопа.

Опираясь на эти критерии, мы отобрали для российского читателя четырнадцать текстов, которые ранее не переводились на русский язык и которые, если говорить о новейшей итальянской литературе в целом, представляют собой достойные внимания исключения. Среди них выделяются рассказы Паоло Коньетти и Луки Риччи, доказывающие, что и в новом столетии можно блестяще работать в малой форме. Помимо этого, в антологию вошли четыре текста, в которых художественный вымысел присутствует в незначительной степени, — воспоминания, автобиография и роман-эссе (произведения Клаудии Дурастанти, Виталиано Тревизана, Франческо Пекораро и Микеле Мари): это примеры широко распространенных в современной литературе гибридных жанров, *autofiction* и попытки осмыслить действительность. Наконец, мы отвели большое место текстам, в которых художественный вымысел занимает

¹² *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture* / a cura di P. Antonello e F. Mussgnug. — Bern: Peter Lang, 2009.

большое место: читателю выдуманной истории доставляет удовольствие иллюзорная возможность проникнуть в самые потаенные уголки человеческой души и столь же иллюзорное представление о том, что все в жизни определяется причинно-следственной связью. Всякое прозаическое произведение, допускающее хотя бы отчасти вымысел, удовлетворяет глубинную человеческую потребность в порядке, в существовании формы и смысла: это верно и для значительной доли качественной новейшей литературы, которая занимается художественными поисками и при этом не боится сравнения с коммерческой литературой, — в нашем случае речь идет о романах Алессандры Сарки, Паоло Колагранде, Валерии Парреллы, Николы Ладжойи, Лауры Париани, Эрманно Каваццони, Джорджо Фалько и Филиппо Туэны. По возможности мы старались брать первые страницы произведений — относительно законченные отрывки, которых достаточно, чтобы читатель составил себе представление о тексте, и которые позволяют понять, от чего отталкивался автор, открывая перед нами двери в воображаемый мир.

В заключение, возвращаясь к заданным в начале вопросам, можно дать на них следующий ответ: отобранные четырнадцать текстов доказывают, что в новом тысячелетии в Италии пишут качественную прозу, отражающую творческие поиски и не порывающую с традицией модернизма. Кроме того, хотя сегодня можно говорить о поэтике отдельных авторов, а не о литературных движениях и тенденциях, на уровне формы и тематики порой получается выявить неожиданные, любопытные черты, объединяющие разных писателей.

В этих четырнадцати текстах — образцах литературы, отражающей художественные поиски, — авторы стараются обойтись без составляющих, характерных для хорошо продающихся произведений (документальность с привкусом сенсации, стереотипные персонажи, стандартный язык), открыть неизведанные пути или вернуться к наиболее убедительным решениям, найденным за последнее столетие в рамках традиции. Так, говоря о персонажах, нельзя не отметить возвращение к отстраненному повествованию, к чудаковатым героям или героям, погруженным в себя, сердитым на весь мир. Прежде всего на ум приходят почти безумные,

не вписывающиеся в рамки персонажи романов Эрманно Кавачцони и Паоло Колагранде, а также звучащий в книге Виталиано Тревизана «Works» голос бунтаря, обличающего несправедливость. В плане языка литературные поиски нового тысячелетия, примером которых служат представленные тексты, связаны со столь же впечатляющим спектром возможностей: от простого и прозрачного, хотя и насыщенного специальной и научной лексикой, языка романов Алесандры Сарки и Джорджо Фалько до вкраплений диалекта и многоязычия у Лауры Париани. Говоря о смешении реалистического и фантастического, стоит обратить внимание на то, как, с одной стороны, Филиппо Туэна аккуратно использует исторический документ, а с другой — как в автобиографию Микеле Мари в соответствии с законами маньеризма вторгается характерное для готического жанра фантастическое начало, в ней появляются настоящие чудовища.

Наконец, чтобы окончательно убедиться, что выбранные четырнадцать отрывков представляют интерес и ценность, обратим внимание на то, как в них трактуются важные для современного итальянского общества темы, как отражаются антропологические противоречия и конфликты: например, в книге Виталиано Тревизана «Works» рассказано о преобразении территорий на северо-востоке страны, затронута тема трудовых отношений; Никола Ладжойя в романе «Зверство» рассказывает о строительных аферах в Апулии; похожие события разворачиваются в окрестностях Болоньи — об этом пишет в «Злодеянии» Алесандра Сарки. Даже такие изблюбленные темы коммерческой литературы, как конфликт поколений или конфликт чувств разных героев, получают иное, непривычное, освещение, позволяют по-новому взглянуть на героев и мир, в котором они живут, — речь идет об оригинальных автобиографиях Клаудии Дурастанти и Микеле Мари, о рассказах Луки Риччи и о романе Валерии Парреллы.

Словом, образы, персонажи, истории, встречающиеся в лучших образцах современной литературы, как и прежде, доказывают умение писателей обнаруживать скрытые от глаз механизмы психики и описывать их работу, выявлять соотношение сил, определяющих события в человеческой жизни и в мире. Такие книги показывают

мир, не упрощая, с разных, порой необычных, точек зрения — трагической или комической, юмористической или ироничной, — за которыми скрыто желание понять и объяснить происходящее. Поэтому, на наш взгляд, эти произведения должны быть представлены самой широкой публике, мы надеемся, что они понравятся читателям и читательницам, станут для них подлинным открытием.

Anna Jampol'skaja

Nota del curatore russo

Negli ultimi anni le antologie di narrativa sono diventate una rarità, mentre in epoca sovietica — quando non solo i traduttori, ma anche gli editori e i redattori editoriali si sentivano a pieno titolo operatori culturali — erano numerosi i volumi di scritti raggruppati attorno a un genere, a un tema, o appartenenti a una stessa letteratura nazionale. Per quanto riguarda la letteratura italiana, si possono ricordare, a esempio, *La lunga via del ritorno. Racconti* (Dolgij put' vozvraščenijsa. Povesti), a cura di Z. Potapova (Ed. Progress, M. 1965), *La novella italiana del XX secolo* (Ital'janskaja novella XX veka), a cura di G. Bogemskij (Ed. Chudožestvennaja literatura, M. 1969) oppure *Bandagal. Antologia di racconti di fantascienza* (Bandagal. Sbornik naučno-fantastičeskich rasskazov), a cura di Ja. Lesjuk (Ed. Mir, M. 1970). L'ultimo volume di questa sequenza è probabilmente *La novella italiana dell'inizio del XXI secolo* (Ital'janskaja novella. XXI vek. Načalo), a cura e con una prefazione di E. Baglioni, Ed. Rudomino, M. 2011).¹ Oggi le case editrici che pubblicano letteratura in traduzione guardano con diffidenza alle antologie, preferendo a esse i romanzi e orientandosi soprattutto sui libri vincitori di premi letterari e su autori di successo. Le cose in Italia non vanno diversamente: nel loro articolo introduttivo Morena Marsilio ed Emanuele Zinato parlano diffusamente dei diversi schieramenti presenti nella letteratura italiana del nuovo millennio, della rivalità tra *fiction* e *non fiction*, della crescente popolarità dell'*autofiction*, delle opere che si rivolgono a un pubblico femminile, delle forme minori di narrativa, confinate alla periferia del mercato editoriale e proprio in virtù di questo rimaste indipendenti e originali. Si possono rilevare non pochi parallelismi con la situazione della letteratura russa contemporanea. Questo fatto non è privo di importanza, perché occorre tenere in conto i

¹ Su queste e altre pubblicazioni simili si v. la bibliografia *L'Italia in cirillico* (a cura di S. Pavan. Ed. Conoscere Eurasia, Verona 2013). Gli estremi cronologici della bibliografia sono 1913-2013.

gusti e le aspettative dei futuri lettori della nostra antologia: se leggiamo le recensioni specialistiche a libri di autori italiani e le discussioni in rete di lettori appassionati, notiamo che le valutazioni si basano di solito sul confronto con il già noto, vale a dire con testi di autori russi o stranieri letti in precedenza. Uno dei segreti del successo sta forse nel mescolare in giusta proporzione l'elemento universale e quel tanto di specifico che fa esclamare: "Questo poteva scriverlo solo un italiano!".

In mancanza di dati precisi è difficile valutare quanto diffusa sia la conoscenza della letteratura italiana in Russia e quale sia la visione che ne hanno critici e lettori.² C'è tuttavia un fattore importante che va considerato, e che contraddistingue la situazione russa: la funzione delle riviste letterarie, che in Italia sono perlopiù appannaggio degli specialisti. In Russia, invece, tuttora vengono pubblicati periodici a carattere letterario rivolti a un pubblico ampio, che godono di grande popolarità. Perciò, parlando del grado di conoscenza della letteratura italiana, è necessario menzionare anche la rivista *Letteratura straniera* (Inostrannaja literatura), che ha dedicato ben cinque numeri monografici all'Italia.³ In questo periodico vengono regolarmente pubblicate opere di vario genere, soprattutto contemporanee: si tratta di testi di elevata qualità letteraria, frutto di quelle sperimentazioni che Morena Marsilio ed Emanuele Zinato illustrano nell'articolo introduttivo. Non a caso quattro degli autori entrati a far parte della selezione qui presentata — Paolo Cognetti, Valeria Parrella, Michele Mari ed Ermanno Cavazzoni — sono stati per la prima volta pubblicati in russo proprio sulle pagine di questa rivista.⁴

2 Si v. A. Jampol'skaja, «La letteratura italiana in Russia: osservazioni sulla politica editoriale», in *Translating East and West* (ed. by O. Palusci, K. E. Russo), Tangram Edizioni Scientifiche, Trento 2016, pp. 167-170, e il progetto *Geografia: la letteratura italiana* (Geografija: ital'janskaja literatura), curato da D. Kožanova) per il sito prochtenie.org.

3 Si tratta dei seguenti numeri speciali: № 4, 1994 (senza titolo); № 10, 2008, *La letteratura italiana alla ricerca di una forma* (Ital'janskaja literatura v poiskach formy), a cura di A. Jampol'skaja; № 8, 2011, *Italia: le quattro stagioni* (Italija: vremena goda), a cura di A. Jampol'skaja e E. Solonovič; № 12, 2018, *Narrazioni sull'Italia* (Skazki ob Italii), a cura di A. Jampol'skaja e E. Solonovič; № 5, 2022, *Italia: voci femminili* (Italija: ženskije golosa), a cura di A. Jampol'skaja.

4 P. Cognetti, *La meccanica del motore a due tempi* (trad. D. Tuiševa); V. Parrella, *La corsa* (trad. M. Starostina) nella sezione *Il racconto italiano: facce di un brillante* (a cura di A. Jampol'skaja) in *Letteratura straniera* № 3, 2016, pp. 149-168, 169-188; M. Mari, *I palloni del signor Kurz* (trad. A. Jampol'skaja) in *Letteratura straniera* № 10, 2008, cit., pp. 106-116; E. Cavazzoni, *Storia molto in breve riassunta dei monaci dei deserti di Siria* (trad. N. Stavrovskaja), ivi, pp. 117-120.

Tra gli autori rappresentati nell'antologia, Paolo Cognetti è il più noto in Russia, soprattutto grazie al romanzo *Le otto montagne*.⁵ In traduzione russa è uscito anche *Babbo Natale: dove si racconta come la Coca-Cola ha plasmato il nostro immaginario* di Nicola Lagioia.⁶ Due racconti di Giorgio Falco, *L'origine del brodo* e *Quotidiano vernissage*, sono usciti nel già citato volume *La novella italiana dell'inizio del XXI secolo*.⁷ Gli altri nomi saranno probabilmente una novità per il lettore. I curatori hanno fatto una scelta attenta a dare un quadro della varietà tematica e stilistica della prosa italiana contemporanea letterariamente più significativa. L'auspicio è che questa antologia susciti l'interesse di tutti gli amanti della letteratura di qualità, e non dei soli italianisti, e che attiri l'attenzione degli editori.

In conclusione vorrei ringraziare gli allievi del Literaturnyj institut A.M. Gor'kij, che hanno accolto l'invito a collaborare alla preparazione di questo libro. Nei trent'anni della sua attività questa scuola ha formato non pochi traduttori di talento, alcuni dei quali hanno raggiunto risultati di eccellenza.

5 *Vosem' gor* (trad. A. Jampol'skaja), Ed. Corpus, M., 2019; sempre di Cognetti, per l'editore Tekst, è in preparazione *La felicità del lupo* (trad. O. Poljak).

6 Edizioni Ivan Limbach, San Pietroburgo, 2009 (trad. V. Petrov).

7 Pp. 43-53 (trad. K. Žoludeva).

Анна Ямпольская

От русского редактора

В последние годы антологии художественной прозы стали редкостью, хотя в советское время, когда не только переводчики, но и издатели и редакторы в нашей стране чувствовали себя почтовыми лошадьми просвещения, выходило немало сборников, составленных по жанровому, тематическому и национальному признаку. Говоря об итальянской литературе, вспомним, например, такие издания, как «Долгий путь возвращения» (повести) (сост. З. Потапова. — М.: Прогресс, 1965), «Итальянская новелла XX века» (сост. Г. Богемский. — М.: Художественная литература, 1969) или «Бандагал. Сборник научно-фантастических рассказов» (сост. Я. Лесюк. — М.: Мир, 1970). Вероятно, последняя в этом ряду — антология «Итальянская новелла. XXI век. Начало» (сост. и автор предисловия Э. Бальони. — М.: Центр книги Рудомино, 2011)¹. Сегодня издатели переводной литературы с опаской смотрят на сборники, предпочитая романы и ориентируясь прежде всего на лауреатов премий и на авторов, завоевавших громкий успех. Впрочем, в Италии события разворачиваются по схожему сценарию: в своей вступительной статье Морена Марсилио и Эмануэле Дзинато подробно рассказывают о расстановке сил в итальянской литературе нового тысячелетия, о соперничестве *fiction* и *non-fiction*, о растущей популярности *autofiction*, о произведениях, обращенных к женской аудитории, о малой прозе, которую оттеснили на периферию книжного рынка и которая благодаря этому сохраняет независимость и оригинальность. Можно провести немало параллелей с положением в современной русской литературе — это важно, поскольку нельзя не учитывать вкусы и ожидания будущих читателей нашей анто-

¹ См. подробнее об этих и других похожих изданиях в библиографии *Италия кириллицей* (ред. Ст. Паван). — Верона: Познаём Евразию, 2013. Библиография охватывает 1913–2013 гг.

гии: из профессиональных рецензий и обсуждения книг итальянских авторов на сайтах любителей чтения очевидно, что оценивают обычно, сравнивая со знакомым, то есть с ранее прочитанными текстами зарубежных или российских авторов. Пожалуй, один из секретов успеха в том, чтобы смешать в правильной пропорции нечто всеобщее и то неповторимое, что заставляет воскликнуть: «Так мог написать только итальянец!»

Из-за недостатка достоверных сведений трудно судить, насколько хорошо сегодня знают итальянскую литературу в России, какой она видится критикам и читателям². Однако нельзя не упомянуть о важном различии, касающемся литературных журналов. В то время как в Италии они обращены, скорее, к кругу специалистов, в России до сих пор выходят толстые журналы, ориентированные на широкого читателя и пользующиеся большой популярностью. Поэтому, говоря о знакомстве с итальянскими авторами, нельзя обойти вниманием журнал «Иностранная литература»: целых пять его номеров целиком посвящены Италии³, кроме того, в нем регулярно публикуются произведения самых разных жанров преимущественно современных авторов — тексты высокого художественного качества, результаты тех самых поисков, к которым привлекают наше внимание Морена Марсилио и Эмануэле Дзинато. Не случайно четыре автора, вошедшие в настоящую антологию, — Паоло Коньетти, Валерия Паррелла, Микеле Мари и Эрманно Кавациони, — впервые заговорили по-русски на страницах этого журнала⁴.

2 См. A. Jampol'skaja *La letteratura italiana in Russia: osservazioni sulla politica editoriale // Translating East and West* (ed. by O. Palusci, K. E. Russo). — Trento: Tangram Edizioni Scientifiche, 2016. — P. 167–170; проект «География: итальянская литература» (куратор Д. Кожанова) на сайте prochтение.org.

3 Специальный номер (без названия) (1994, № 4), *Итальянская литература в поисках формы* (сост. А. Ямпольская. 2008, № 10); *Италия: времена года* (сост. А. Ямпольская, Е. Солонович. 2011, № 11); *Сказки об Италии* (сост. А. Ямпольская, Е. Солонович. 2018, № 12); *Италия: женские голоса* (сост. А. Ямпольская. 2022, № 5).

4 П. Коньетти *Механика двухтактного двигателя* (пер. Д. Туишевой), В. Паррелла *Бег* (пер. М. Старостиной) // *Итальянский рассказ: грани бриллианта* (сост. и предисл. А. Ямпольской) // *ИЛ*, 2016, № 3, с. 149–168, 169–188; М. Мари *Синьор Курц и его мячи* (пер. А. Ямпольской) // *Итальянская литература в поисках формы. ИЛ*, 2008, № 10, с. 106–116; Э. Кавациони *Кратчайшие жизнеописания сирийских пустынножителей* (пер. Н. Ставровской) // Там же, с. 117–120.

Из всех писателей, представленных в антологии, Паоло Коньетти больше всего известен в России — прежде всего благодаря роману «Восемь гор»⁵. В русском переводе также увидело свет культурологическое исследование Николы Ладжойи «Санта-Клаус, или Книга о том, как Кока-Кола сформировала наш мир воображаемого»⁶. Рассказы Джорджо Фалько «Происхождение бульона» и «Ежедневный вернисаж» вошли в упоминавшийся выше сборник «Итальянская новелла. XXI век. Начало»⁷. Остальные имена читатель, возможно, откроет для себя впервые. Составители тщательно подошли к отбору текстов и постарались показать качественную современную художественную прозу во всем тематическом и стилистическом разнообразии. Хочется надеяться, что антология будет интересна не только итальянистам, но и всем любителям хорошей литературы, а также привлечет внимание издателей.

В заключение мне хочется поблагодарить выпускников Литературного института имени А. М. Горького, откликнувшихся на приглашение принять участие в подготовке этого издания. За тридцать лет из школы Литинститута вышло немало талантливых переводчиков, лучшие из которых достигли высот подлинного мастерства.

5 П. Коньетти *Восемь гор* (пер. А. Ямпольской). — М.: Corpus, 2019.; в издательстве «Текст» готовится к печати книга П. Коньетти *Волчье счастье* (пер. О. Поляк).

6 Н. Ладжойя *Санта-Клаус, или Книга о том, как Кока-Кола сформировала наш мир воображаемого* (пер. В. Петрова). — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2009.

7 Дж. Фалько *Происхождение бульона и Ежедневный вернисаж* (пер. К. Жолудевой) // *Итальянская новелла. XXI век. Начало* (составитель и автор предисловия Э. Бальони). — М.: Центр Книги Рудомино, 2011. — С. 43–53.





Ermanno Cavazzoni
Эрманно Каваццони

A proposito di *Storia naturale dei giganti*

Storia naturale dei giganti è un romanzo pubblicato nel 2007 e riproposto, in edizione accresciuta, nel 2021. Strutturato in 71 capitoli, il libro si presenta come uno studio condotto sui giganti da parte di un narratore in prima persona così strambo da rasentare la follia. Costui, credendo che i giganti siano veramente esistiti, cerca di ricostruirne “la storia naturale” come se si trattasse di una specie estinta e ne tenta una catalogazione fondata su criteri linneiani o positivistici.

Il bizzarro studioso attraversa le opere letterarie a sua disposizione — una miriade di poemi epici e di romanzi cavallereschi — come se fossero fonti documentarie affidabili e capaci di aiutarlo nella compilazione del suo manuale pseudoscientifico.

Ogni capitolo si divide graficamente in due parti: una in tondo, nella quale il mattoide riporta i risultati della sua ricerca secondo una tassonomia che svela una forma di ossessione; l'altra in corsivo in cui registra come in un diario personale l'evoluzione del suo improbabile amore per Monica Guastavillani, una giovane, del tutto presa dalle sue numerose avventure sentimentali, che suscita nell'uomo una gelosia crescente.

Il doppio binario accompagna tutto il testo e lo sguardo strampalato del narratore si estende dal mondo estinto dei giganti a quello contemporaneo; infatti, nonostante sia tutto intento alle sue follie letterarie, non manca di registrare le mattane del suo stesso paese: le chiacchiere vuote della politica locale o quelle del mondo giovanile, fra volgarità e strafottenza.

La scrittura di Cavazzoni mima il tono e il modo del linguaggio parlato: in questo senso va sottolineato che il linguaggio non è frutto di improvvisazione o di ingenuità ma di una accurata ricerca stilistica che ha tra i suoi modelli la lezione di Gianni Celati.

I due brani proposti, tratti dalla parte iniziale dell'opera, danno l'idea delle contraddizioni in cui si dibatte il protagonista: in “Foglio staccato” il narratore, conclusa tanto la catalogazione dei giganti quanto la relazione con Monica, riconosce di dover sottoporre il suo studio scientifico a una ripulitura dalle note personali ma dichiara di voler comunque dedicare

l'opera a Monica Guastavillani, per quanto abbia sempre avuto dalla lei “un implicito invito a lasciar perdere”.

Il brano successivo, “Giganti selvatici”, invece, è esemplare dell'andamento espositivo, da relazione pseudoscientifica, assunto dal narratore quando ricostruisce con precisione filologica la natura dei giganti, figure al contempo iperboliche e fragili: infatti l'incertezza sulla loro natura — sono mammiferi o ovipari? — mina fin alla base la sopravvivenza della specie. Il brano si chiude con le osservazioni personali del narratore, caratterizzate dal corsivo tipografico, che alludono al desiderio di uscire dal suo stato di solitudine quando la natura, dopo l'inverno, è sul punto di risvegliarsi.

О книге *Естественная история великанов*

Роман «Естественная история великанов» увидел свет в 2007 году, а в 2021 году вышло дополненное издание. В книге, поделенной на семьдесят одну главу, изложены результаты научных изысканий, которые ведет странный, почти безумный рассказчик. Уверенный в том, что великаны существовали на самом деле, он воссоздает их «естественную историю», словно речь идет о вымершем животном виде, а также выстраивает их классификацию, опираясь на критерии Карла Линнея и позитивистов.

Чудаковатый ученый штудирует литературные произведения — горы эпических поэм и рыцарских романов — как достоверные исторические свидетельства, опираясь на которые он пишет свой труд.

Каждая глава графически делится на две части — набранную прямым шрифтом, где наш герой излагает полученные «научные» результаты, следуя таксономии, которой он буквально одержим, и набранную курсивом, своего рода личный дневник, где рассказывает о безответной страсти к Монике Гуаставиллани¹ — юной особе, поглощенной любовными приключениями и обрекающей главного героя на муки ревности.

Двойное повествование проходит через всю книгу, чудаковатый рассказчик периодически отрывается от вымерших великанов и обращает взгляд в наши дни. Помешательство заперло его в прозрачном мире литературы, однако он тем не менее замечает проявления безумия вокруг: бредовые выступления местных политиков, пошлость и пофигизм молодежи.

Кваваццони подражает общей тональности и строю разговорной речи, при этом следует подчеркнуть, что язык романа — не плод импровизации и не попытка воспроизвести наивную манеру письма, а результат тщательных стилистических поисков, опирающихся в том числе на произведения Джанни Челати.

¹ У героини говорящая фамилия, намекающая на то, что она сбивает с пути истинного наивных селян (*прим. перев.*).

Выбранные отрывки, относящиеся к началу романа, позволяют составить представление о раздирающих героя противоречиях: в «Вырванном листке», завершив составление каталога великанов и отношения с Моникой, он сообщает о намерении убрать из своего труда заметки личного характера. Впрочем, книга все равно будет посвящена Монике Гуаставиллани, хотя она всегда давала понять автору, что ему «лучше оставить эту затею».

Второй отрывок, «Дикие великаны», — образчик «научного» повествования, в котором автор упражняется, пытаясь с доско-нальной точностью описать природу этих наделенных гиперболизированными чертами и одновременно хрупких существ. Не ясно, к какому классу относятся великаны — к млекопитающим или яйцеживородящим, и это изначально создает угрозу для выживания вида. Завершается отрывок размышлениями рассказчика, набранными курсивом: он признается, что тяготится одиночеством в дни, когда зима уходит, а природа просыпается.

Da Storia naturale dei giganti

[1. Foglio staccato]

Questo scritto deve essere ancora perfezionato e pulito dalle note mie personali, che sono andato via via scrivendo a margine, prima di essere pubblicato come studio scientifico. Dico questo come promemoria, se mai scomparissi nell'etere o venissi assorbito da una forza aliena o da un buco nero vagante.

Però voglio che sia dedicato a Monica Guastavillani, anche se da lei per la verità non ho avuto un aiuto, anzi, da lei ho sempre avuto un implicito invito a lasciare perdere. I giganti non l'hanno mai interessata. Eppure sono stati una cosa gloriosa, a quanto dicono i poemi di cavalleria; una popolazione gloriosa di cui oggi poco si sa, dei loro usi, costumi, caratteri fisici, tendenze sessuali, sistemi riproduttivi, manie, sociologia; e poi decadenza e scomparsa, perché a questo mondo tutto finisce; Monica Guastavillani ad esempio con lei è finita, alla data attuale, e anche i giganti sono ad un certo punto finiti, poveretti, come sono finiti i mammoth, o come fra poco saranno finiti i gorilla del Kilimangiaro, i panda, la balenottera azzurra, la tigre della Tasmania. I giganti sono finiti per via della caccia spietata che hanno subito; e per via, io dico, del loro sistema riproduttivo male orientato, sgonfio, impreciso.

Era il primo febbraio 2001, ore 22, quando ho iniziato a mettere giù in prima stesura i risultati (e Monica Guastavillani non sapevo chi era) ed ero libero e solo, come sempre sono stato, che è una condizione bella e brutta; bella perché fioriscono gli studi e si alza l'ingegno, brutta perché ci si rode in rimpianti e in attese: ah! ahimè! avessi avuto per sorte la vita di un altro! di uno ad esempio dedito ad uno spasmodico esercizio del sesso! Oppure: ah! arrivassero finalmente in tutta la loro vera potenza gli extraterrestri! io ad esempio sarei già pronto; e allora in questo caso si dovrà ricredere anche Monica, e mi verrà a supplicare: prendimi con te! portami lassù nella bolla di plexiglas!

Adesso è tardi, le dirò a Monica; è tardi anche per l'umanità.

No, non è vero; le dirò: va bene, attaccati a me, mettiti il casco spaziale, che d'ora in poi non saremo più di questa terra, mendace, condominiale, illogica, giovanilista.

[3. *Giganti selvatici*]

Il gigante selvatico è la razza al suo stato immacolato. Vivono in luoghi remoti e desertificati, tra le sabbie di Libia, Marocco e Barberia. E capita che il viaggiatore se ne trovi improvvisamente uno davanti, oppure senta odore di cervo arrosto e essendo ora di cena salga un poggetto e se ne trovi uno davanti che cuoce un cervo allo spiedo.

Il gigante selvatico non ama il lusso, non ama i compromessi con la civiltà; si veste sommariamente, qualche volta con rottami di ferro; e se ne sta solo o in piccolissime comunità di fratelli. Non è inquadrato nell'esercito, e anche se tendenzialmente crede in Maometto e in Apollo, è nemico di tutto il genere umano, pagani compresi. Si danno tuttavia slittamenti individuali verso l'ideale militaresco, e quindi ibridi tra il cavaliere in armi e l'uomo selvatico; come si hanno slittamenti verso la bestia feroce. Tuttavia anche in tal caso il gigante sa sempre parlare, bestemmia, usa artefatti, conosce il fuoco e la cucina; e ha un'anima: ciò è assodato; ossia i giganti vanno normalmente all'inferno; qualcheduno, rarissimo, in paradiso; come Spinellone morente, che lo vede aperto per lui e non capisce chi è tutta quella gente candida che ci abita dentro, e quindi chiede spiegazione prima di salirci, per non fare poi la figura dell'ignorante (Morg. XVIII, 76).

O come Marcovaldo, gigante incivilito ma purtuttavia sempre gigante, che è convertito in punto di morte dalle poche parole di Orlando: «Maometto t'aspetta nell'inferno — dice Orlando — con gli altri matti che van dietro a lui»; e avendo Marcovaldo capito l'argomento coerente (e sillogistico) del paladino, si converte immediatamente e sale al cielo portato di peso, a fatica ma con gran pompa, dai santi e dagli angeli che cantano in coro la dolce melodia (Morg. XII, 64 ecc.).

Se è nella estrema natura del gigante stare rintanato da solo come un monaco pazzo e scorbutico, non è però infrequente incontrarne piccoli gruppi dediti all'assassinio. Si tratta di nidi di fratelli che non sanno staccarsi dalla vita consociativa domestica. Anche se sono grandi, grossi e a volte negri (vedi ad esempio i cinque domiciliati nella Val di Malpruno), dimostrano tuttavia di non avere superato psicanaliticamente l'età

prepuberale, con danni alla sfera affettiva. Non hanno ad esempio mai moglie. Sembra per la verità che non ci siano gigantesse, o gigantesse propense alla convivenza e alla copula. E in ogni caso i giganti preferiscono la vita da scapoli. Ignorano chi sia il padre e la madre, né potrebbero tollerarne il contatto; e comunque è impensabile un gigante che faccia il papà. La madre vive per conto suo, fa la megera o la fattucchiera, nei casi documentati, e li lascia crescere da soli in questo legame malsano di coabitazione protratta tra soli fratelli. È comprensibile come siano anormali; come amino i rettili e la pelle dei rettili per adornarsi, o farsi un costume. Sono monchi sul piano affettivo, violenti, portati all'inimicizia. Anzi, tutto lascia pensare che i giganti non siano veri mammiferi; e che la razza sia ad esempio ovipara, al modo dei rettili; che la madre deponga le uova nella sabbia calda di qualche deserto (e ciò spiegherebbe la loro diffusione prevalente nella fascia del tropico) e qui le uova autonomamente si schiudano, dando luogo ad un insediamento di giganti fratelli gemelli eterozigoti, che crescono in una indissolubile solidarietà di consanguinei, predando il territorio.

È vero che non si citano in nessun testo francese o italiano (per quanto abbia io cercato e chiesto a specialisti) uova di gigantessa, o gigantesse almeno ovovivipare, né si sa molto sulla infanzia neonatale del gigante. È certo però che se non sono rettili ovipari, i giganti coltivano usi, costumi e ideali dei sauri, tanto che la madre li abbandona subito, il padre non è identificabile, forse è multiplo; se ne stanno al sole come i varani, i gaviali, fino a bollire, dice Orlando (Morg. XVII, 117).

In Boiardo d'altronde (Matteo Maria Boiardo) Orrilo vive in intimità con un cocodrillo; e in Ariosto, Rodomonte, che non è gigante nell'aspetto ma lo è nel subconscio, veste pelle di drago; un sintomo che tornerà sempre.

Qui nel frattempo è nevicato (2 febbraio). Quando nevica a stagione così avanzata vuole dire sempre qualcosa che forse verrà. Il bel tempo. Ci sarebbe allora da essere contenti. Ma è bello anche ammirare la neve, che sembra la neve dei libri di scuola, tanto ne ha fatta. O la neve che c'è nelle foto di cinquant'anni fa, che se nevicava ci si faceva una foto; e allora dalle foto sembra che un tempo gli inverni fossero pieni di neve, le estati assolate e la natura regolare e puntuale, con i suoi frutti ad ogni stagione. Anche ad esempio a febbraio la consensualità delle femmine, com'è per i gatti e per tutti i mammiferi in

generale. Tranne che per lo studioso, che sta chiuso in camera ed esce ogni tanto, ad esempio a camminare nella neve; oppure prende la macchina e sale in collina, e guarda in cielo, speranzoso che nel mondo accada qualcosa oltre che nevicare, venire sereno, vedere la luna di giorno, vedere le nuvole, illudersi, eccetera, vedere il giorno come s'allunga, e come presto rinascerà l'erbetta. Con la speranza di fare un incontro, anche minimo, in questa terra pur così abitata e di sesso misto.

Из книги *Естественная история великанов*

[1. *Вырванный листок*]

Прежде чем опубликовать это сочинение как научный труд, его предстоит доработать и очистить от заметок личного характера, которые я делал на полях по ходу работы. Предупреждаю об этом на всякий случай — вдруг я растворюсь в эфире, меня засосет в блуждающую черную дыру или на инопланетный корабль.

Я бы желал посвятить книгу Монике Гуаставиллани, хотя, если честно, она мне не помогла — напротив, неизменно давала понять, что лучше мне оставить эту затею. Великаны ее никогда не интересовали. Тем не менее, судя по рыцарским поэмам, это было славное племя, о котором сегодня известно мало — об их обычаях, привычках, физических характеристиках, сексуальных наклонностях, репродуктивной системе, маниях, социальном поведении, как мало известно об их упадке и исчезновении, ибо в нашем мире все конечно: к примеру, с Моникой Гуаставиллани на сегодняшний день все кончено. Так и несчастные великаны однажды вымерли, как вымерли мамонты, как скоро вымрут гориллы на Килиманджаро, панды, голубые киты и тасманийские тигры. Великаны вымерли потому, что на них вели безжалостную охоту, а еще, как я полагаю, потому, что их репродуктивная система была скверно устроенной, вялой и слабо развитой.

За изложение результатов своего исследования я взялся первого февраля 2001 года в 22 часа (я еще знать не знал Моника Гуаставиллани). Тогда, как и всю прежнюю жизнь, я был свободен и одинок — прекрасное и одновременно печальное положение: прекрасное — поскольку можно отдаться ученым занятиям и изоцрять ум, печальное — потому что тебя терзают сожаления и ожидания. Ах! Увы! Если бы судьба распорядилась иначе и я бы прожил другую жизнь! К примеру, жизнь того, кто, не щадя себя, занимается сексом! Или нет. Ах! Вдруг инопланетяне явились бы наконец во всем своем могуществе! А я тут как тут, готов к встрече с ними. Тогда бы и Моника передумала,

примчалась бы и принялась умолять: «Возьми меня с собой!», «Давай вместе улетим в стеклянном шаре!»

А я скажу Монике: «Поздно! И всему человечеству поздно».

Да нет, неправда, я ей скажу: «Ладно, крепче держись за меня и надень космический шлем! Мы больше не принадлежим этой лживой, нелепой, молодящейся Земле, где так много людей».

<...>

[3. Дикие великаны]

Дикие великаны — самая чистая порода великанов. Они обитают в удаленных, пустынных местах, среди песков Ливии, Марокко и Берберии. Путешественник может наткнуться на них неожиданно или, почувствовав в час ужина запах жареной оленины, подняться на близлежащий холм и обнаружить великана, который готовит оленя на вертеле.

Дикие великаны не любят роскошь, не любят идти на уступки цивилизации; одеваются кое-как, порой прикрывают наготу старыми железяками; живут поодиночке или небольшими братскими общинами. Не служат в войсках, хотя склонны верить в Магомета и Аполлона, считают врагами весь род человеческий, включая язычников. Впрочем, порой отдельные особи тянутся к воинскому идеалу, что приводит к появлению гибридов между вооруженными рыцарями и дикарями; иные же почти превращаются в диких зверей. Тем не менее даже в подобных случаях великаны сохраняют способность говорить, грязно ругаться, пользоваться артефактами, огнем и готовить еду. Они наделены душой — это достоверно известно; обыкновенно великаны отправляются в ад, в редчайших случаях — в рай. Так Спинеллоне, умирая, видит раскрывшийся перед ним рай и не может взять в толк, что за чистейшие существа его населяют. Поэтому, чтобы не показаться невеждой, прежде чем воспарить к небесам, он просит Орlando все ему растолковать (Морг. XVIII, 76)¹.

¹ Здесь и далее в тексте автор ссылается на поэму Л. Пульчи «Моргант» (1478) и ее главного персонажа рыцаря Орlando (*прим. перев.*).

Или как Марковальдо — просвещенный, но все же великан, который, находясь при смерти, слышит слова Орlando: «В аду же тебя встретит Магомет и те безумцы, что пошли ему вослед». Приняв разумные (силлогистические) доводы паладина, он немедленно переходит в христианство и возносится на небеса: святые и ангелы волокут его с большим трудом, но торжественно, сопровождая сладчайшим песнопением (Морг. XII, 64).

Хотя по самой своей природе великан стремится жить уединенно, словно нелюдимый полубезумный монах, нередко попадают небольшие стаи великанов-убийц. Это выводки кровных братьев, неспособных порвать с общинной, домашней, жизнью. Даже взрослые, крупные и порой чернокожие особи (как пятеро великанов, проживающих в долине Мальпруно), с точки зрения психоанализа нередко останавливаются в препубертате, что вредит аффективной сфере. К примеру, у таких великанов не бывает жен. На самом деле, как представляется, великанш и вовсе не существует — по крайней мере великанш, склонных к сожителству и совокуплению. В любом случае великаны предпочитают холостяцкую жизнь. Своих отцов и матерей они не знают, да и не вынесли бы общения с ними. Так или иначе представить себе великана, выполняющего отцовские обязанности, просто невозможно. Матери держатся сами по себе, в подтвержденных свидетельствами случаях это, как правило, мегеры или ведьмы. Дети же худо-бедно растут, проживая вместе с братьями, с которыми у них устанавливается нездоровая связь. Понятно, отчего они вырастают странными, отчего обожают рептилий и охотно изготавливают из их кожи украшения или наряды. Аффективная сфера у них развита крайне слабо, они склонны к насилию, враждебны. Более того, есть все основания полагать, что великаны — не настоящие млекопитающие и что они, вероятно, выводятся из яиц, как рептилии. Мать откладывает яйца в теплом песке в какой-нибудь пустыне (это объясняет, почему великаны распространены преимущественно в тропиках), затем детеныши вылупляются без посторонней помощи — так возникает поселение гетерозиготных близнецов-великанов. Вырастая, они остаются тесно связанными членами единого семейства и вместе охотятся на одной территории.

Правда, ни в одном французском или итальянском источнике (сколько бы я ни искал и не обращался к специалистам) не упоминаются яйца великанш или яйцевивородящие великанши, мы мало знаем и о младенчестве великанов. Достоверно известно, что, хотя они не относятся к яйценосным рептилиям, великаны сохраняют обычаи, привычки и повадки ящеров: мать сразу же их бросает, установить, кто отец, невозможно — не исключено, что их несколько; они греются на солнце, как вараны и гавиалы, пока, как выразился Орландо, не сварятся (Морг. XVII, 117).

Кстати, у Боярдо (Маттео Мария Боярдо) Оррил сожительствоет с крокодилом; у Ариосто Родомонт² (гигант не телом, но в подсознании) носит шкуру дракона — подобный признак непременно присутствует и позднее.

Тем временем выпал снег (2 февраля). Когда снег идет так поздно, это всегда что-то предвещает. Хорошую погоду. Значит, надо радоваться. Но и любоваться снегом здорово: снега выпало столько, сколько обычно рисуют в школьных учебниках. Или столько, сколько было на фотографиях, снятых полвека назад: когда выпадал снег, его фотографировали. Судя по снимкам, раньше зима была снежной, лето солнечным, природа подчинялась точным ритмам, каждое время года приносило свои плоды. К примеру, в феврале женщины становились покладистее, как происходит у кошачьих, да и вообще у всех млекопитающих. Вот только это не касается ученого, который сидит взаперти и редко выходит из дому — например, прогуляться по снегу. Бывает, ученый садится в машину, поднимается на холм и смотрит в небо, надеясь, что в мире происходит что-то еще, помимо того, что идет снег, погода проясняется, днем можно увидеть луну, облака или что-нибудь невероятное и т.д., можно заметить, что дни становятся длиннее и скоро опять появится свежая травка. Он надеется на хотя бы мимолетную встречу на этой земле, густо населенной существами разного пола.

2 Разбойник-гигант Оррил, живущий в башне, которую охраняют крокодилы, и высокорослый воин Родомонт — персонажи еще двух рыцарских поэм: «Влюбленного Орландо» Маттео Марии Боярдо (1495) и «Неистового Орландо» Лудовико Ариосто (1516) (прим. ред.).



Paolo Cognetti
Паоло Коньетти

A proposito di *Sofia si veste sempre di nero*

Paolo Cognetti si è dedicato a lungo al genere racconto guardando prevalentemente a modelli nordamericani — Hemingway, Carver, Salinger, Munro — dai quali ha mutuato l'idea di una narrazione costruita su *something glimpsed*, qualcosa di solamente intravisto ma di cesellato con finezza e precisione linguistiche, così da realizzare preziosi cammei.

Uno dei temi ricorrenti della narrativa di Cognetti è il passaggio dall'infanzia all'età adulta, per cui le sue narrazioni si costituiscono spesso come racconti di formazione: questo è particolarmente vero per la raccolta qui presa in considerazione nella quale i racconti si agglutinano intorno al personaggio inquieto di Sofia, dalla sua nascita fino ai trent'anni, pur mantenendo ciascuno una sua autonomia. Si tratta, insomma, di una sorta di “romanzo di racconti” o di macrotesto il cui *fil rouge* è costituito dalla presenza in divenire del personaggio di Sofia. Tuttavia ogni racconto viene narrato da una prospettiva che non coincide mai con quella della protagonista, ma con lo sguardo di uomini e donne che hanno avuto a che fare con lei. Con fine capacità di introspezione psicologica, attento al crescendo dei momenti di tensione, Cognetti mostra una partecipazione dolente ai personaggi rappresentati, avvicina il lettore alle ragioni degli uni e degli altri, alle loro frustrazione e fragilità. Di volta in volta cambia il punto di vista: quello dell'infermiera che assiste alla nascita di Sofia o quello della ragazza conosciuta in ospedale quando, quindicenne, tenta il suicidio; quello dalla madre Rossana, aspirante pittrice e madre depressa e quello della zia Marta, vero caposaldo nell'esistenza di Sofia e quello dei due coetanei Juri e Pietro, conosciuti in una Brooklyn brumosa dove i tre amici cullano le loro aspirazioni artistiche.

Il breve racconto scelto, *Prima luce*, apre la raccolta e ne offre la cifra emotiva e stilistica: in poche righe vengono tratteggiate le parabole esistenziali sia dell'infermiera che assiste al parto di Sofia, sia della giovane madre. La prima è alle prese con una relazione amorosa tossica con un uomo sposato di fronte al quale deve sforzarsi di “non pensare al cumulo dei suoi imbrogli e delle sue bugie”; la seconda, invece, spaventata dal futuro, si è indotta il parto prematuramente assumendo dei farmaci

vietati in gravidanza. Ma è soprattutto l'infermiera a risaltare in questo racconto: nel monologo con la piccola — mentre la veglia nelle notti passate presso l'incubatrice — rielabora la durezza della sua esistenza e trova la forza di liberarsi dall'uomo.

О книге *София носит только черное*

Паоло Коньетти долгое время работал в жанре рассказа, ориентируясь преимущественно на североамериканские образцы — Хемингуэя, Карвера, Сэлинджера, Манро. У них он позаимствовал принцип повествования, в основе которого — *something glimpsed*, нечто мимолетное, описанное с такой языковой точностью и изяществом, что получаются драгоценные жемчужины.

Одна из сквозных тем прозы Коньетти — переход из детства во взрослость, поэтому его произведения нередко превращаются в романы воспитания. Сказанное в полной мере относится к сборнику рассказов, в центре которого — тревожная героиня. В книге повествуется о жизни Софии с рождения и до тридцати лет, при этом каждый рассказ является самостоятельным произведением. Перед нами сложенный из рассказов роман или макротекст, сквозь который красной нитью проходит тема взросления Софии. Важно, что события описаны не от лица главной героини, а увиденны глазами сталкивавшихся с ней мужчин и женщин. Проявляя редкий психологизм, внимательно отслеживая нарастание напряжения, Коньетти искренне сопереживает своим персонажам, объясняя читателю, что ими движет, насколько они неуверены в себе и ранимы. Раз от разу точка зрения меняется: мы видим события то глазами медсестры, присутствующей при рождении Софии, то глазами пятнадцатилетней девчонки, которая после попытки самоубийства оказывается в больнице, то глазами Россаны — матери девочки, мечтающей стать художницей и страдающей от депрессии, то глазами тети Марты, которая становится для Софии настоящей опорой, то глазами ровесников главной героини, Юрия и Пьетро, — с ними София знакомится в туманном Бруклине, где все трое пытаются добиться успехов в сфере искусства.

Мы выбрали короткий рассказ «Первый свет», открывающий сборник и прекрасно передающий его настроение и стиль: по нескольким строчкам можно вообразить и жизнь медицинской сестры, которая присутствует при появлении Софии на свет,

и жизнь молодой матери. Первая состоит в токсичных отношениях с женатым мужчиной, встречаясь с которым пытается «отогнать от себя мысли о его бесконечной лжи и обмане». Вторая из страха перед будущим вызывает преждевременные роды, приняв таблетки, запрещенные при беременности. Впрочем, в центре истории — медсестра: разговаривая с малышкой, просиживая у ее инкубатора в ночные дежурства, она разбирается с собственными проблемами и находит силы порвать с поклонником.

Da Sofia si veste sempre di nero

Prima luce

Una notte l'infermiera si affacciò alla finestra del reparto e vide il furgone di lui fuori dall'ospedale. Gli abbaglianti lampeggiarono tre volte, poi si accesero di nuovo quando lei alzò il braccio per salutare. Chiese il cambio alla sua collega e scese per le scale di servizio fino all'ingresso fornitori, e lì, sotto una pioggia autunnale, l'uomo abbassò il finestrino e le disse di avere preso delle decisioni. L'infermiera lo squadrò, incerta se credergli o meno. Controllò che nessuno li vedesse e lo fece salire al primo piano, dove trovò una stanza vuota in cui potevano parlare in pace.

Nei baffi di lui c'era un sapore di vino sotto a quello solito di fumo. In camera la abbracciò e la spinse verso il letto, ma aveva modi che a lei non piacevano e fu respinto. Fece l'offeso. Aprì la finestra, accese una sigaretta e guardò fuori. Dopo un minuto disse: «Se piove ancora per un po', qui ci spuntano le pinne come ai pesci».

«Allora?», chiese l'infermiera. «Mi spieghi cosa sei venuto a fare?»

L'uomo non rispose subito, guardò la pioggia e fece un altro paio di boccate. Poi disse che a casa quella notte non ci tornava. Era uscito sbattendo la porta e aveva gridato alla moglie di scordarsi di lui. Non disse che dopo era stato al bar, ma si capiva. Erano le due meno un quarto. Si passò una mano nei capelli umidi e l'infermiera immaginò che avesse tirato tardi bevendo, parlando di donne con gli altri uomini al banco e facendo la corte alla cameriera, e che per questo alla fine fosse venuto a cercarla. Lui disse: «Se non mi vuoi neanche tu dormo in furgone, per me è uguale». Quando riprovò ad abbracciarla lei lo lasciò fare, chiuse gli occhi e si sforzò di non pensare al cumulo dei suoi imbrogli e delle sue bugie.

Più tardi quella notte fu chiamata per un parto d'urgenza. Una ragazza di ventidue anni, incinta al settimo mese. Partorì una femmina minuscola e cianotica insieme a un bel po' di sangue. L'ostetrica le diede qualche pacca sulla schiena per farla piangere e respirare, ma la bambina non respirava né piangeva e dovette essere rianimata. Al medico qualcosa non quadrava di quel parto prematuro: venne fuori che, senza dire niente a nessuno,

la madre aveva preso dei farmaci per l'ulcera vietati in gravidanza, ma adesso era troppo sconvolta per dare spiegazioni. Aveva avuto una forte emorragia. Nel letto urlava e malediceva se stessa. La sedarono, le misero una flebo al braccio e lasciarono che si addormentasse, rimandando le indagini a più tardi.

Sull'incubatrice della bambina c'era un cartello con un nome: Sofia Muratore. Il padre veniva a vederla parecchie volte al giorno. Esausto, smarrito, faceva avanti e indietro dalla moglie alla figlia chiedendosi quale delle due fosse colpevole del male dell'altra. Non potendo toccare la bambina la osservava a lungo attraverso il vetro, incerto se affezionarsi a lei e se trovarla bellissima o mostruosa, come succede con i neonati e gli anfibi tropicali.

L'infermiera cominciò a parlare con Sofia di notte, quando nessuno la vedeva. Si sedeva accanto all'incubatrice e raccontava. Era come parlare alle piante del suo balcone: magari non serviva a un bel niente, ma a lei faceva bene e alla bambina non poteva far male. Una notte dopo l'altra raccontò a Sofia tutto quanto: della cascina in cui era cresciuta, della vita che aveva fatto fino ai trent'anni, del prete che l'aveva convinta a trovarsi una vocazione, delle suore crudeli della scuola da infermiera, del giorno in cui era venuta a stare in città e vedendo l'appartamento aveva pianto. Era stato necessario imparare a essere dura. Proprio come con il sangue, il vomito, le feci, le piaghe infette, quello che ti toccava vedere quando un corpo si apriva, quand'era invaso dalla malattia o mutilato da un incidente, e non potevi distogliere lo sguardo. Le disse tutte queste cose con le parole più semplici che conosceva.

Una notte, mentre parlava con Sofia, sentì il suono di un clacson, si affacciò alla finestra e vide il furgone dell'uomo nel parcheggio. I fari lampeggiarono ma lei non si mosse. Restò lì in piedi per essere sicura che il messaggio fosse chiaro. Lui scese dal furgone, guardò in su verso la finestra, fumò un'intera sigaretta, poi gettò il mozzicone e lo schiacciò sotto la scarpa come se il mozzicone fosse lei, rimontò sul furgone, fece manovra e se ne andò.

«Sofia », disse l'infermiera a voce alta, «lo sai che cos'è la nascita? È una nave che parte per la guerra».

Quella mattina il pediatra dichiarò la bambina fuori pericolo, e finalmente la portarono dalla sua vera madre.

Из книги *София носит только черное*

Первый свет

Однажды ночью медсестра выглянула в окно отделения и увидела его фургон у больницы. Фары дальнего света трижды мигнули и снова вспыхнули, когда она в знак приветствия махнула рукой. Попросив коллегу подменить ее, она спустилась по служебной лестнице и вышла через техническую дверь. Там, под осенним дождем, мужчина опустил стекло и объявил, что принял решение. Медсестра пристально глядела на него, не зная, верить ему или нет. Убедившись, что никто их не видит, провела его с собой на второй этаж и нашла пустую палату, где они могли спокойно поговорить.

От его усов, помимо привычного запаха табака, пахло еще и вином. В палате он обнял ее и подтолкнул к кровати, но она посчитала это грубым и отпихнула его. Он обиделся. Открыл окно, закурил, посмотрел во двор. Спустя минуту произнес:

— Если дождь не закончится, у нас вырастут плавники, как у рыб.

— Ну что? — спросила медсестра. — Объяснишь, зачем пришел?

Он не сразу ответил: глядя на дождь, сделал еще пару затяжек. Потом сказал, что домой сегодня не вернется. Что он ушел, хлопнув дверью, а перед тем крикнул жене, чтобы она забыла о его существовании. Он не признался, что после скандала заглянул в бар, но это и так было ясно. Часы показывали без четверти два. Он провел рукой по влажным волосам, а медсестра представила, как он сидел допоздна за стойкой, пил, обсуждал с другими мужчинами женщин, любезничал с официанткой и, в конце концов, пришел к ней. — Если и ты не хочешь меня видеть, буду спать в фургоне, мне все равно, — сказал он. А когда снова попытался обнять ее, она не сопротивлялась, закрыла глаза и попыталась отогнать от себя мысли о его бесконечной лжи и обмане.

Позже, той же ночью, ее вызвали на преждевременные роды. Молодая женщина, двадцати двух лет, на седьмом месяце бере-

менности. Она родила крохотную синюшную девочку при большой кровопотере. Акушерка несколько раз хлопнула новорожденную по спине, чтобы та закричала и задышала, но малышка ни дышала, ни плакала: ее пришлось реанимировать. Доктору что-то не понравилось в этих ранних родах: выяснилось, что, никому не сказав, мать приняла таблетки от язвы желудка, которые беременным противопоказаны. Сейчас она была слишком расстроена, чтобы давать объяснения. У нее открылось сильное кровотечение. Она лежала в кровати, рыдала и проклинала себя. Ей дали успокоительное, поставили капельницу, чтобы она заснула, отложив расспросы на потом.

На инкубаторе, куда поместили малышку, была прикреплена табличка с именем: София Мураторе. Отец навещал ее несколько раз в день. Обессиленный, потерянный, он ходил туда-сюда, от жены к ребенку и снова к жене, ломая голову, кто из них двоих виноват в бедах другой. Не имея возможности прикоснуться к малышке, он долго смотрел на нее через стекло, сомневаясь, привязываться к ней или нет, считать ее красавицей или уродиной, как бывает с новорожденными и с бесхвостыми земноводными.

Медсестра стала разговаривать с Софией по ночам, когда никто не видел. Усаживалась рядом с инкубатором и рассказывала. Все равно что разговаривать с растениями на балконе: может, это и не имело смысла, но ей становилось легче, да и ребенку не могло навредить. Ночь за ночью она рассказывала Софии о своей жизни: о деревенском доме, где родилась, о том, как жила до тридцати лет, о священнике, убедившем ее найти свое призвание, о деспотичных монашенках в школе санитарок, о том дне, когда она перебралась в город, зашла в свою новую квартиру, оглядела ее и расплакалась. Ей пришлось научиться быть твердой при виде крови, рвоты, фекалий, гниющих ран — всего того, с чем приходится сталкиваться, когда видишь тело, пораженное болезнью или изуродованное в аварии, и нельзя не смотреть. Она рассказывала все это самыми простыми словами, которые знала.

Однажды ночью, разговаривая с Софией, она услышала автомобильный гудок, выглянула в окно и увидела на парковке знакомый фургон. Фары мигали, но она не пошевелилась. Так и сто-

яла на месте, пока не удостоверилась, что ее правильно поняли. Он вышел из фургона, посмотрел вверх, в сторону окна, выкурил сигарету до конца, выбросил окуроч, раздавив его ботинком, как будто это не окуроч, а она сама, сел в фургон, развернулся и уехал.

— София, — произнесла медсестра в полный голос, — знаешь, что такое родиться на свет? Это как корабль отправляется на войну.

Утром педиатр объявил, что девочка вне опасности, и малышку наконец-то отнесли к матери.





Paolo Colagrande
Паоло Колагранде

A proposito di *La vita dispari*

La vita dispari si presenta come il tentativo di ricostruzione dell'esistenza di un personaggio stravagante, Buttarelli, grazie alla testimonianza dello sconclusionato amico Gualtieri e di altri personaggi di contorno: vi si ripercorrono le tappe di una vita stramba — gli inciampi scolastici, gli innamoramenti adolescenziali, gli improbabili fidanzamenti, i due matrimoni, il lavoro condotto con ossessiva precisione — fino alla morte del protagonista, avvenuta in circostanze mai del tutto chiarite. La vicenda sembra rifarsi, sul piano del plot, a un modo di narrare fedele alla tradizione realistica della verosimiglianza; tuttavia il sottile umorismo cui la voce narrante fa ricorso, il divagare parafilosofico che accompagna lo svolgimento dei fatti e la dimensione collettiva del narrare, danno vita a un romanzo decisamente anticonvenzionale, che ha nella tradizione italiana della novella, mutuata dalla lezione di Gianni Celati, il suo modello: in questo romanzo non solo si racconta qualcosa di sentito molte volte, un passaparola nutrito della ripetizione e della variazione di un evento, ma si presuppone una “compagnia d'ascolto”, cioè quel pubblico chiamato ad ascoltare e poi a rinarrare tipico della tradizione novellistica italiana fin dal sue origini orali, cui, a sua volta, la storia di Buttarelli sembra venire affidata per essere interpretata nei suoi aspetti incomprensibili.

Buttarelli è un personaggio diverso dalla norma a partire da una serie di alterazioni neuro-cognitive: in particolare, posto di fronte a qualunque tipo di barriera verticale, il cervello di Buttarelli elabora solo la parte destra, rendendo del tutto indecifrabile l'altra metà. Le possibilità stesse di apprendere “normalmente” sono, per Buttarelli, minate in partenza: davanti a un libro, potrà avere accesso solo alla pagina dispari, quella di destra, che viene perciò quindi elevata a metafora della sua esistenza, spesso punteggiata di comportamenti strampalati e incomprensibili alle persone “normali”.

Tuttavia, come si può intuire dalle pagine iniziali del romanzo, qui proposte, Buttarelli condivide il tratto caratteristico della stranezza tanto con il narratore anonimo quanto con i testimoni e le molte comparse, in qualche misura coinvolte nelle vicende avvenute nel ristretto angolo

di provincia rappresentato. La stramba biografia di Buttarelli viene così ricostruita tramite i ricordi inaffidabili dello zio Vilmer Gualtieri, in primis, al quale si debbono anche le digressioni pseudo-filosofiche, e quelli dei mattoidi che hanno incrociato a vario titolo l'esistenza di questo personaggio.

О книге *Нечетная жизнь*

«Нечетная жизнь» — попытка рассказать о чудаковатом персонаже, Буттарелли, опираясь на свидетельство его бестолкового приятеля Вилмера Гуальтьери и других окружавших его людей. В книге показаны эпизоды нелепой жизни: слабые успехи в школе, юношеские влюбленности, неудачные романы, два брака, работа, где герой проявлял граничащий с одержимостью перфекционизм, — и так до смерти, произошедшей при неясных обстоятельствах. На первый взгляд, сюжет построен в соответствии с требующей правдоподобия традицией реализма, однако тонкий юмор рассказчика, псевдофилософские рассуждения, которые сопровождают изложение фактов, и многоголосие повествования создают необычный роман, восходящий к традиции итальянской новеллы и к образцам, связанным с именем Джанни Челати. Автор не только пересказывает то, что слышал много раз, что, передаваясь из уст в уста, обрастало подробностями и представало в новом свете: предполагается, что его окружают те, кто услышат историю, и те, кто, в свою очередь, поделится ей с другими. Подобная схема типична для традиции итальянской новеллистики от самых истоков, связанных с устным бытованием литературы. Так и историю Буттарелли дарят слушателям, чтобы они пересказывали ее, проясняя те или иные малоизвестные эпизоды.

Буттарелли не вписывается в норму хотя бы из-за своих нейрокогнитивных особенностей: например, когда перед ним появляется вертикальный предмет, его мозг обрабатывает только правую половину того, что он видит, а левую не воспринимает. Поэтому Буттарелли изначально неспособен к «нормальному» обучению: раскрыв книгу, он может прочесть только правую, нечетную, страницу; это превращается в метафору его существования, в котором много сумасбродных поступков, непонятных «нормальным» людям.

Тем не менее по представленным здесь начальным страницам романа понятно, что странным можно назвать не только Буттарелли, но и безымянного повествователя, и приятелей героя, и мно-

гочисленных второстепенных персонажей — всех, кто так или иначе причастен к событиям, произошедшим в тихом провинциальном уголке. О событиях нелепой жизни Буттарелли мы узнаем, прежде всего, из не вполне достоверных воспоминаний Гуальтьери, с которым связаны и псевдофилософские отступления, а также от разных полубезумных персонажей, с которыми сталкивался герой.

Da La vita dispari

La storia di Buttarelli sbanda un po' nel finale e questo non per colpa mia. Cerco solo di mettere i fatti in processione con qualche sentimento e un po' di carne sulle ossa, ma il problema sono le fonti: quella principale è Gualtieri, mio zio Vilmer Gualtieri detto Gualtieri, e già non è una bella partenza.

Gualtieri, come può confermare chi lo ha conosciuto di persona, raccontava le cose per intermittenze e ricadute, per così dire, con un andamento centrifugo che disperdeva il discorso in tanti temi satellite, magari interessanti, ma di poca economia d'insieme. Se è lui la fonte principale, come ho appena detto, non è per mia scelta, ma per la sua amicizia stretta con Buttarelli, di cui stiamo per parlare, e con Venanzio e Isaia Landemberger, titolari dell'omonima privativa di sali tabacchi e valori bollati in strada Furio Muratori, che terremo come fonte subalterna. Fra loro a dir la verità c'era più di un'amicizia stretta, diciamo che c'era comunione di ideologie e prospettive: si trovavano tutti i giorni dopo pranzo alla pubblica mensa Enterprise a bere l'Angers e scambiare riflessioni ad ampia visuale fino alle quattro di pomeriggio, quando Isaia andava a dare il cambio a Venanzio e Gualtieri restava fuori dal negozio a guardare il fluire del tempo e del transito e a fumare le Regal Macedonian alla menta svizzera, ritirate dal commercio per motivi sanitari ma che i Landemberger tenevano nascoste in magazzino per venderglike a un prezzo da amico fino a esaurimento scorte. Il transito sulla strada Furio Muratori non presenta motivi di interesse e non ne presentava neanche ai tempi: è un senso unico di area sottourbana con traffico in accelerata ostile fra due semafori sincroni e due bande di marciapiede dove la gente cammina in fretta e senza sentimento. Ma per mio zio Vilmer, continuando questa parentesi che adesso poi giuro chiudo subito, il fermarsi fuori dalla Tabaccheria Fratelli Landemberger a guardare il fluire del tempo e del transito con una Regal Macedonian appesa all'angolo della bocca in posa ruffiana, era solo il retaggio di vecchie abitudini che risalivano a quando abitava ancora con mia nonna, cioè sua madre, qui a pochi chilometri in frazione Cavaliere, e passava i pomeriggi seduto sotto il portico del bar

Nautilus a guardare il passaggio e magari parlare con qualcuno che aveva voglia di fermarsi, soprattutto uomini, per comunanza di argomenti e fluidità di conversazione, ma capitava ogni tanto che si fermasse anche qualche donna. E a proposito di donne mio zio Vilmer aveva poi sposato la Solimana Pescarolo, caposala al nosocomio Santa Redenta, diventata mia zia Solimana per legge di matrimonio, piú vecchia di cinque anni ma morta dieci anni dopo di lui, come spesso succede, sempre per legge di matrimonio.

Forse non l'ho ancora detto, ma Gualtieri è già morto da una quindicina d'anni, qualche giorno dopo l'esaurimento scorte delle Regal Macedonian; una coincidenza che lascerei come dato di cronaca, senza voler stabilire nessi causali.

Gualtieri e zia Solimana avevano avuto tre figli, oggi in buona posizione di impiego e che ai tempi frequentavano scuole tecniche commerciali di alta reputazione: Gualtieri diceva con orgoglio che dalla madre avevano preso il profilo culturale e da lui l'estro economico. E su questa frase possiamo chiudere la parentesi su mio zio Vilmer detto Gualtieri, non prima di aver detto che quando non era all'Enterprise a bere l'Angers o sul marciapiede di strada Furio Muratori a fumare le Regal Macedonian, girava per la città sull'Innocenti giardinetta color azzurro concordia, con una decina di scatole nel vano bagagli. Cosa ci fosse dentro non si sa, se glielo chiedevi ti rispondeva con ragionamenti ermetici, pieni di lessico mercantile e dottrine aziendali, che lasciava poi a metà perché diceva che bisognava essere del ramo. Sostiene il barista dell'Enterprise che dentro le scatole c'era quello che faceva lui tutto il giorno, cioè niente. Col passar degli anni e l'esposizione alla luce dei finestrini le scatole avevano preso un colore indeciso, e quando Vilmer è morto son state vendute al mitragliere insieme all'Innocenti giardinetta, per una cifra a forfait che la zia Solimana non aveva neanche voluto. Bisognerebbe quindi chiedere al mitragliere, cosa c'era dentro le scatole, ma si son persi i contatti e del resto forse aveva ragione il barista.

Il mitragliere è il rottamaio, si poteva capire dal contesto ma è sempre meglio spiegarsi. Non so perché lo chiamano mitragliere.

A ogni modo, per dare un senso di chiusura al discorso, mia nonna diceva che Vilmer era meglio annegarlo da piccolo, nel senso che l'umanità

poteva far senza di lui in quanto inutile alla natura e alla collettività. La natura e la collettività sono mie aggiunte apocrife che servono a evocare il senso di un'epoca coi suoi stereotipi culturali; infatti mia nonna non nominava né l'una né l'altra, diceva solo che Vilmer era meglio annegarlo da piccolo. Anche i parenti e i conoscenti più intimi quando capitava che ne parlassero tra loro dicevano la stessa cosa, e hanno continuato a dirlo quando ormai era morto; quindi il concetto dell'annegamento diventava pleonastico, sia per la natura che per la collettività.

I Landemberger invece erano liberi di stato e abitavano sopra il negozio, due numeri dispari dopo l'Enterprise in una casa con sentore di cimitero dove loro facevano la parte dei morti, seppelliti insieme ai soldi accumulati in anni di parsimonia; e anche queste sono parole del barista. Molti di quei soldi sono stati trovati di recente, per caso, impacchettati in confezioni di sigari Jacksonville murate dietro le piastrelle della cucina. Del resto la privativa anche se un po' anacronistica rendeva molto contante, grazie allo zoccolo duro dei tabacchi e dei valori bollati ma soprattutto del totocalcio e della lotteria, che nelle culture massimaliste dell'epoca incontravano il favore degli operatori finanziari.

I Landemberger non avevano né figli né parenti discendenti o ascendenti né fratelli o cugini né niente, e quindi i soldi arrotolati dentro le scatole di Jacksonville si spiegano solo come espressione del demone del contante e da un punto di vista macroeconomico come contributo al ristagno della crescita nell'economia reale, un tema trattato molte volte all'Enterprise partendo proprio dall'esempio dei Landemberger.

Sono morti anche loro, all'unisono, qualche mese dopo Gualtieri, in una caliginosa notte d'inverno, detto in forma letteraria, vittime delle scorie mortali di una caldaia mai messa in regola per ragioni di economia, quindi sarebbe più corretto dire vittime del demone del risparmio, che è un ente derivato di quel demone del contante che abitava in tutti e due, infatti per questo son morti all'unisono, come aveva certificato il dottore dopo aver visitato i cadaveri trovati nei rispettivi letti in tradizionale postura da asfissia tossica.

E nel mesto riverbero di queste parole pesanti come pietre possiamo chiudere la parentesi anche sui Landemberger, non prima di aver puntualizzato che il barista dell'Enterprise non li chiamava quasi mai

Landemberger: li chiamava Fosforo, senza distinguere Isaia da Venanzio, come fossero un sol uomo anche se non si somigliavano né fisicamente né di carattere. Erano fratelli gemelli dizigotici, non so se l'ho già detto, mi pare di no per via che nella scalmana del racconto le cose importanti alle volte sfuggono. Di conseguenza anche i clienti dell'Enterprise li chiamavano Fosforo, e col passaparola tutto il quartiere poco alla volta li chiamava Fosforo, perfino i forestieri di passaggio che dopo aver preso il caffè chiedevano al barista se vendeva le sigarette e lui rispondeva di no ma consigliava di andarle a comprare due numeri piú avanti da Fosforo, che di solito era Venanzio perché Isaia nove volte su dieci era lí presente a bere l'Angers con Gualtieri.

Per dire che capiterà d'ora in avanti di chiamarli Fosforo. Il soprannome racchiude un destino, come spesso succede, e volendo approfondirne il senso si può pensare che il fosforo è una sostanza che diventa velenosa oltre una certa misura; oppure che il fosforo è una sostanza che produce effetto di luminescenza e sviluppa l'intuizione, e qui secondo me si affaccia del sarcasmo.

Quell'angolo di sobborgo mediopolitano che ha come cardine la strada Furio Muratori all'altezza della privativa Landemberger e della pubblica mesquita Enterprise potrebbe essere la sintesi topografica della storia che adesso raccontiamo. Diciamo il proscenio virtuale che poi, tradotto in spazio fisico calpestabile, in una scala appena appena piú piccola, riuscirebbe a stare davvero dentro un normale teatro di commedia, con le scene, le luci, i quadri e le quinte, dove però gli attori recitano sempre un po' la stessa parte.

Chi non ci crede può venire a controllare.

Из книги *Нечетная жизнь*

История Буттарелли немного провисает в финале, но я в этом не виноват. Я лишь попытался собрать факты в хронологическом порядке, придать им объема и добавить немного чувства, но основная проблема в источниках сведений: главный из них — Гуальтьери, мой дядя Вилмер Гуальтьери, известный как Гуальтьери, что уже не сулит ничего хорошего.

Гуальтьери, и это могут подтвердить те, кто знал его лично, рассказывал непоследовательно и сбивчиво, с повторами, подолгу все размусливал, перескакивая с одной темы на другую; темы эти, может, и были близки по смыслу и интересны, но в целом мало относились к делу. То, что он, как я только что упомянул, является основным источником сведений — не мой выбор, все благодаря его тесной дружбе с Буттарелли, о котором и пойдет речь, а также приятельству с Венанцио и Исайей Ландембергерами, владельцами одноименной лавки, торгующей табаком и гербовыми марками на улице Фурио Муратори, — им мы отведем роль второстепенного источника. По правде говоря, их связывало нечто большее, чем близкая дружба, скажем так, это была общность идеологий и взглядов: каждый день после обеда они встречались в местном кабаке «Энтерпрайз», где, потягивая французский ликер, до четырех вечера обменивались мнениями обо всем на свете. Потом Исайя шел подменить Венанцио, а Гуальтьери усаживался возле табачной лавки и наблюдал за течением времени и уличным движением, покуривая «Македонский ригал» со швейцарской мятой; из-за санитарного запрета эти сигареты сняли с продажи, но Ландембергеры припрятали их на складе и продолжали продавать Гуальтьери по дружеской цене, пока запасы не закончились. Сама улица Фурио Муратори не представляет сейчас особого интереса, да и не представляла его прежде: окраинная улица с односторонним движением, где машины пугающе ускоряются между двумя синхронизированными светофорами, а по тянущимся с обеих сторон тротуарам спешат равнодушные пешеходы. Привычка моего дяди

Вилмера (клянусь, на этом я закончу отступление) зависать с заискивающим видом и с торчащей изо рта сигаретой возле табачной лавки братьев Ландембергеров, наблюдая за течением времени и уличным движением, осталась с тех далеких времен, когда он еще жил с моей бабушкой, то есть со своей матерью, в нескольких километрах отсюда, в районе Кавальере. Тогда он проводил вечера, сидя под навесом бара «Наутилус» и разглядывая прохожих, и порой болтал с теми, кому вздумалось остановиться. Обычно это были мужчины, с которыми у дяди имелось много общих тем, разговор складывался сам собой, однако время от времени останавливались и женщины. Кстати, о женщинах: мой дядя Вилмер впоследствии женился на Солимане Пескароло, старшей медсестре больницы Санта-Редента, которая согласно законам брака стала моей тетей Солиманой. Она была на пять лет старше дяди, но умерла на десять лет позже, как это нередко случается по тем же законам брака.

Возможно, я еще не сказал об этом, но Гуальтьери уже пятнадцать лет как нет в живых: он умер спустя несколько дней после того, как запасы «Македонского ригала» иссякли. Я предпочел бы рассматривать этот факт как простое совпадение и не пытался бы установить причинно-следственные связи.

У Гуальтьери и тети Солиманы было трое детей, теперь они трудятся на достойных должностях, а тогда посещали престижные технические и коммерческие училища. Гуальтьери с гордостью говорил, что тягу к культуре они унаследовали от матери, а деловое чутье — от него. На этом можно завершить отступление, касающееся моего дяди Вилмера, известного как Гуальтьери, однако необходимо добавить, что, когда он не сидел в «Энтерпрайзе», попивая ликер, и не торчал на улице Фурио Муратори, покуривая «Македонский ригал», он разъезжал по городу на своей ярко-голубой «Инноченти-Джардинетта» с десятком коробок в багажнике. Что хранилось в коробках — неизвестно. Если его об этом спрашивали, Гуальтьери пускался в пространные рассуждения, включавшие море коммерческой лексики и отсылки к теории предпринимательства, а затем резко умолкал, заявив, что его поймут только специалисты. Бармен «Энтерпрайза» считает, что коробки были наполнены тем же, чем он занимался весь день, то есть ничем. С годами коробки выцвели на солнце и приоб-

рели неопределенный цвет, и, когда Вилмер умер, тетя Солимана продала их пулеметчику вместе с автомобилем «Инноченти-Джардинетта», а потом еще не захотела брать деньги. Возможно, о содержании коробок следовало бы спросить у пулеметчика, но связь с ним была потеряна, впрочем, скорее всего, бармен был прав.

На самом деле это был не пулеметчик, а сборщик металлолома. Можно было догадаться из контекста, но надежнее все прояснить. Не знаю, почему его называют пулеметчиком.

В любом случае, дабы придать этому отступлению завершенность, добавлю, что, как говорила бабушка, Вилмера следовало утопить еще в детстве. В том смысле, что человечество могло спокойно обойтись без него: он был бесполезен как для природы, так и для общества. Про природу и общество — добавленные мною апокрифы: они нужны, чтобы воссоздать обстоятельства того времени и присущие ему культурные стереотипы. На самом деле бабушка не упоминала ни то, ни другое, она только говорила, что Вилмера следовало утопить еще в детстве. Близкие родственники и знакомые, поднимая между собой эту тему, твердили то же самое и продолжали твердить даже после его смерти, хотя для природы и для общества идея утопить Вилмера уже утратила всякий смысл.

Зато Ландембергеры были холостяками, жили они над табачной лавкой во втором доме после «Энтерпрайза», по нечетной стороне. Их жильё походило на кладбище, где они выступали в качестве мертвецов, погребенных вместе с накопленными за годы тщательной экономии сбережениями, — и это тоже слова бармена. Основную часть их накоплений недавно случайно нашли в упаковках из-под сигар «Джacksonвиль», замурованных в стене кухни за керамической плиткой. Оказалось, что табачная лавка хоть и представляла собой пережиток старины, но приносила немало наличности благодаря постоянному спросу на табак и гербовые марки, а главное — народной любви к футбольным и прочим лотереям, что в далекой от идеала умеренности культуре того времени оборачивалось в пользу предпринимателей.

У Ландембергеров не было ни детей, ни родственников по нисходящей или восходящей линиям, ни братьев, ни кузенов, ни кого-

либо еще, поэтому деньги, запрятанные в пачки от «Джексонавиля», можно объяснить только одержимостью демоном накопительства или, с точки зрения макроэкономики, рассматривать как вклад в экономическую стагнацию — вопрос, который неоднократно поднимали в «Энтерпрайзе» как раз на примере Ландембергеров.

Их уже тоже нет в живых. Они умерли одновременно несколько месяцев спустя после смерти Гуальтьери, туманной зимней ночью, и, выражаясь высокопарно, пали жертвами утечки смертоносного газа в отопительном котле, который никогда не ремонтировался из тех же соображений экономии. Поэтому уместнее сказать, что они стали жертвами демона экономности, происходившего, в свою очередь, от демона накопительства, которым были одержимы оба. Собственно поэтому они и умерли одновременно, как впоследствии после осмотра тел погибших подтвердил врач, обнаруживший братьев в своих постелях в характерных для отравления токсичными газами позах.

Грустным отзвуком этих тяжелых, как камни, слов мы можем теперь завершить и отступление о Ландембергерах, но прежде упомянем о том, что бармен «Энтерпрайза» почти никогда не называл их Ландембергерами, он называл их Фосфором, не отличая Исайю от Венанцио, словно это был один человек, хотя они не были похожи ни внешне, ни по характеру. Они были разнояцевыми близнецами — не помню, говорил я уже об этом или нет, скорее всего — нет, в спешке повествования порой упускаешь из виду важные вещи. Клиенты «Энтерпрайза» тоже называли их Фосфором, прозвище переходило из уст в уста, и вся округа постепенно привыкла называть их Фосфором, даже заезжие, выпив кофе, спрашивали у бармена, продает ли тот сигареты, а он отвечал отрицательно и предлагал им пройти еще два дома, чтобы купить сигареты у Фосфора, коим обычно был Венанцио, поскольку в девяти случаях из десяти Исайя в это время баловался ликером с Гуальтьери.

Это я к тому, что в дальнейшем тоже иногда буду называть их Фосфором. Нередко бывает, что прозвище определяет судьбу: желая постичь его смысл, вспомним о том, что фосфор в большом количестве становится ядовитым, или о том, что фосфор обладает люми-

несценцией, а значит, развивает интуицию, в чем, на мой взгляд, есть доля сарказма.

Эта часть окраины нашего небольшого городка, через которую пролегает улица Фурио Муратори, — точнее, место, где расположены лавка Ландембергеров и кабак «Энтерпрайз», — топографическое воплощение истории, которую я собираюсь рассказать. Иными словами, это виртуальная сцена: если перенести ее в реальное физическое пространство и слегка уменьшить масштабы, она прекрасно поместится в обычном театре комедии с декорациями, светом, картинами и кулисами, в театре, где актеры всегда исполняют почти одни и те же роли.

Кто не верит, может сам приехать и посмотреть.





Claudia Durastanti
Клаудия Дурастанти

A proposito di *La straniera*

La straniera si presenta come un *memoir* scritto in forma di oroscopo: si divide infatti in sei sezioni titolate rispettivamente *Famiglia, Viaggi, Salute, Lavoro&Denaro, Amore, Di che segno sei*. Tuttavia, invece di prevedere il futuro, come ci si aspetta da una predizione astrologica, nella *Straniera* si rilegge il passato dell'autrice, rompendo l'ordine cronologico degli eventi.

Figlia di due genitori sordi e anticonformisti che non hanno mai voluto imparare la lingua dei segni e nipote di nonni immigrati dalla Basilicata all'America, Durastanti ha messo al centro della sua vita la conquista del linguaggio, una perizia grazie alla quale è diventata non solo scrittrice ma anche traduttrice dall'inglese, imparato alla perfezione avendo a sua volta trascorso i primi sei anni di vita New York. Tuttavia su questa conquista Durastanti riflette a lungo, soprattutto per contrasto con quanto ha visto attorno a sé nelle esperienze personali e domestiche: cosa significa ascoltare Sanremo — manifestazione che ha nel linguaggio musicale la sua essenza — per una madre sorda che ne fa l'avvenimento televisivo dell'anno? Cosa significa partecipare a riunioni familiari in cui ciascuno si esprime con un codice comunicativo diverso e non condiviso? E, viceversa, come mai sentiamo di esistere davvero solo quando troviamo l'unica persona con la quale, amandoci, inventiamo un linguaggio e una sintassi privati?

Il libro attraversa più nodi esistenziali cruciali, dalla disabilità dei genitori alla migrazione, dal ruolo decisivo assunto dalla lettura nel corso della giovinezza alla percezione di estraneità rispetto alle varie esperienze vissute. Il pregio del *memoir* di Durastanti sta dunque nello sguardo "straniero" con cui l'autrice sa elaborare questi temi: riflettere sull'handicap dei genitori e rappresentarlo significa elaborarlo riconoscendo come la disabilità sia la destinazione che spetta a ciascuno. Si può nascere sordi come si può diventare muti a causa di un ictus; si può perdere un braccio in un incidente; si può dover convivere con forme di demenza senile, come capita alla nonna Rufina.

Allo stesso modo, il racconto della migrazione familiare (i nonni che giungono a New York) e personale (il trasferimento infantile dell'autrice

dai moderni USA a un paesino lucano dove sopravvivono modi di vita ancestrali, il recente spostamento a Londra) diventa non tanto la storia di una perdita di radici, quanto piuttosto quella di una moltiplicazione di luoghi e di approdi tra cui diviene difficile scegliere quale davvero sia “casa”.

I brani proposti sono le pagine iniziali e quelle conclusive: nelle prime si narrano le divergenti “mitologie” con le quale i due genitori raccontano ai figli i modi in cui si sono conosciuti; nelle ultime si assiste, per brevi racconti apparentemente irrelati, a una sorta di ricomposizione in cui familiari, luoghi, forme di fragilità, trovano una loro ragion d’essere.

О книге *Посторонняя*

«Посторонняя» — книга воспоминаний, записанных в форме гороскопа. В ней шесть глав: «Семья», «Путешествия», «Здоровье», «Работа и деньги», «Любовь» и «Кто ты по знаку Зодиака». Однако в отличие от обычного астрологического прогноза, который предсказывает будущее, в этой книге писательница повествует о своем прошлом, нарушая хронологический порядок событий.

Дочь глухих родителей-нонконформистов, отказывавшихся учить жестовый язык, внучка эмигрантов из Базиликаты, которые обосновались в Америке, Дурастанти посвятила всю свою жизнь освоению языка. Благодаря этому она стала не только писательницей, но и переводчицей с английского, который освоила в совершенстве, прожив первые шесть лет в Нью-Йорке. В книге Дурастанти размышляет над своими достижениями, особенно бросающимися в глаза из-за контраста с тем, что она наблюдает в собственной повседневной жизни. Каково это, слушать выступления на фестивале в Сан-Ремо (где царит язык музыки) для глухой матери, превращающей это в телевизионное событие года? Каково участвовать в семейных встречах, где каждый говорит на собственном, не всем понятном языке? И наоборот, почему мы чувствуем себя по-настоящему живыми, когда находим того единственного человека, с которым, полюбив друг друга, изобретаем известный только двоим словарь и способ складывать слова в предложения?

Автор повествует о важнейших жизненных обстоятельствах: от инвалидности родителей до миграции, от того, насколько важную роль сыграли в ее юности книги, до ощущения, что многие события произошли как будто не с ней. Ценность воспоминаний Дурастанти в умении раскрыть эти темы, взглянув на события со стороны: она размышляет над физическим недостатком родителей и, рассказывая об этом, перерабатывает травму, признает, что в каком-то смысле все люди наделены ограниченными возможностями. Можно родиться глухим или утратить дар речи после

инсульта, можно потерять руку в аварии или жить рядом с тем, кто страдает старческой деменцией, как бабушка Руфина.

Рассказ об эмиграции семьи писательницы (переезд бабушки и дедушки в Нью-Йорк) и о ее собственном опыте (переезд в детстве из такой передовой страны, как США, в небольшой луканский городок, где сохранился традиционный уклад; недавний переезд в Лондон) также оказывается не столько историей о потере корней, сколько историей о том, что у человека может быть много родных для него мест — отнюдь не просто понять, которое из них и есть твой настоящий дом.

Мы выбрали начальные и заключительные страницы книги. В первом отрывке изложены разные версии семейного мифа: родители рассказывают детям о том, как они познакомились. Во втором — короткие, на первый взгляд не связанные друг с другом истории, складываются в единую, осмысленную картину: места, которые описывает автор, фигуры родственников, многообразные формы человеческой хрупкости — все находит свое оправдание.

Da *La straniera*

Mitologia

Mia madre e mio padre si sono conosciuti il giorno in cui lui ha cercato di buttarsi da ponte Sisto a Trastevere. Era un buon punto da cui cadere: nonostante fosse un bravo nuotatore, l'impatto con l'acqua lo avrebbe paralizzato, e il Tevere in quei giorni era già tossico e verde.

Mia madre camminava a testa bassa e con le spalle contratte come se piovesse sempre, soprattutto quando era sola, ma quel giorno si era fermata sul ponte e aveva visto un ragazzo a cavalcioni sul parapetto. Si era avvicinata per mettergli una mano sulla spalla e tirarlo indietro, forse c'era stata una breve colluttazione. Lo aveva convinto a calmarsi e a respirare piano, poi avevano passeggiato per la città, si erano ubriacati ed erano finiti in un albergo con le lenzuola rigide che puzzavano di ammoniaca. Prima dell'alba mia madre si era rivestita e se n'era andata. Doveva tornare in convitto e mio padre le era sembrato troppo irrequieto; non gli aveva neanche scrollato la schiena per avvisare.

Il giorno dopo, quando era uscita dal portone della scuola insieme alle amiche, lo aveva visto appoggiato a una macchina che non era la sua con le braccia incrociate, e in quel momento aveva capito di essere spacciata. Ho sempre invidiato l'espressione mistica e funesta con cui lo racconta, sempre stata gelosa di quell'apocalisse.

Quel giorno davanti la scuola mio padre aveva dei jeans stretti, una camicia azzurra con le maniche rimboccate e fumava una Marlboro rossa; ne consumava due pacchetti al giorno.

Era andato a prenderla davanti a un istituto statale sulla Nomentana e da quel momento era cominciata la loro vita insieme.

“Come ha fatto a trovarmi?” diceva. Quando ero una bambina mi raccontava questa storia trasformando mio padre in un mago oscuro capace di intercettarci ovunque nel tempo e nello spazio, e io l'abbracciavo forte senza rispondere, chiedendomi com'era essere desiderata da un uomo in quel modo.

Poi sono cresciuta e ho iniziato a farle notare la cosa più ovvia. “C’era una sola scuola per quelle come te a Roma, non era così difficile.” Lei annuiva, poi scuoteva la testa: l’aveva trovata perché doveva. Nonostante la fine del loro matrimonio, non si è mai pentita di averlo allontanato da quel ponte: lui era sordo, lei pure, e la loro relazione avrebbe avuto qualcosa di più intimo e profondo dell’amore.

Mio padre e mia madre si sono conosciuti il giorno in cui lui ha cercato di salvarla da un’aggressione davanti alla stazione Trastevere.

Si era fermato per comprare le sigarette ed era pronto a rientrare in macchina quando era stato attratto dai movimenti scoordinati e bruschi di un paio di malviventi; stavano prendendo a calci una ragazza nel tentativo di strapparle la borsa. Dopo averli intimiditi fino a farli sparire, si era fermato per assistere mia madre e l’aveva convinta ad andare a casa sua per lavarsi. In quel periodo lui viveva ancora con i suoi genitori: appena avevano visto quella ragazza poco più che adolescente con la pelle scura e i capelli ancora umidi per la doccia, avevano pensato fosse un’orfana.

A vent’anni mia madre aveva un sorriso largo e sconcio, denti da fumatrice e i capelli neri e dritti fino alle spalle in quel taglio che sta male a tutte; a volte usava barrette di tartaruga per trattenerli. Viveva in un convitto e dormiva spesso per strada, studiava in maniera saltuaria. Faceva qualche lavoretto per arrotondare i soldi che le mandavano i genitori dall’America, ma non si presentava in orario.

Da quel giorno avevano iniziato a uscire insieme: parlavano la stessa lingua fatta di rantoli e di parole pronunciate a un volume troppo alto, ma era il loro atteggiamento ad attirare gli sguardi per strada. Prendevano a spintoni i passanti senza voltarsi o chiedere scusa e irradiavano differenza: lui aveva i capelli castano chiaro, la bocca carnosa e i lineamenti nobili, lei gli arrivava a malapena alle spalle e sembrava uscita da un presidio di guerriglieri nella giungla.

Tanti anni fa mio padre aveva la capacità di apparire dal nulla: spesso, quando lei partiva per andare a trovare la sua famiglia in America o spariva per qualche giorno, o molto dopo, quando si erano già lasciati, lui si faceva trovare al terminal delle partenze al momento giusto oppure compariva dietro una porta vetrata, usciva all’improvviso da un ascensore, sbatteva

lo sportello della macchina costringendola a sollevare lo sguardo per quel movimento improvviso.

Lei lo riconosceva dalla postura dinoccolata, il baluginio delle sigarette; la trovava come un cacciatore ferito a sangue fa con gli animali, quando non ha più altri sensi a disposizione e si affida solo a un rabbioso istinto. Mio padre e mia madre hanno divorziato nel 1990. Si sono visti poche volte da allora, ma ognuno dei due fa partire la storia dicendo che ha salvato la vita all'altro.

Gemelli

Passeggio con mia madre in questa città o l'altra.

Le dico che per colpa sua ho smesso di leggere l'oroscopo. Mi ricorda le notti incubate nella sua cucina, quando eravamo a lume di candela e lei disponeva le rune sul tavolo. Io mi arrampicavo sulle sue gambe, lei mi avvolgeva con un asciugamano, e sentivo il suo respiro caldo mentre consultava il fato; era il mio modo preferito di addormentarmi.

Legge alcune pagine del libro e dice che ho sbagliato tutto. Tira fuori la storia della sua bisnonna, che da San Martino d'Agri è andata in nave in Argentina, poi si è fatta strada verso l'America lavorando quasi in ogni stato, fermandosi a lungo in Messico, finché non è arrivata in Ohio. Lì ha incontrato una famiglia di costruttori italiani, si è innamorata del primogenito, lo ha sposato, e quando sono diventati tutti e due ricchi e stanchi sono rientrati in Basilicata, dando vita a una migrazione che si ripete da sempre.

Mia nonna Rufina ha iniziato ad avere la demenza senile, ogni giorno si ricopre di gioielli come una regina bizantina, dice che deve goderseli tutti. Quando vado a trovarla mi parla dei Picasso che ha commissionato, in realtà sono quadri presi al mercato di Porta Portese.

Mio fratello ha una bambina. La guardo giocare con i suoi nonni; mio padre la terrorizza con i suoi volumi, mia madre nell'interagire con lei regredisce in una perfetta infanzia, e mi fa provare una strana gelosia, perché mi chiedo se sia mai stata così con me. Osservo mio fratello, la naturalezza che ha nel relazionarsi con sua figlia, la cura spontanea di cui è capace. Veniamo da mitologie di padri e di madri, ma nessuno dice mai quanto sia in tutto il corpo il legame con un fratello; è lui il primo specchio.

C'è una vecchia puntata del telefilm *Un medico tra gli orsi* incentrata

su una banca del sangue. I nativi americani nel telefilm credono che sia possibile riconoscere una persona dal colore del suo plasma, e osservano tutte quelle sacche di plastica impilate una sull'altra. Se mettessero la sacca di mio fratello sopra la mia, la riconoscerai?

C'era un vecchio graffito a New York, si vedeva prendendo la linea N a Brooklyn. Passando accanto a un palazzo di downtown, si leggeva la scritta lasciata da un writer maldestro, NEVERLAND. Un pannello pubblicitario a un certo punto l'aveva ricoperta, ma per un po' aveva resistito, affinché io non me ne dimenticassi e continuassi a vivere lì in mezzo, come alcuni migranti continuano a vivere nel paese che hanno lasciato e mandano un ologramma di se stessi in giro per il futuro.

Non sono mai stata davvero a Neverland (Neverland mon amour), ma ci sono passata vicino.

Da ragazza, nella biblioteca del paese in cui sono cresciuta, che poi si sarebbe allagata, ho preso una copia della biografia di Marx. Da giovane aveva scritto una frase sulla "Gazzetta Renana": "Quando tutto cade, indomito il coraggio resta." Un giorno ho diciassette anni e credo di sapere tutto su come si colma lo spazio tra due persone.

Parlo dei miei genitori con la nipote della donna che si è buttata dall'Arc de Triomphe. Le spiego che non hanno mai voluto accettare di essere sordi e di arrendersi a questo limite. Lei chiede: "E perché avrebbero dovuto?" Non perché erano sordi, ma perché erano giovani: nessuna persona dovrebbe limitare il proprio desiderio di essere altro.

Su Oxford Street a Natale con mia madre, a comprare vestiti di cui si sarebbe pentita, in una città in cui non posso misurare la distanza da casa.

Le ho chiesto come sarebbe stata la sua vita se non fosse stata sorda.

"Penso che sarei stata insignificante."

Dopo anni passati a descriversi come una vittima, mi ha detto anche che tutto quel che le era capitato nella vita lo aveva scelto, e in questa dichiarazione l'ho sentita libera.

So di non essere scomparsa perché qualcuno mi ha trovata prima che potessi farlo.

Ho ascoltato mia madre, e non ho dimenticato di essere una *persona*. Sono la figlia di un uomo che non si è mai buttato dal ponte: ogni volta che sento l'impatto con l'acqua, io torno. Quando tutto cade, indomito l'amore resta. Ma è una storia vera?

Из книги *Посторонняя*

Мифология

Мои мама и папа познакомились в день, когда отец попытался броситься с моста Сикста в Трастевере. Место было выбрано правильно: папа отлично плавал, однако удар о воду его бы обездвигил, да и Тибр уже тогда был ядовитым и зеленым.

Мама, особенно когда была одна, ходила, опустив голову и ссутулившись, будто постоянно шел дождь. Однако в тот день она осталась на мосту и увидела перелезающего через перила парня. Она подошла и положила руку ему на плечо, потянула назад — он наверняка сопротивлялся. Но она его успокоила, велела медленно дышать, потом они гуляли по городу, напившись, и все закончилось в гостинице на воняющих аммиаком жестких простынях. Еще до рассвета мама оделась и ушла. Ей нужно было вернуться в школу-интернат, к тому же отец показался ей чересчур тревожным. Она даже не попыталась потрясти его за плечо и предупредить, что уходит.

Выйдя на следующий день с подружками из школы, она увидела отца: он стоял, скрестив руки на груди, прислонившись к чьей-то машине. Тогда-то она и поняла, что влипла. Я всегда ревновала, когда она рассказывала об этом, словно об апокалипсисе, с загадочным, обреченным выражением лица.

Когда папа появился у маминой школы, на нем были узкие джинсы и голубая рубашка с закатанными рукавами. Во рту сигарета — папа выкуривал по две пачки красного «Мальборо» в день.

Он пришел встретить ее у школы-интерната на виа Номентана, и с того дня они стали жить вместе.

«Как он меня отыскал?» — удивлялась мама. Когда я была маленькая, она часто рассказывала мне эту историю: папа в ней представлял темным магом, способным найти нас где угодно во времени и пространстве. Вместо ответа я крепко обнимала маму, пытаясь вообразить, что чувствуешь, когда мужчина настолько сильно желает быть с тобой.

Повзрослев, я стала обращать внимание мамы на очевидные вещи. «В Риме только одна школа для таких, как ты, найти тебя было нетрудно». Она кивала, но потом мотала головой: папа нашел ее, потому что так должно было случиться. Хотя их брак распался, она ни разу не пожалела о том, что увела его с моста: они оба глухие, и в их отношениях было нечто более искреннее и глубокое, чем любовь.

Мои мама и папа познакомились, когда он спас ее от нападения у железнодорожной станции Трастевере.

Папа остановился купить сигареты и уже собирался сесть обратно в машину, когда заметил неуклюжие и резкие движения пары хулиганов: они били ногами девушку, пытаясь отобрать у нее сумочку. Напугав их так, что они тут же исчезли, он остановился помочь маме и уговорил поехать к нему домой, чтобы умыться. Тогда он еще жил с родителями. Увидев девушку, почти подростка, смуглую, с влажными после душа волосами, родители решили, что она сирота.

В двадцать лет у мамы была широкая и некрасивая улыбка, зубы курильщицы, прямые черные волосы до плеч и стрижка, которая никого не красит. Иногда она собирала волосы заколками под черепаху. Мама жила тогда в интернате, бывало, ночевала на улице, часто прогуливала учебу. Подрабатывала — денег, которые присылали родители из Америки, не хватало, но никогда не являлась на работу вовремя.

С того дня они стали встречаться. Они говорили на одном языке, состоящем из хрипов и очень громко произнесенных слов, но внимание окружающих привлекало не это, а их поведение. Они толкали прохожих, не оглядываясь и не извиняясь, были очевидно, что они не как все. У папы были светло-каштановые волосы, пухлые губы и благородные черты лица, мама еле доставала ему до плеч, она как будто вышла из джунглей, где сражалась в партизанском отряде.

Много лет назад папа обладал способностью появляться из ниоткуда: нередко, когда мама уезжала к семье в Америку или исчезала на несколько дней, и позже, когда они уже расстались, он в нужный момент оказывался в зоне вылета в аэропорту, возникал за стеклянными дверьми, появлялся из лифта или хлопал дверцей машины — неожиданное движение привлекало внимание мамы.

Она узнавала его по расхлябанной походке, по огоньку сигареты. Он находил ее, как раненый и истекающий кровью охотник находит добычу — когда полагаешься не на чувства, а на обостренный инстинкт. Родители развелись в 1990 году. С тех пор они виделись всего пару раз, но каждый из них начинает свою историю с того, как спас жизнь другому.

Близнецы

Я гуляю с мамой по улицам то ли этого, то ли другого города.

Жалуюсь, что из-за нее перестала читать гороскопы. Они напоминают о вечерах, когда мы сидели в тесной кухоньке при свечах и мама раскладывала на столе руны. Я забиралась к ней на колени, она закутывала меня в полотенце. Я ощущала теплое мамино дыхание, пока она совещалась с судьбой. Мне нравилось так засыпать.

Прочитав несколько страниц книги, мама говорит, что я все напутала. И принимается рассказывать историю своей прабабушки, которая из Сан-Мартино-д'Агри уплыла в Аргентину, оттуда уехала в Америку, успела поработать почти во всех штатах, надолго задержалась в Мексике, а потом добралась до Огайо. Там она встретила итальянскую семью строителей, влюбилась в старшего сына, вышла за него. А когда они с мужем разбогатели и почувствовали усталость, вернулись в Базилику, положив начало непрекращающейся миграции.

У моей бабушки Руфины появились признаки старческой деменции: каждый день она обвешивает себя украшениями, словно византийская императрица, — дескать, ей хочется любоваться ими всеми. Когда я ее навещаю, она хвастается, что заказывала картины самого Пикассо — на самом деле это подделки с рынка Порта-Портезе.

У моего брата есть дочка. Я смотрю, как она играет с дедушкой и бабушкой: мой папа пугает ее громкими звуками, а мама, находясь с ней, впадает в безмятежное детство, что вызывает у меня странную ревность. Интересно, она и со мной вела себя так же? Я наблюдаю за братом, насколько непринужденно он общается с дочерью, как он о ней заботится. У нас любят рассуждать о тесной связи с отцом и матерью, но никто не говорит о крепкой телесной связи между братьями и сестрами. Брат — твое отражение.

В старом сериале «Северная сторона»¹ был эпизод, сюжет которого построен вокруг банка крови. В фильме индейцы верят, что человека можно узнать по цвету его плазмы. Они внимательно разглядывают пластиковые пакетики, сложенные один на другой. Интересно, если пакетик с кровью моего брата положить вместе с другими на мой, я его узнаю?

В Нью-Йорке раньше было граффити — его было видно, если сесть на линию метро «N» в Бруклине. Проезжая мимо старого здания в центре, можно было прочесть кривую надпись почти целиком — NEVERLAND. Потом ее закрыли рекламой, но часть букв еще виднелась некоторое время словно для того, чтобы я про нее не забыла и жила в Нью-Йорке, как мигранты, на самом деле продолжающие жить в стране, которую они покинули, и посылающие в будущее свою голограмму.

В настоящем Неверленде² (Neverland mon amour) я никогда не была, но как-то проезжала мимо.

Когда я была еще девчонкой и жила в небольшом городке, я взяла в библиотеке, которую потом затопило, биографию Маркса. В молодости он написал в «Рейнской газете»: «Когда все рухнет, остается несокрушимое мужество». В семнадцать лет я решила, что знаю, как преодолеть пропасть между двумя людьми.

Я рассказала о родителях племяннице женщины, которая бросилась с Триумфальной арки. Объяснила, что родители так и не смирились с глухотой, не приняли свою ограниченность. Она возразила: «С какой стати ее принимать?» Дело не в глухоте, просто они были молоды: нельзя препятствовать желанию стать кем-то другим.

Рождество, мы с мамой покупаем одежду на Оксфорд-стрит — потом она пожалеет об этом. А я даже не представляю, насколько мы далеко от дома.

Я спросила у мамы, какой была бы ее жизнь, если бы она могла слышать.

«Наверняка ничем не примечательной».

1 «Северная сторона» («Northern Exposure») — популярный американский сериал, выходивший в 1990—1995 гг. (здесь и далее прим. ред.).

2 Вероятно, имеется в виду ранчо Майкла Джексона в Калифорнии.

Много лет она представляла себя жертвой, а потом призналась: все, что с ней произошло, — результат ее выбора. Тогда я поняла, что внутренне она свободна.

Я знаю, что не пропала окончательно, потому что нашли меня прежде, чем это случилось.

После тех маминых слов я всегда помнила о том, что я личность. Я дочь человека, который так и не прыгнул с моста: каждый раз, соприкасаясь с водой, я возвращаюсь обратно. Когда все рушится, остается несокрушимая любовь. Вот только правдивая ли эта история?





Giorgio Falco
Джорджо Фалько

A proposito di *La gemella H*

Il romanzo di Falco prende avvio negli anni Venti del Novecento in una placida cittadina della Baviera, Bockburg, dove vivono Hans Hinner e Maria Zemmgrund, entrambi di famiglia modesta: nel loro incontro è insita una reciproca promessa di rincorsa al benessere e alla promozione sociale. Quella degli Hinner si configura come la vicenda della famiglia-tipo che vive nella Germania in cui Hitler sta prendendo il sopravvento. È in questa temperie che nel 1933 nascono Helga e Hilde, due gemelle omozigote: Falco racconta con la voce di Hilde l'infanzia trascorsa in una bella villetta di Kirschenstrasse, la gioia per l'acquisto della prima automobile, il dono del cucciolo Blondi. Ma la piccola Hilde racconta anche cosa succede ai vicini, una famiglia di ebrei lituani, in un giorno festivo in cui alle sette è già con il naso alla finestra: l'arrivo della camionetta di militari e, tra questi, la determinazione dello zio materno Peter, il giardino e l'abitazione messi a soqquadro, l'arresto dei proprietari che rientrano, attoniti, la sera. È così che si fonda il futuro benessere economico degli Hinner: Hans compra a un prezzo irrisorio l'immobile e la lussuosa auto dei vicini, ormai costretti alla fuga. Proprio la speculazione perpetrata su di loro permetterà l'agiatezza degli Hinner: questo gesto consentirà ad Hans di trasferire la famiglia a Merano — in piena guerra — per garantire un clima salubre alla moglie malata; dopo la morte della donna, sarà sempre quella speculazione a permettere il trasferimento dell'uomo e delle figlie adolescenti a Milano. Di qui poi lo vedremo spostarsi agli albori degli anni Cinquanta a Milano Marittima in cerca di una riconversione definitiva.

Il trattamento del tempo nel romanzo è articolato: Falco, con una serie di espedienti narrativi e di giochi prospettici, rompe la linearità cronologica del racconto costringendo il lettore a un continuo andirivieni narrativo fra l'epoca di Hitler e il dopoguerra. Ne *La gemella H* infatti Hans Hinner, che ha costruito il proprio benessere grazie al nazismo, può riciclare la sua identità sulla riviera romagnola del *boom* economico e permettere alle due figlie di vivere senza scosse questo trapasso storico.

Il brano scelto ha come protagonista una delle due gemelle, Hilde:

giunta a Milano, la giovane diciassettenne preferisce inserirsi nel modo del lavoro piuttosto che proseguire gli studi: bionda, di bell'aspetto, in grado di parlare due lingue straniere è la commessa ideale della Rinascente, il grande magazzino che incarna il desiderio di ricominciare degli italiani. Infatti l'euforia per le merci contagia i consumatori e li fa affezionare a un'azienda anche grazie al sorriso delle giovani donne in divisa che propongono gli oggetti in vendita. In tal modo Falco rappresenta in queste pagine la paradossale continuità tra nazifascismo e consumismo.

О книге *Сестры Х*.

Действие романа Джорджо Фалько начинается в двадцатые годы XX века в Бокбурге, вымышленном тихом городке в Баварии, где живут Ханс Хиннер и Мария Цеммгрунд. Оба они родом из простых семей, оба стремятся к финансовому благополучию и продвижению по социальной лестнице. История семьи Хиннер типична для Германии времен прихода к власти Гитлера. В этом климате в 1933 году рождаются Хельга и Хильда, однойцевые близнецы. В романе Хильда рассказывает о своем детстве, прошедшем в симпатичном особняке на Киршенштрассе, о том, как все радовались покупке первого автомобиля, о подаренном ей щенке по кличке Блонди. А еще маленькая Хильда рассказывает о происшествии с обитавшей по соседству семьей литовских евреев: однажды в выходной день она рано утром выглянула в окно и увидела, как подъехал военный фургон, солдаты под предводительством Петера, ее дяди по материнской линии, перевернули вверх дном и дом соседей, и их сад. Когда же вечером потрясенные соседи вернулись, их арестовали. Так было положено начало будущему финансовому благополучию Хиннеров: соседи были вынуждены бежать, Ханс выкупил за символическую цену их дом и шикарный автомобиль. Эта спекуляция позволила Хансу в разгар войны перевезти семью в Мерано, чтобы целебный воздух поправил здоровье его жены, а после ее смерти — перебраться вместе с подросшими дочерьми в Милан. Впоследствии, на заре пятидесятих годов, он еще раз решится на радикальные перемены и переедет в Милано-Мариттиму.

Время в романе имеет сложную структуру: используя разнообразные повествовательные приемы и играя с перспективой, автор ломает линейность хронологии и вынуждает читателя перемещаться вперед и назад от гитлеровских времен к послевоенным годам. Ханс Хиннер, разбогатевший благодаря нацизму, в годы экономического бума начинает все заново на романьольском побережье и заботится о том, чтобы его дочери без потерь прошли этот исторический период.

Героиня выбранного фрагмента — Хильда, одна из сестер-близняшек. Приехав в Милан, она делает выбор в пользу работы, а не учебы. Миловидная семнадцатилетняя блондинка, говорящая на двух иностранных языках, просто создана для того, чтобы стать продавщицей в «Ринашенте» — большом универмаге, который олицетворяет собой мечту итальянцев о возвращении к нормальной жизни. Он привлекает покупателей не только изобилием товаров, но и улыбками помогающих определиться с выбором юных девушек в форменных платьях. Таким образом Джорджо Фалько подчеркивает парадоксальную преемственность от нацизма, фашизма к потребительству.

Da *La gemella H*

Cammino al fianco di Blondi da Porta Ticinese a piazza Duomo. Ho diciassette anni, non sono fidanzata, nemmeno Helga è fidanzata, che io sappia. Nel quartiere sono *la tedesca*. Mi scambiano spesso per Helga. La stessa cosa capita a lei, così diventiamo una persona sola, e quando ci vedono insieme, quasi non ci credono. Ma adesso sono io e non Helga a camminare verso piazza Duomo, di mattina. Helga è a scuola, mio padre è a Merano, passa al cimitero da mia madre, per quanto possa servire. Poi va al mare, sulla riviera adriatica, dice per lavoro, non chiedo nulla, accetto il fatto che il mare d'autunno possa essere un lavoro.

Guardo le vetrine dei negozi in via Torino, mi specchio in quelle superfici lisce, è strano vedere Blondi riflessa a Milano. Il nuovo palazzo della Rinascente è un edificio ricostruito su portici, travi e pilastri metallici; le gradazioni della facciata di marmo sono punteggiate da poche grandi finestre circondate da cornici in cotto; nella parte superiore del palazzo, una serie di finestrelle ricorda un riformatorio progressista. In basso, i muratori sistemano gli spazi spogli, diventeranno vetrine traboccanti. La Rinascente riapre tra un mese, poco prima delle feste natalizie. Cercano personale, soprattutto femminile.

Noi candidate entriamo nella stanza, una piccola aula magna aziendale, che conserva qualcosa di scolastico, il rumore di tram fuori e denaro dentro. Ci sediamo abbastanza distanti le une dalle altre, non dobbiamo sbirciare dai fogli vicini, per essere sicure ci difendiamo con i gomiti, a protezione dei segreti. Domande di cultura generale, in fondo vengo da due anni di liceo alla Scuola Svizzera di Milano, le scuole elementari e medie dalle suore di Merano, e l'esordio durante il Terzo Reich.

Ci fanno una prova di grafia, non perché dobbiamo scrivere, per capire qualcosa del carattere. È facile essere assunta in Rinascente. Passo la visita medica senza problemi. Offro le risposte giuste e il necessario malinteso della giovinezza. Sono minorenni, bionda, alta centosettanta centimetri, uno in più di mia sorella. Peso cinquantaquattro chili. Porto la terza di reggiseno. Se applicassero le teorie di alcuni medici

italiani sarei una via di mezzo tra la razza alpina e la razza adriatica, benché sia bavarese. La circonferenza dei fianchi è di novantaquattro centimetri, l'ampiezza della schiena è di trentasette. Sembrano le spalle di una nuotatrice dilettante. E tuttavia, anche se fossi davvero bella, non dovrei sentirmi tale. Perfino la giovinezza è bene che sia dissimulata, in Rinascente. La mia gradevole normalità è un fenomeno naturale, dotato di un'energia immemore. La Rinascente educa alla cura di me stessa con moderazione, sebbene il corpo sia costretto alla divisa, che tuttavia non ha nulla di militare, ricorda semmai la collegiale, il colletto sempre bianco, il grazioso grembiule non troppo attillato. Potrei essere la figlia, la sorella, la cugina, la nipote, la bambinaia di molte clienti, potrei essere la fidanzata, la compagna di banco, la giovane amante di molti clienti. Sono una commessa della Rinascente, la somma potenziale di tutto, e in verità niente di questo.

Parlo italiano, tedesco, un discreto inglese. Mi mandano al reparto Abbigliamento donna. È questa la mia tana per tutto il giorno, sono contenta, è l'esistenza rifiutata da mia madre, lei provava orrore ad andare a Monaco a fare la commessa, se fosse viva non reggerebbe l'organizzazione militare di un'azienda, i rapporti con i capireparto, le schermaglie con le colleghe, le apprendiste pronte a tutto pur di migliorare la propria posizione.

La Rinascente è la nuova grande madre. Dice di lavare i denti con lo spazzolino, dopo pranzo potremmo avere un sorriso rovinato dalla pausa in trattoria; dice di curare la pulizia delle unghie, di usare uno smalto scarlatto o rosso angelico per ravvivare la merce stessa che tocchiamo.

L'azienda organizza corsi di dizione, le mie colleghe sono ex contadine, cameriere, casalinghe, indossatrici, operaie, studentesse felici di lavorare alla Rinascente. Arrivano da ogni parte d'Italia, vedono nella Rinascente il prestigio di un lavoro pulito, rispettato da tutti grazie all'immediatezza del marchio, al design dei luoghi moderni. Sono gratificate, fanno parte del grande magazzino in centro, è come se abitassero di fianco, in cattedrale, e non in periferia. Lavoriamo circondate da cose, non guadagniamo abbastanza soldi per comprarne quante vorremmo, eppure tutto ciò non è frustrante, anzi, ci educa al denaro. Non c'è padrone, solo piccoli capi poco più di te, di seconda mano, il grande magazzino arriva a tutti, fagocita ogni dialetto, dobbiamo imparare un italiano sorridente

e radiofonico. Quando il cliente chiede qualcosa fuori dall'assortimento standard, molte mie colleghe diventano ansiose, si sforzano, sembra che debbano tradurre le proprie parole da una lingua straniera all'italiano, fino a quando vinte cedono, e il dialetto erompe dalla divisa, disegnata a Parigi da Elsa Schiaparelli: sciura, la va ben inscí?

Per lenire l'imbarazzo, sorridiamo. Quanto sorridiamo alla Rinascente! Stiriamo la bocca, inarchiamo le labbra per mostrare un accenno dei denti, gli occhi si rimpiccioliscono, i muscoli del viso si contraggono sul punto di esplodere, ma tutto è trattenuto, non devo ridere davvero, lasciarmi andare. Bisogna sorridere per sembrare allegre. Se non sorridiamo la gente può credere che siamo depresse. Nessuno vuole comprare qualcosa da una persona depressa, tantomeno da una giovane donna depressa. Per questo la merce deve sempre sorridere, anche se è esposta inerte. Tocca a noi vivificarla. Sorridiamo. All'inizio cerco di non dimenticarmi quando sorrido. Sono orgogliosa, a volte ingenua, così vorrei resistere al sorriso totale. Mentre sistemo un maglione penso: Hilde, sorridi a casa? Sorridi quando pieghi una camicia nella tua stanza? Helga e tuo padre ti fanno sorridere? E loro sorridono? Blondi non sorride. I neonati non sorridono. I neonati non potrebbero lavorare alla Rinascente, se non dopo i trenta giorni di vita, quando non sono più neonati, e sorridere al soffitto dalla culla può essere davvero conveniente.

Il sorriso non va sprecato. Eppure così gli darei ancora più importanza, lo glorificherei, e la Rinascente entrerebbe in me, allora un singolo sorriso in Rinascente sarebbe davvero un sorriso e io sorriderei per la Rinascente. Invece se sorrido sempre, smonto il sorriso, mi difendo meglio. Il sorriso è una prima persona plurale, non dico mai io, è una forma di modestia collettiva, spegne i sentimenti personali, anela al benessere generale, concorda con chi afferma e con chi tace. Il sorriso preventivo, in teoria, può indirizzare una conversazione commerciale, spostare gli equilibri, anche in caso di fallimento momentaneo, è testardo, prosegue per la propria strada in ogni condizione, è un grido di difesa e attacco, è allenamento. Il senso del sorriso è distruggere la stanchezza. Posso tenerlo sospeso per sessanta secondi. Una sosta impercettibile, una sfumatura dentaria coperta dal labbro, come sbattere le palpebre, e ricomincio subito a usare il mio strumento. Detto così pare nulla, vorrei vedere Helga congelata per un minuto, non qui, davanti allo specchio

di casa. E il potere della superficie, una teorica forma di libertà dalla burocrazia, ma proprio di essa è invece espressione, è il prezzo stabilito dall'ufficio acquisti e, dopo una serie di passaggi tra un livello e l'altro, è il prezzo esposto: davanti alla cifra si tace, commessa e cliente, impossibile contrattare, non c'è sconto, se non quello deciso dall'ufficio acquisti in accordo con la direzione commerciale, ed è lo sconto dato a tutti. Il sorriso è l'elemento unificatore tra l'intimità del consumo personale, l'abitudine del corpo e la produzione in serie. È il piano di sviluppo industriale, la fisicità del fenomeno, di chi riesce a immaginare un abito per molti, quasi per tutti, eppure il sorriso non si rivolge mai alla folla generica, al pubblico anonimo, ma sempre a quel potenziale singolo cliente che — trasportato rigido sulla scala mobile — si trova isolato dentro la folla. Parla a te che guardi, è la tua voce interiore proiettata, tuo è il sorriso che sogni. Allora la continuità di un sorriso è ringhio interiore. I denti sono più di una moina commerciale o il travestimento della cortesia stereotipata, l'essenza della tradizione milanese.

Qui lavorano le più belle ragazze della città. L'azienda ci manda dal parrucchiere una volta alla settimana — a diciassette anni sono pettinata come una signora — e ci cura le unghie. Siamo tutte giovani, alcune di noi non cercano solo clienti, tastano gli oggetti per assumerne il medesimo splendore: sorridono, un sorriso spinto a tal punto da essere in competizione con la merce, la fotosintesi, il movimento dei pianeti.

A volte ottengono l'arrivo dell'amore in Rinascente. Leggono speranzose gli oroscopi, calcolano l'ascendente, sognano i movimenti dei pianeti fuori dai reparti, i possibili incroci. L'uomo sagittario va d'accordo con la donna leone. Se non è scienza, è almeno statistica. Le commesse confidano in una doppia fatalità. Il destino è aspettare un uomo che sia padrone del proprio tempo. L'uomo deve arrivare nel giorno giusto. Né prima né dopo. Se entra prima non va bene. La commessa è in un angolo del reparto, piega maglioni, ha le spalle girate. Lui sceglie un'altra. Cosa se ne fa, l'uomo, la prima volta, di una nuca, di un paio di scapole? Vuole vedere un sorriso. Anche se entra dopo non va bene. Lui sceglie un'altra, capisce che la commessa in attesa è lo scarto di un cliente. Certo, pure la commessa prescelta è lo scarto di qualcun altro, ma lui prende ciò che considera suo già dal primo sguardo. Quando una cosa è tua, pensi solo al presente, non al passato. Se la commessa esclusa è ancora lí, così

disperatamente disponibile, è probabile che abbia già troppo passato e nessun futuro. L'uomo deve entrare nel momento decisivo, quando la commessa attende sorridente proprio lui così sicuro di sé, che ha il portafoglio nella tasca sinistra della giacca e sfiora le cose esposte. Rivolge la parola alla *sua* commessa. La richiesta di un'informazione sul prodotto diventa una battuta cordiale. Una battuta cordiale diventa un sottinteso. Un sottinteso diventa un invito esplicito. La commessa si chiede se, per una volta, l'oroscopo abbia davvero ragione: oggi, a pagina quaranta, è una giornata fortunata.

Le mie colleghe si chiamano Emilia, Eleonora, Francesca, Albertina, in verità Albertina sta al Casalinghi, la consideriamo una di noi perché vive insieme alle altre tre. Hanno tutte poco più di vent'anni, dividono le stanze di un appartamento in via Solari. La padrona di casa è una vedova di guerra, non ha più nemmeno il figlio. Frettolose e strette nei cappotti o nei soprabiti da cui spuntano parti di divisa — dilaghiamo da corso Vittorio Emanuele nelle strade laterali, per andare in trattoria. Durante la pausa pranzo discutiamo non solo di lavoro aspettando la minestra o il risotto, parliamo dei film e dei giornali, della vita in generale: la padrona di casa e la morte del marito, di come la foto dell'uomo — illuminata dalla debole luce di un lumino — sia l'ossessione per Emilia, che fissa il piccolo chiarore ogni sera e non riesce a dormire. Il lumino, per quanto fioco, le sembra avvampare il volto dell'uomo, la parete intera. Emilia riconoscerebbe il viso anche al buio, i baffi, il naso aguzzo, la fronte ampia che si apre sulla calvizie, la montatura nera degli occhiali, la camicia inamidata dalle mani della signora Teresa. Devo dirle di togliermi il marito, non voglio pagare per il suo dolore. Emilia teme che lo sguardo del defunto possa precipitare e incendiare l'appartamento. Sono sempre sveglia a quell'ora, dice Francesca, che dorme nell'altra stanza, spengo io l'incendio. Per Albertina il lumino e la fotografia del morto sono una consolazione, i leggeri scostamenti della luce la cullano prima di dormire, meglio di una ninna nanna. Piuttosto, dice, mi angoscia la morte del figlio, non sapere nulla, nessuna immagine, niente di niente: se fosse un'invenzione della signora Teresa per giustificare la propria solitudine? Ma certo, Tina, dice Emilia, e anche se fosse? Morire di un motivo misterioso, cosa importa se è morto per finta o di cuore, moriamo perché dobbiamo morire, dall'inizio.

Invito a pranzo le colleghe di domenica. Per la prima volta cucino gli spaghetti al pomodoro, come un'italiana. Helga è fuori con le compagne di classe. Le colleghe fanno i complimenti per la casa, i mobili, gli armadi, eh, però, capito l'Hilde? Roba anche più bella della Rinascente. Scosto le tende delle finestre, entra una luce smorta, niente cumuli di nuvole bianche o cirri filamentosi che lasciano intuire l'esistenza del vento almeno in quota. Il cielo di Milano, anche di domenica, rifiuta il colore dell'ottimismo, in fondo è onesto, comprime e dice solo, andate avanti. Tranquille, Biondi è buona, non fa nulla.

Parliamo di viaggi lontani e nuove vite, è il ritmo a sopraffarci, non sappiamo più nemmeno quale sia l'innescò e chi comincia a dire cosa, sarebbe bello fare la commessa a New York, dentro un grattacielo d'America, prima o poi giuro, prendo la pelliccia di lapin di mia nonna morta, salgo sulla nave e vado in mezzo al movimento vero, non Milano. Ma dà, volare mi infastidisce, non uso nemmeno l'ascensore della Rinascente. A me invece basta il caos che ho, e poi secondo te, se vado a New York, faccio la commessa? E cosa c'è di male? Niente, però un conto è fare la commessa alla Rinascente, che è una seconda casa, altro è farla a New York, servire per servire, allora resto qua. Oh, senti, non cominciamo con la politica. Cosa c'entra la politica? Non mi faccio più illusioni, parlo così, tanto per dire. Tu ti preoccupi degli affari della Rinascente come se fossero i tuoi. E allora? È il vivere l'azienda. Infatti io vorrei abitare davvero dentro la Rinascente, anche di notte, il reparto è meglio della stanza ammobiliata, se passo tutte quelle ore chiusa in Rinascente, saranno anche affari miei, o no? E lo chiedi a me? Saprai già dare una risposta tua. Certo, a me interessa, mi riguarda se non vendo, sono delusa, non tanto per la Rinascente, quanto per l'orgoglio, con me stessa. Ragazze, dà, stiamo bene. In trasferta è una soddisfazione andare al ristorante dopo il turno, paga tutto l'azienda, anche l'hotel o il capriccio di un taxi quando piove dopo cena. Tu fai carriera, l'italiano, l'inglese, con il tedesco che sai potresti lavorare nella sede di Bolzano, telefonare all'estero toccando il filo e la cornetta di un ufficio tutto tuo. Be', si dà troppa importanza alle lingue, non capisco tutta questa ammirazione, saperne tre o quattro aiuta, ma se non si ha nulla da dire nella propria lingua, crediate che triplicare giovi a qualcosa? Triplica il niente. Intanto triplica. Cosa, non importa.

Se diventi caporeparto non sai piú che cosa sia un cliente, ti sistemi, metti gli altri tra te e il mondo. Però quando vai a casa ragioni ancora da caporeparto, al mercato ragioni da caporeparto, al cinema ragioni da caporeparto, rimproveri i tuoi figli e ragioni da caporeparto, non so, bisognerebbe chiedere a Silvana, sapere come va con il marito, lui è un custode, e se lei si porta a casa il vizio del comando? Ma tuo padre, Hilde, non c'è? Dov'è? Al mare. Al mare? E a fare cosa, con il brutto? Al mare è bello, è brutto qui.

Quando entra in casa Helga ci ammutoliamo, la forchetta sospesa sulla piana sterminata di spaghetti. Lei è mia sorella. Ma siete...? Gemelle, dice Helga. E proprio uguale a te, Hilde. Potrebbe lavorare al posto tuo alla Rinascente.

E insieme ancora fuori, lo spirito di corpo aziendale. La Rinascente organizza attività dopolavoristiche, le stesse iniziate durante il fascismo e pervenute intatte in questi anni italiani: gite domenicali, concerti, spettacoli teatrali, serate danzanti. Consumo un paio di scarpe ogni tre mesi per ballare, mi sorprendo nel dire frasi come: vado a ballare con le mie colleghe. Andiamo nei dancing dalle insegne blu ceruleo, lo splendore artificiale della sera, vediamo se dondolandosi la prospettiva cambia, ma adesso, alle nove di mattina nel reparto, non esiste il tempo, lo spazio è sospeso, nessuna importanza per le strade, le targhe di commemorazione, i quartieri, le case, esiste solo il reparto, eppure arriva sempre la fine del turno, della settimana lavorativa, il rapido avvicendamento di stagioni e anni travestiti da collezioni autunno-inverno, primavera-estate. Vogliamo divertirci soprattutto il sabato, tanto non abbiamo ancora figli, e anche se li avessimo, la Rinascente pensa a tutto, anche alle colonie estive per i bimbi. Molti dicono, che noia, uno Stato, un partito, un'azienda che pensa a tutto, così non c'è piú libertà di scelta. Ma tra una cosa che pensa a tutto, e una cosa che pensa a niente, non è meglio la prima?

Из книги *Сестры Х.*

Я иду от Порта Тичинезе к piazzа Дуомо, Блонди бежит рядом. Мне семнадцать, у меня нет парня, и у Хельги, насколько я знаю, тоже. В нашем районе все зовут меня немкой. Нас с Хельгой так часто путают, что мы уже практически стали одним человеком, и, когда нас видят вместе, никто не верит своим глазам. Но сегодня утром к piazzа Дуомо иду я, а не Хельга. Она в школе, а папа в Мерано, на всякий случай заглянет на кладбище к маме. Оттуда он поедет на море, на Адриатическое побережье, — сказал, по работе, а я не задаю ему лишних вопросов и верю на слово, что осенью на море можно работать.

На виа Торино я разглядываю витрины магазинов, ловлю в них свое отражение и рядом отражение Блонди, даже не верится, что мы с ней в Милане. Подходим к новому зданию универмага «Ринашенте»: внизу сплошные портики, балки и металлические колонны; над ними мраморный фасад с пунктиром больших окон, обрамленных терракотовыми наличниками; стройные ряды окошек в верхней части здания напоминают исправительную тюрьму. Рабочие занимаются отделкой пустующих проемов на первом этаже, которые вскоре превратятся в полные товаров витрины. «Ринашенте» откроется через месяц, перед рождественскими каникулами, и сейчас набирают сотрудников — точнее, прежде всего сотрудниц.

Вместе с остальными кандидатками захожу в помещение, похожее на небольшой актовый зал: от него веет чем-то школьным и одновременно деньгами. С улицы доносится лязг трамваев. Мы садимся подальше друг от друга, чтобы никто не списывал, и вдобавок загораживаем листки локтями, оберегая свои тайны. Вопросы на эрудицию: не зря я провела два года в лицее при Швейцарской школе в Милане, окончила начальную и среднюю школу у монахинь в Мерано и детский сад в Германии при Третьем рейхе.

Мы проходим тестирование по чистописанию — не потому, что на работе придется много писать, а потому, что почерк может многое

поведать о характере. Устроиться в «Ринашенте» проще простого. Я с легкостью прохожу медосмотр. На все вопросы отвечаю правильно, но немного путано, как и положено молоденькой девушке. Я еще несовершеннолетняя, блондинка, ростом метр семьдесят, на сантиметр выше сестры. Вешу пятьдесят четыре килограмма. Третий размер груди. Если бы здесь придерживались взглядов некоторых итальянских ученых, меня назвали бы идеальным сочетанием альпийской и адриатической рас, хоть я и баварка. Окружность бедер девяносто четыре сантиметра, ширина спины тридцать семь. Плечи широкие, как у пловчихи. Впрочем, даже будь я писаной красавицей, мне не стоило бы считать себя таковой. В «Ринашенте» ничто не должно бросаться в глаза, и юность не исключение. Моя природная обыкновенность располагает к себе, пусть и делает меня не слишком запоминающейся. «Ринашенте» приучает нас к ухоженности, но умеренной, тело все равно приходится скрывать под формой, которая, впрочем, больше похожа на школьную, чем на военную: белоснежный воротничок, изящное, в меру облегающее платьице. Я легко могла бы быть дочерью, сестрой, кузиной, внучкой, гувернанткой любой клиентки или же невестой, однокурсницей, юной любовницей любого клиента. Я продавщица в «Ринашенте», потенциальная совокупность всего, но в действительности — ничто из вышеперечисленного.

Я говорю на итальянском, немецком и неплохо на английском. Меня направляют в отдел женской одежды, и здесь я провожу целый день. Меня все устраивает. Моя мать отказалась от такой жизни, у нее вызывала отвращение сама мысль о работе продавщицей в Мюнхене. Будь она жива, ни за что не смирилась бы с царящими здесь армейскими порядками, необходимостью выстраивать отношения с начальниками отделов, перепалками с коллегами, на все готовыми стажерами.

«Ринашенте» — это наша новая богиня-мать. Она велит нам чистить зубы после еды, чтобы обед в траптории не сказался на наших улыбках; следить за чистотой ногтей, наносить алый или рубиново-красный лак, чтобы выгодно оттенять товары, к которым мы прикасаемся.

Мы посещаем занятия по правильной речи. Мои коллеги —

бывшие крестьянки, официантки, домохозяйки, манекенщицы, фабричные работницы, студентки, которые счастливы, что устроились в «Ринашенте». Для них, приехавших из самых разных уголков Италии, это эталон престижной, достойной работы в компании, которую все уважают за ее открытость и современные интерьеры. Они довольны, им нравится быть частью большого универмага в самом центре города, это дает им ощущение, что они живут прямо рядом с собором, а не на окраине. Нас окружают красивые вещи, нашей зарплаты не хватает на все, что нам хотелось бы купить, однако нас это не расстраивает — наоборот, приучает к деньгам. Здесь нет хозяина, только мелкие начальники, стоящие чуть выше тебя. Работать в универмаге может каждая, говор не имеет значения, но здесь мы должны общаться на том бравурном итальянском, который звучит по радио. Стоит клиенту задать вопрос, выходящий за рамки стандартного набора реплик, многих моих коллег охватывает паника, они будто бы силятся перевести свою фразу с иностранного языка на итальянский, наконец, сдаются, и диалект прорывается сквозь форменное платье, созданное в Париже Эльзой Скьяпарелли: «Дамочка, гляньте-ка вот это».

Мы улыбаемся, чтобы побороть смущение. Сколько же мы улыбаемся в «Ринашенте»! Растягиваем губы, изгибаем их, слегка обнажая зубы, чуть прищуриваем глаза, мышцы лица при этом сокращаются так, что едва ли не немеют, но мы ни на секунду не забываем, что смеяться по-настоящему ни в коем случае нельзя. Мы улыбаемся, чтобы казаться веселыми. Если не будем улыбаться, клиенты решат, что мы угрюмые. А кто захочет что-то купить у угрюмого продавца, в особенности у молодой угрюмой девушки? Поэтому улыбаться должны даже неодушевленные товары, и наша задача — вдохнуть в них жизнь. Мы улыбаемся. Поначалу мне приходится себя контролировать. Одновременно самолюбивая и наивная, я не хочу все время улыбаться. Складывая свитер, спрашиваю себя: «Хильда, разве дома ты улыбаешься? Улыбаешься, когда складываешь рубашку у себя в комнате? Разве Хельга и твой отец вызывают у тебя улыбку? А сами они улыбаются? Вот Блонди не улыбается. Новорожденные не улыбаются. Новорожденные не могут работать в «Ринашенте», пока им не

исполнится месяц, но тогда они уже перестанут быть новорожденными. Лежать в люльке и улыбаться, глядя в потолок, — самое то».

Улыбки нельзя растрчивать попусту. Но если придавать улыбке столь большое значение, если ее почитать, универмаг станет частью меня, лишь улыбка в «Ринашенте» будет считаться настоящей улыбкой, и я буду улыбаться только для «Ринашенте». Если же я постоянно улыбаюсь, то лишаю улыбку такой важности и чувствую себя более защищенной. В улыбке нет «я», этого первого лица множественного числа, формы коллективной скромности, которая исключает личные чувства, стремится к всеобщему благу, соглашается и с тем, кто говорит, и с тем, кто молчит. Упреждающая улыбка может направить беседу в магазине в нужное русло, изменить расклад сил, даже когда все безнадежно, она непреклонна и движется к своей цели, несмотря ни на что, это оборона и атака. А еще это тренировка. Улыбка призвана побеждать усталость. Я могу удерживать улыбку шестьдесят секунд. Затем следует неуловимая, как моргание, передышка — зубы на миг смыкаются, скрывшись за губами, — и я снова во всеоружии. Вроде бы ничего особенного, но хотела бы я посмотреть, как Хельга будет стоять минуту не шевелясь, необязательно здесь, хотя бы дома перед зеркалом. В этом сила всего внешнего, когда освобождение от бюрократии становится одновременно и ее воплощением, такова цена, установленная отделом по продажам, которая, пройдя по всем инстанциям, становится ценой, указанной на ценнике: перед ценником замолкает и продавщица, и покупатель; торговаться бессмысленно, скидок нет, кроме тех, что согласованы коммерческой дирекцией, и скидки эти рассчитаны на всех. Улыбка — связующее звено между персональным потреблением, телесностью и серийным производством. Это план промышленного развития, физическая сторона феномена, как в случае с тем, кто придумывает одежду для масс, то есть почти для всех; тем не менее улыбка всегда рассчитана не на близкую толпу или неведомую публику, а на конкретного потенциального покупателя, который, застыв на движущемся эскалаторе, существует отдельно от толпы. Он говорит с тобой, это твой внутренний голос, спроецированный вовне, тебе принадлежит улыбка мечты. Продолжительная улыбка отражает твой внутренний оскал. Зубы — это

куда больше, чем коммерческое кокетство или замаскированная стереотипная вежливость, квинтэссенция миланской традиции.

Здесь работают самые красивые девушки города. Раз в неделю фирма отправляет нас в парикмахерскую — в семнадцать лет я причесана, как настоящая синьора, — и на маникюр. Мы все молоды, некоторые из нас мечтают привлечь не только покупателей и, прикасаясь к товарам, хотят вобрать в себя их великолепие: они улыбаются, и улыбки их соперничают с товарами, фотосинтезом, движением планет.

Иногда они встречают любовь в «Ринашенте». С надеждой читают гороскопы, рассчитывают асцендент, воображают за стенами своих отделов движение планет, удачные траектории их движений. Мужчине Стрельцу подходит женщина Лев. Если это не наука, то хотя бы статистика. Продавщицы верят в двойной фатум. Судьба велит ждать мужчину, который распоряжается своим временем. Он должен появиться в правильный день. Ни раньше, ни позже. Если придет раньше, дело плохо. Продавщица складывает свитеры в углу отдела, стоя спиной, и он наверняка выберет другую девушку. Зачем мужчине при первой встрече затылок да лопатки? Ему нужна улыбка. Если он придет позже, тоже плохо. В этом случае он обратится к другой девушке, решив, что застывшая в ожидании продавщица чем-то не приглянулась всем остальным покупателям. Конечно, выбранная им продавщица тоже кому-то не приглянулась, но он берет то, что с первого же взгляда счел своим. Когда что-то принадлежит тебе, ты думаешь только о настоящем, а не о прошлом. Если отвергнутая продавщица все еще стоит там, обреченно свободная, велика вероятность, что у нее слишком много прошлого и никакого будущего. Мужчина должен появиться в решающий момент, когда продавщица с улыбкой на лице ждет именно его, такого уверенного в себе, с портмоне в левом кармане пиджака, перебирающего выставленные товары. Он обращается к своей продавщице. Уточняющий вопрос о какой-то вещи оборачивается приветливой репликой. Приветливая реплика — намеком. Намек — недвусмысленным приглашением. Неужели хоть раз гороскоп не ошибся, думает продавщица, сегодня на сороковой странице обещали удачный день.

Моих коллег зовут Эмилия, Элеонора, Франческа и Альбертина. Альбертина работает в отделе хозтоваров, но мы считаем ее одной из нас, потому что она живет с девочками. Им всем по двадцать с небольшим, они снимают комнаты на виа Солари. Хозяйка квартиры — вдова военного, лишившаяся не только мужа, но и сына. Набросив плащи или пальто, из-под которых виднеется наша форма, мы быстрым шагом удаляемся от корсо Витторио Эммануэле и по боковым улочкам идем в trattoria на обеденный перерыв. Пока ждем суп или ризотто, мы обсуждаем не только работу, но и фильмы, газеты, жизнь в целом; говорим о хозяйке квартиры и смерти ее мужа, о том, как фотография мужчины, освещенная слабым светом лампы, стала наваждением для Эмилии, которая каждый вечер не может уснуть, глядя на мерцающий огонек. Ей кажется, что пламя перекидывается на лицо мужчины и стену за ним. Эмилия узнала бы его и в полной темноте: усы, острый нос, широкий лоб, переходящий в лысину, черная оправа очков, рубашка, накрахмаленная руками синьоры Терезы. Надо сказать ей, чтобы забрала у меня своего мужа, я не хочу расплачиваться за ее боль. Эмилия боится, как бы усопший не поджег своим взглядом квартиру. Я в это время еще не сплю, успокаивает ее Франческа, живущая в соседней комнате, и успею потушить пожар. Альбертине, наоборот, лампада и портрет покойного нравятся, мягкие отблески пламени убаюкивают лучше колыбельной. Меня больше тревожит смерть сына, говорит она, мы о нем ничего не знаем, даже портрета не видели: вдруг синьора Тереза его выдумала, чтобы оправдать собственное одиночество? Ну конечно, Тина, говорит Эмилия, а даже если и так? Таинственная смерть — и разве важно, умер он фиктивно или от сердечного приступа? Мы умираем потому, что должны умереть.

В воскресенье я приглашаю коллег на обед. Впервые я как настоящая итальянка готовлю спагетти с томатным соусом. Хельга ушла гулять с одноклассницами. Девушки восхищаются домом, мебелью, шкафами, ого, вот так Хильда! Лучше, чем в «Ринашенте». Я распахиваю шторы и впускаю мертвенно-бледный свет, на небе ни облака — ни кучевых белых, ни волокнистых перистых, по которым обычно можно догадаться, что хотя бы там, на высоте, есть ветер. Миланское небо даже по воскресеньям отказывается окрашиваться

в оптимистичный цвет, в чем есть определенная честность: оно просто давит на вас и побуждает двигаться дальше. Не волнуйтесь, Блонди хорошая, она не кусается.

Мы болтаем о далеких путешествиях и новых жизнях, ритм беседы увлекает нас за собой, и уже не разобрать, кто и на какую тему завел разговор. Вот бы поработать продавщицей в Нью-Йорке, в настоящем американском небоскребе, рано или поздно, клянусь вам, я возьму кроличью шубу моей покойной бабушки, сяду на корабль и отправлюсь туда, где бурлит настоящая жизнь, подальше от Милана. Ну уж нет, я боюсь летать, я даже на лифте в «Ринашенте» не езжу. Мне лично хаоса и так хватает, да и, по-твоему, я что, приехав в Нью-Йорк, устраюсь работать продавщицей? А что в этом плохого? Ничего, но одно дело быть продавщицей в «Ринашенте», который нам как дом родной, и совсем другое — в Нью-Йорке, где я буду обслуживать, просто чтобы обслуживать, тогда лучше уж здесь остаться. Ладно тебе, давай без политики. При чем тут политика? У меня больше нет иллюзий, я просто так говорю. Ты принимаешь слишком близко к сердцу все, что происходит в «Ринашенте». Ну и что? Это и есть — жить своим делом. Между прочим, я и правда хотела бы жить в «Ринашенте» и ночевать тоже, по мне, так отдел универмага лучше меблированной комнаты; и, если я хочу проводить столько времени в стенах «Ринашенте», это мое дело, разве нет? Ты меня спрашиваешь? У тебя ведь уже готов ответ. Конечно, для меня это важно: если не удастся продать товар, я расстраиваюсь, но не из-за «Ринашенте» — это удар по мне и моей гордости. Девчонки, ладно вам, у нас все замечательно. В командировке можно пойти в ресторан после смены, ведь все оплачивает фирма, включая отель или такси, которое ты вызываешь, потому что после ужина начался ливень. Ты делаешь карьеру, знаешь итальянский, английский, немецкий, это позволит тебе работать в филиале в Больцано и звонить за границу, сидя в собственном офисе. По-моему, иностранным языкам придают чересчур большое значение, не понимаю всех этих восторгов, владение тремя или четырьмя помогает, но, если тебе нечего сказать на твоём собственном языке, думаете, это утроение поможет? Утраиваешь пустоту. И все же ты утраиваешь. Что — не важно.

Если тебя повышают до завождеделом, ты больше не сталкиваешься с клиентами, завоевываешь солидное положение, ставишь между собой и миром других людей. Но дома ты продолжаешь размышлять как завождеделом, на рынке думаешь как завождеделом, в кинотеатре думаешь как завождеделом, ругаешь детей и думаешь как завождеделом... Не знаю, надо спросить у Сильваны, как у них с мужем дела, он-то работает сторожем, а что, если она и дома всеми командует? Хильда, твоего папы нет дома? А где он? На море. На море? Что он там делает в такую плохую погоду? На море хорошо, это тут плохо.

Когда Хельга возвращается домой, мы замолкаем, вилки замирают над бескрайней равниной из спагетти. Это моя сестра. Так вы?.. Близнецы, говорит Хельга. Хильда, вы похожи как две капли воды. Она могла бы работать вместо тебя в «Ринашенте».

Вне работы мы тоже вместе — таков корпоративный дух «Ринашенте». Универмаг заботится и о нашем досуге, причем занятия все те же, что и при фашистах, ничего не изменилось: воскресные путешествия, концерты, спектакли, танцы. Пары туфель хватает на три месяца танцев, я чувствую себя странно, когда говорю: мы с коллегами идем на танцы. Мы ходим в дансинги с небесно-голубыми вывесками — искусственный вечерний блеск, наверное, когда танцуешь, выглядит иначе, а сейчас, в девять утра в отделе время замерло, пространства не существует, не имеют никакого значения улицы, памятные таблички, кварталы, дома, есть только твой отдел — тем не менее всегда наступает конец смены, рабочей недели, мелькают сезоны и годы, облаченные в коллекции «осень-зима» и «весна-лето». По субботам особенно хочется развлекаться, тем более что детей у нас пока нет, а даже если бы и были, «Ринашенте» все решил бы — например, отправил бы в летний лагерь. Многие возмущаются, мол, какой ужас, государство, партия или фирма все решает за тебя, а как же свобода выбора? Но если выбирать между тем, кто все решает, и тем, кто ничего не решает, разве первый вариант не лучше?





Nicola Lagioia
Никола Ладжойя

A proposito di *La ferocia*

La ferocia si presenta come un romanzo familiare la cui vicenda ruota intorno al capo famiglia, un rapace imprenditore edile, e ai suoi quattro figli. Vittorio Salvemini mette in cantiere il suo ultimo ambizioso progetto, l'edificazione in Puglia di un villaggio turistico destinato a cementificare ulteriormente un territorio già sfruttato dal punto di vista urbanistico. In coincidenza con il varo di questo piano avviene la morte della figlia trentenne di Vittorio, Clara, investita da un camion mentre vaga, nuda, ipnotica e insanguinata, sulla provinciale Bari-Taranto.

La natura etologica dei rapporti umani è il vero nucleo portante della *Ferocia*: la sopraffazione del più forte sul più debole fa mettere in campo a Vittorio Salvemini tutti i mezzi leciti e illeciti per la realizzazione del suo progetto edilizio intorno al quale insorgono tuttavia gravi ostacoli legati a un traffico di rifiuti tossici interrati proprio là dove Salvemini sta per costruire. L'abuso, in procinto di essere denunciato grazie alle rilevazioni ambientali, minaccia di far porre l'intera area sotto sequestro e di mettere a repentaglio la stabilità economica della Salvemini Edilizia. Vittorio affronta l'intricata faccenda con la consueta determinazione, in nulla piegato dalla morte della figlia, dichiarata come suicidio anche dalle autorità mediche. L'uomo manovra, ricatta, corrompe costringendo all'illecito anche il figlio maggiore Ruggero, stimato medico.

Un ruolo di primo piano ha nel romanzo l'altro figlio di Vittorio, Michele: nonostante sia illegittimo, quest'ultimo è stato accolto in famiglia e ha istituito negli anni un rapporto simbiotico proprio con Clara. Ora che è morta, il giovane non crede all'ipotesi del suicidio e istituisce una quète solitaria per determinare la causa del decesso.

La ferocia è un romanzo in cui alla rappresentazione dei rapporti di forza esistenti tra i membri della famiglia si unisce la rappresentazione dello spazio mutato dalla speculazione edilizia. Sulla scorta della morte di Clara l'autore dispone l'ampia gamma dei personaggi a vario titolo implicati in quello che sembra anche un *noir*. Invece, il romanzo di Lagioia va ben oltre i 'recinti' di genere: attraverso lo sfacelo morale

ed economico della famiglia Salvemini, rappresenta infatti quello di un'intera nazione edificata sulla collusione tra economia e politica.

Il potente esordio in notturna — scelto come brano rappresentativo in questa antologia — narra il momento della morte di Clara: vi compaiono numerosi animali a percorrere e a misurare, straniandolo, lo spazio della mutazione ambientale, e ad estremizzare il confronto e la collisione fra naturale e artificiale. Nel corso del romanzo anche Clara e Michele, legati tra di loro da una simbiosi arcaica e morbosa, si muovono nello spazio iperurbano dominato dall'impresa paterna in una danza automatica e autodistruttiva o in un continuo stato di sospensione, e sembrano condividere con gli animali un codice che li collega nel profondo.

О книге *Зверство*

«Зверство» — семейный роман, в центре которого занимающийся строительством корыстный бизнесмен и его четверо детей. Витторио Сальвемини претворяет в жизнь свой последний амбициозный проект — строительство в Апулии туристической деревни, что лишь усугубит проблемы чрезмерно урбанизированной территории. Запуск проекта совпадает с гибелью тридцатилетней дочери Витторио Клары: нагую, окровавленную, бредущую, словно под гипнозом, женщину сбивает грузовик на трассе Бари—Таранто.

В основе романа — тема этологической природы отношений между людьми: превосходство сильных над слабыми позволяет Витторио Сальвемини применять все дозволенные и недозволенные средства, чтобы воплотить в жизнь свои планы, несмотря на серьезные препятствия (на территории будущей туристической деревни незаконно захоронены токсичные отходы). Благодаря действиям экологов об этом может стать известно, и тогда работы будут остановлены, экономическая стабильность компании Сальвемини окажется под угрозой. Витторио действует с обычным напором, его не сломила смерть дочери, которую все, включая врачей, рассматривают как самоубийство. Пытаясь найти выход, он не гнушается шантажа и подкупа, подталкивает нарушить закон даже своего старшего сына, Руджеро, уважаемого врача.

Роль первого плана в романе отведена другому сыну Витторио. Микеле — внебрачный ребенок, однако семья приняла его, особенно теплые отношения у него сложились с Klarой. Теперь она погибла. Юноша не верит в ее самоубийство и проводит собственное расследование, чтобы отыскать причину смерти.

«Зверство» — роман, в котором параллельно с описанием непростых семейных отношений показано, как вследствие строительных махинаций меняется окружающая среда. Смерть Клары позволяет автору вывести на сцену самых разных персонажей, так или иначе замешанных в истории, которую отчасти можно отнести к жанру нуар. На самом деле роман находится скорее на пересечении жан-

ров: через нравственный и экономический упадок семьи Сальвемини автор показывает упадок целой нации, к которому привел тайный сговор между теми, кто принимает решения в политике и экономике.

В производящей сильное впечатление ночной сцене, которой открывается роман и которую мы выбрали для нашей антологии, показана гибель Клары. Перед нашими глазами появляется множество животных, которые населяют меняющуюся и становящуюся все более чужой среду: их присутствие подчеркивает конфликт между природным и искусственным. В романе Клара и Микеле связаны тесными, имеющими глубинную природу, почти нездоровыми отношениями, они существуют в крайне урбанизированном пространстве, где доминирует отцовское предприятие. Герои то отдаются автоматическому, ведущему их к саморазрушению танцу, то замирают, потеряв ощущение времени и пространства. При этом на самом деле они повинуются тем же законам, по которым существует животный мир.

Da *La ferocia*

Una pallida luna di tre quarti illuminava la statale alle due del mattino. La strada collegava la provincia di Taranto a Bari, e a quell'ora era di solito deserta. Correndo verso nord la carreggiata entrava e usciva da un asse immaginario, lasciandosi alle spalle uliveti e vitigni e brevi file di capannoni simili ad aviorimesse. Al chilometro trentotto compariva una stazione di servizio. Non ce n'erano altre per parecchio, e oltre al self-service erano da poco attivi i distributori automatici di caffè e cibi freddi. Per segnalare la novità, il proprietario aveva fatto piazzare uno sky dancer sul tetto dell'autofficina. Uno di quei pupazzi alti cinque metri, alimentati da grossi motori a ventola.

Il piazzista gonfiabile ondeggiava nel vuoto e avrebbe continuato a farlo fino alle luci del mattino. Più che altro, dava l'idea di un fantasma senza pace.

Superata la strana apparizione il paesaggio continuava piatto e uniforme per chilometri. Sembrava quasi di avanzare nel deserto. Poi, in lontananza, un diadema sfrigolante segnalava la città. Oltre il guardrail c'erano invece campi incolti, alberi da frutto e poche ville ben nascoste dalle siepi. Tra quegli spazi si muovevano gli animali notturni.

Gli allocchi tracciavano nell'aria lunghe linee oblique. Planavano fino a sbattere le ali a pochi palmi dal suolo, in modo che gli insetti, spaventati dalla tempesta di arbusti e foglie morte, venissero allo scoperto decretando la propria stessa fine. Un grillo disallineava le antenne su una foglia di gelsomino. E impalpabile, tutt'intorno, simile a una grande marea sospesa nel vuoto, una flotta di falene si muoveva nella luce polarizzata della volta celeste.

Identiche a se stesse da milioni di anni, le piccole creature dalle ali pelose erano tutt'uno con la formula che garantiva la stabilità del loro volo. Attaccate al filo invisibile della luna, perlustravano il territorio a migliaia, ondeggiando da un lato all'altro per evitare gli attacchi dei rapaci. Poi, come accadeva ogni notte da una ventina d'anni, alcune centinaia di unità staccarono i contatti con il cielo. Credendo di avere ancora a che fare con la luna, puntarono i faretto di un piccolo gruppo di ville. Avvicinandosi alle luci artificiali, l'inclinazione aurea del loro volo

si spezzava. Il movimento diventava un'ossessiva danza circolare che solo la morte poteva interrompere.

Un mucchio nerastro di insetti giaceva nella veranda della prima di queste abitazioni.

Si trattava di una villa con piscina, una costruzione su due livelli dalle linee regolari. Ogni sera, prima di andare a letto, i proprietari lasciavano accese tutte le luci esterne. Erano convinti che un giardino illuminato scorraggiasse i ladri. Lampade a muro in veranda. Grandi ovali in termoplastica ai piedi delle rose. Una serie di tenui diffusori verticali segnava il percorso fino alla piscina.

Questo teneva il ciclo delle falene a uno stato di immanenza: carcasse in veranda, agonizzanti sulla plastica bollente, in volo tra i cespugli di rosa. A pochi metri di distanza, come era successo la notte prima e quella prima ancora, un giovane gatto randagio si muoveva circospetto sul prato all'inglese. Confidava in un'altra busta d'immondizia dimenticata fuori. Sotto le fronde dei rododendri, un aspide tendeva le mascelle nel tentativo di ingoiare un topo ancora vivo.

La pesante barriera di foglie che separava la villa dalla gemella iniziò a scuotersi. Il gatto tese le orecchie, portò una zampa verso l'alto. Soltanto le falene continuavano indisturbate la loro danza nell'aria primaverile.

Fu sullo sfondo dell'impalpabile nuvolaglia grigio-verde che la ragazza fece il suo ingresso nel giardino. Era nuda, e pallida, e ricoperta di sangue. Aveva le unghie dei piedi laccate di rosso, belle caviglie dalle quali partiva un paio di gambe slanciate ma non secche. Fianchi morbidi. Un seno dritto e pieno. Avanzava un passo dietro l'altro — lenta, barcollante, tagliando il prato in due.

Non era molto oltre la trentina, ma non poteva avere meno di venticinque anni a causa dell'intangibile rilasciamento dei tessuti che trasforma la sveltezza di certe adolescenti in qualcosa di perfetto. La carnagione chiara metteva in evidenza le strisciate lungo le gambe, mentre le ecchimosi su fianchi e braccia e fondoschiena, simili a macchie di Rorschach, sembravano raccontare tutta una vita interiore attraverso la superficie. Il volto gonfio, le labbra solcate da un profondo taglio verticale.

Era normale che gli animali si fossero messi in allerta. Molto più strano che non l'avessero mantenuta. L'aspide ripiombò sulla sua preda. I grilli frinivano di nuovo. La ragazza aveva cessato di preoccuparli. Più

che l'innocuità, sembravano avvertirne il conclusivo trascinarsi verso il punto che fa crollare le differenze di specie. La ragazza calpestò la superficie erbosa circondata da questa sorta di indifferenza atavica. Venne percorsa dal manto sfavillante col quale la piscina si rifletteva sui muri della villa. Superò la bici abbandonata nel vialetto. Poi, come era apparsa in quel piccolo angolo di mondo, ne venne fuori. Attraversò la siepe sul lato opposto. Iniziò a perdersi nella sterpaglia.

Ora avanzava per i campi sotto i raggi della luna. Lo sguardo assente e tuttavia legato al rocchetto che le faceva seguire un tragitto uguale e contrario rispetto a quello delle falene: un passo dietro l'altro, ferendosi quando i piedi schiacciavano rami e sassi aguzzi. Così per dei minuti.

La sterpaglia diventò una distesa farinosa. Dopo neanche cento metri la pista si restrinse. Uno strato nero, molto più compatto. Se fosse stata in piena comunicazione con i suoi centri nervosi, la ragazza avrebbe avvertito l'indurimento dei polpacci man mano che affrontava la salita, il vento libero e sferzante sulla pelle. Superò la complanare e non sentì neanche la fredda potenza metallica da 5000 watt che rivelò di nuovo la svasatura dei suoi fianchi.

Cinque minuti dopo camminava sull'asfalto, nel centro esatto della statale. I lampioni erano alle spalle. Se avesse sollevato lo sguardo avrebbe visto oltre le curve l'insegna della stazione di servizio, il patetico profilo dello sky dancer lanciato verso l'alto. Seguì la carreggiata che piegava a destra. La strada tornò dritta. Fu in questo modo — una pallida figura equidistante dalle linee del guardrail — che dovette riflettersi nelle pupille dell'animale.

Un gigantesco topo di fogna era arrivato fin lassù e adesso la guardava.

Aveva il pelo ispido, la testa squadrata. Gli incisivi giallastri lo costringevano a tenere la bocca semiaperta. Pesava più di quattro chili e non veniva dalle campagne circostanti. Risaliva dai putridi pozzetti di raccolta da cui si dipartivano le gallerie che giungevano alle prime zone urbane. Non era spaventato dalla ragazza che continuava ad avanzare. La guardava anzi con curiosità, tendendo i baffi sul muso spiraliforme. Si sarebbe quasi detto che la puntasse.

Poi l'animale avvertì una vibrazione nell'asfalto e si paralizzò. Il silenzio fu riempito dal rombo di un motore sempre più vicino. Due fari bianchi illuminarono il profilo femminile, e finalmente gli occhi della ragazza si rispecchiarono nello sgomento di un altro essere umano.

Из книги *Зверство*

В два часа ночи неполная бледная луна еле освещала шоссе. На дороге, соединявшей провинцию Таранто с Бари, в этот час обычно не было ни души. Шоссе то отклонялось от тянущейся на север воображаемой прямой, то сливалось с ней, оставляя позади оливковые рощи, виноградники и короткие ряды складов, похожих на самолетные ангары. На тридцать восьмом километре находилась автозаправка, работавшая в режиме самообслуживания. До следующей заправки было далеко, поэтому здесь недавно установили торговые автоматы с кофе и едой. Желая привлечь внимание к нововведению, владелец заправки водрузил на крышу мастерской надувную куклу. Здоровую, высотой метров пять, надувал ее мощный компрессор.

Воздушный рекламщик раскачивался в пустоте, которая исчезнет только с рассветом. Больше всего он походил на не знающего покоя призрака.

Миновал странного танцора, дорога многие километры тянулась среди ровного, однообразного пейзажа. Будто едешь по пустыне. Затем вдали возникала сверкающая диадема — огни большого города. А за дорожными ограждениями по-прежнему простирались незасеянные поля, виднелись фруктовые сады и редкие виллы, надежно скрытые живой изгородью. Повсюду жили своей жизнью ночные животные.

Совы чертили в небе длинные косые линии. Подлетев совсем близко к земле, они начинали бить крыльями — тогда насекомые, испугавшись урагана, обрушившегося на кустарники и опавшие листья, выбирались наружу, подписывая себе смертный приговор. Сверчок шевелил усиками на листочке жасмина. И неуловимая, необъятная, как замерший в пустоте прилив, целая флотилия мотыльков плыла по освещенному поляризованным светом небосводу.

Как и миллионы лет назад, маленькие существа с мохнатыми крылышками ловко перемещались в воздухе, умело удерживая рав-

новесие. Подвешенные на невидимые лунные нити, колыхающиеся тучи насекомых прочесывали округу, направляясь то в одну, то в другую сторону, чтобы не попасться хищникам. Затем, как и каждую ночь на протяжении последних двадцати лет, сотни мотыльков теряли связь с небом. Полагая, что перед ними луна, они летели напрямик к фонарям нескольких расположенных рядом вилл. Мотыльки приближались к искусственным светилам, и золотое сечение их полета нарушалось. Простое движение сменялось безумной пляской, которую могла прервать только смерть.

Темная кучка насекомых покоилась на веранде крайнего дома.

Это была вилла с бассейном — двухэтажное здание с изящными пропорциями. Прежде чем лечь спать, хозяева оставляли включенным на ночь весь наружный свет. Они полагали, что это уберезет от грабителей. Настенные светильники на веранде. Большие пластмассовые овалы у кустов роз. Ряд мелких вертикальных фонариков вдоль дорожки к бассейну.

Из-за этого можно было увидеть мотыльков на разных стадиях существования, и живых, и мертвых: их тельца валялись на веранде, они бились в агонии на раскаленной пластмассе, порхали среди розовых кустов. Как и прошлой ночью, и накануне, в нескольких метрах от дома по газону осторожно бродил молодой бездомный кот, надеявшийся снова обнаружить забытый на улице пакет с мусором. Под рододендромом гадюка растягивала челюсти, стараясь целиком заглотить еще живую мышь.

Тяжелая листва ограды, скрывавшей виллу от соседней, заковыхалась. Кот наострил уши и поднял переднюю лапку. Лишь мотыльки не прекращали свой танец в весеннем воздухе.

На фоне расплывчатого серо-зеленого облака в саду появилась молодая женщина. Нагая, бледная, вся в крови. Красный лак на пальцах ног, изящные лодыжки, подтянутые, но не худые икры. Округлые бедра. Крепкая полная грудь. Она переставляла ноги одну за другой — медленно, шатко, словно деля лужайку пополам.

Наверное, ей было немногим за тридцать, но точно не меньше двадцати пяти: тело начало терять упругость, а значит, худощавый подросток уже превратился в женщину с совершенными формами. На светлой коже ног отчетливо различались продолговатые полосы,

бока, руки и низ спины были покрыты синяками, напоминавшими пятна в тесте Роршаха: казалось, по оставшимся на поверхности тела следам можно узнать о внутренней жизни его обладательницы. Лицо опухшее, через губы тянулся глубокий вертикальный разрез.

Не удивительно, что животные и насекомые насторожились. Удивительно, что тревога быстро прошла. Змея вновь набросилась на свою добычу. Застрекотали сверчки. На женщину больше не обращали внимания. И дело было не в том, что она не представляла опасности, — все как будто чувствовали, что она почти достигла предела, когда различия между животными и людьми стираются. Женщина шагала, приминая траву, а кругом царило то же равнодушие, что и испокон веков. Вот на нее упал отблеск сияющего прямоугольника — так вода бассейна отражалась на стенах виллы. Вот она прошла мимо брошенного на дорожке велосипеда. Затем исчезла так же, как и появилась в этом уголке. Добралась до противоположной изгороди и словно растворилась среди колючих растений.

Теперь она шла по залитому лунным светом полю. Взгляд отсутствующий и в то же время как будто цепляющийся за намотанную на катушку нить, заставлявшую двигаться навстречу мотылькам: шаг за шагом, натываясь на ветви и острые камни, ранила ноги. И так несколько минут.

Колючий кустарник сменился рыхлой землей. Не пройдя и сотни метров, женщина ступила на неширокую дорожку. Под ногами было что-то черное, плотное. Будь она в состоянии расшифровывать сигналы своей нервной системы, то ощутила бы, как твердеют икры, пока она медленно взбирается по склону, как бьют в лицо порывы вольного ветра. Она пересекла съезд с шоссе и даже не заметила, как холодный луч мощного фонаря вновь осветил ее широкие бедра.

Спустя пять минут она брела по асфальту, прямо посередине шоссе. Фонари остались позади. Если бы она подняла голову, то обнаружила бы за поворотами дороги вывеску автозаправки и очертания рвущейся ввысь жалкой танцующей куклы. Дорога свернула направо, затем опять выпрямилась. И тут бледная фигура, бредущая посередине шоссе, отразилась в зрачках животного.

Огромная крыса прибежала сюда и теперь разглядывала женщину.

Колючая шерстка, крупная голова. Резцы с желтинкой, не даю-

шие полностью закрыть пасть. Крыса весила явно больше четырех килограммов, она не могла прийти с соседних полей. Такие крысы живут в вонючих колодцах, в которых собирается дождевая вода и от которых отходят тянущиеся до городских окраин канавы. Зверек не испугался идущей прямо на него женщины. Наоборот, разглядывал ее с любопытством, топорща усы, торчащие на удлиненной мордочке. Можно было подумать, что крыса вынюхивает незнакомку.

Затем животное почувствовало вибрацию асфальта и замерло в ужасе. Тишину нарушил шум приближающейся машины. Белые фары осветили женский силуэт, и наконец-то глаза женщины отразились в испуганных глазах другого человека.





Michele Mari
Микеле Мари

A proposito di *Leggenda privata*

Leggenda privata si configura fin dal titolo come un libro visionario e al contempo, realistico: la storia personale di Michele Mari viene cannibalizzata in una cornice fittizia che rimanda al genere gotico; l'immagine di copertina, da parte sua, è tratta dall'album di famiglia dello scrittore, come le molte altre che corredano questo "fototesto" dove ciò che si racconta è, ad un tempo, vero e trasfigurato. Mari torna sulle sue ossessioni infantili e in un'"autobiografia" imposta da due fantomatiche e temibili "Accademie", quella delle Sala del Camino e quella dei Ciechi della Cantina, mette a nudo i veri "mostri" che hanno determinato i tratti salienti della sua esistenza, i genitori. La colpa primigenia — «essere io nato da un amplesso abominevole» — viene scontata giorno per giorno nel corso di un'infanzia e di un'adolescenza in cui il padre e la madre si fronteggiano in un desiderio di reciproca distruzione che sfocerà nella separazione. Alle figure realistiche ritratte nel romanzo, molte delle quali costituiscono il côté culturale milanese degli anni Sessanta e Settanta, si contrappongono le presenze ctonie che abitano la casa dello scrittore, di certo ansimanti e spaventose ma, in fin dei conti, non più terribili dei ricordi d'infanzia che affiorano di pagina in pagina.

Leggenda privata può dunque essere considerato un *memoir*: nella ricostruzione autobiografica dei vari episodi narrati nulla è falsificato, ma la linearità cronologica è respinta a favore di un affastellarsi caotico di ricordi spesso congiunti a luoghi-simbolo della vita dell'autore come la villa dei nonni sul Lago Maggiore.

Nel brano scelto Mari sente la crescente pressione delle due "Accademie" immaginarie che lo incitano a scrivere la sua vera storia: tuttavia lo scrittore cerca di resistere perché il recupero dell'infanzia e dell'adolescenza equivale a fare i conti con un tempo al contempo coraggioso e spaventoso, con groviglio di nodi interiori rimasti irrisolti. Ibridando narrazione gotica, autobiografica e autoriflessione psicanalitica, Mari mette al centro dell'incipit di *Leggenda privata* quell'angoscia che ha caratterizzato il rapporto con i genitori.

О книге *Легенда обо мне*

По названию книги можно представить, что перед нами визионерское и в то же время реалистическое произведение: личная история Микеле Мари помещена в воображаемую рамку, отсылающую к готическому жанру, при этом обложку украшает фотография из семейного альбома, такие же снимки сопровождают весь «фототекст». Благодаря этому рассказанная история сохраняет подлинность и одновременно преображается. В своих воспоминаниях Мари возвращается к детским навязчивым идеям, в автобиографии, созданной под давлением загадочных и пугающих Академий (Академии Каминного зала и Академии Слепцов из Погреба), он объясняет, что настоящими чудовищами, определившими его мировосприятие, были родители. За первородную вину — «я появился на свет в результате омерзительного соития» — герой расплачивается каждый день, все детство и юность, наблюдая за тем, как отец и мать ведут войну, пытаются уничтожить друг друга и в конце концов расстаются. Описанным в романе реалистичным персонажам, многие из которых принадлежат к миланской культурной элите 60—70-х годов, противопоставлены населяющие дом писателя хтонические существа — он слышит их тяжелое дыхание и пугается, впрочем, чудовища ничуть не страшнее детских воспоминаний, что оживают на страницах книги.

«Легенду обо мне» можно отнести к мемуарам: в автобиографии нет выдуманных эпизодов, однако рассказчик отказывается от строго хронологического повествования в пользу хаотического нагромождения картин, нередко связанных с местами, которые имеют для него символическое значение, — например, дом бабушки и дедушки на Лаго-Маджоре.

В публикуемом отрывке Мари описывает нарастающее давление со стороны двух воображаемых Академий, которые подталкивают его изложить свою правдивую историю. Писатель сопротивляется, ведь для него вернуться в детство и юность означает вспомнить годы, когда в его жизни было много страха и отваги, распутать

клубки мучительных чувств. Смешивая готическое начало, автобиографию и попытки описать свою жизнь в свете психоанализа, на первых страницах книги Мари признается, что его отношения с родителями были пронизаны тревогой.

Da *Leggenda privata*

L'Accademia mi ha convocato nella Sala del Camino, alla mezzanotte di ieri. C'erano tutti, credo, ma era troppo buio per vederli. Ha parlato solo Quello che Gorgoglia, e come temevo ha nuovamente sollecitato la mia autobiografia. Secondo loro sono così ambiguo e contorto che prima di decidere devono sapere qual è la mia ultimativa menzogna: «isshgioman'zo con chui ti chonshgedi», ha aggiunto Quello che Biascica. *Prima di decidere*. Il bello è che solo una settimana prima mi era stata chiesta la stessa cosa dall'altra Accademia, quella dei Ciechi della Cantina: quando ho domandato al loro emissario come avrebbero potuto leggerla, mi ha detto che hanno già chi gliela leggerà ad alta voce, e che dovrei sapere di chi si tratta. In realtà lo ignoro, ma qualcosa dev'essere trapelato: Quello che Gorgoglia ha infatti precisato che la mia autobiografia dovrà essere diversa da quella che eventualmente sto già preparando. Mi è stato concesso solo di ripetere l'esordio, come cosa conclamata e ampiamente vulgata: essere io nato da un amplesso abominevole¹.

Vogliono tutti sapere chi sono, come se avermi sempre osservato non contasse nulla: l'idea è che io finga anche quando sono da solo, che mi muova e faccia gesti come uno che finge. Ma fingere cosa, se non c'è nulla *de quo*? «Scrivi!» E io non scrivo. Sono furbi: pensano che mi lasci tentare dalla possibilità di mentire ancora di più, e meglio, ma io so che è proprio in coincidenza con il massimo della menzogna che intendono sorprendermi, candido e ignudo nella mia stessa impudenza. Allora, mi maciulleranno. La mia autobiografia sarà il testamento con cui li autorizzerò a succhiarmi medulla e cerebro. Oppure no, si limiteranno a sapermi, e saputo, impazzirò. Ovvero, finissimi esegeti, interpreteranno la mia scrittura, e mi ci metteranno davanti come a uno specchio, e allora altro che impazzire, allora mi ricongiungerò tutto e per sempre all'angoscia che mi tempesta da prima che nascessi.

¹ Tempo fa correva voce che fra le betulle e il muraglione i lemuri lo mimassero, né però volli crederci: fino al giorno in cui, fissandone uno negli occhi, capii dal suo imbarazzo che la diceria aveva buone probabilità di essere fondata.

Da prima che nascessi: perché quell'angoscia era già nei miei genitori, per il fatto stesso che io ne ero l'ipotesi: io il responsabile dell'orrore di quell'amplesso fatale, io suo telo e sua *ratio*. Ipocrita poi di necessità, professionista dell'eufemismo e della maniera, ma sempre tentato dalla lustra ipogea: sicché, non è chi nol vegga, l'Accademia della Cantina gode un cospicuo vantaggio, il che spiegherebbe la maggiore pazienza dei Ciechi appo la concitazione degli Altri («Scrivi, se non vuoi essere scritto!» mi intimò un giorno il Mucògeno in tono carico di sottintesi).

Ma... ma! È inutile che faccia il gradasso: ho paura, soprattutto perché potrebbero affidare l'intera faccenda a Quella dalle Orbite Vuote, e questo non lo sopporterei. In quelle orbite si può vedere di tutto, credetemi ché so quel che dico. Così, scrivo.

Nacqui d'inverno, otto mesi dopo l'increscioso viluppo primaverile: otto che è stigma di aberrazione. Non però mostro, fui: sibbene mostruoso fu il rapporto che fin dall'inizio intrattenni con me, mecomé metepsismo. Mi pensavo doppio, e così pensandoci entrambi eravamo già quattro, squartati. Ed io, ed io! volevo essere un ricamo, consistere nello stesso mio ricamarmi: povera sfera orgogliosa scagliata nell'onta! Nacqui, dunque; e crebbi sotto l'usbergo del nome Michele, che avrebbe dovuto proteggermi: *avrebbe*. Né meglio funse il secondo, segreto e a me noto; né il terzo, segreto e a me ignoto. La superstizione onomastica è un antico tratto della mia famiglia in effetti, tanto antico che piú propriamente si qualificherebbe per tara, ma glissiamo. Quante cose devo farci stare, in poche pagine? Solitudine, palpitazioni, nevrosi: ecco, intanto con questo trólogo ho già raccontato il grosso; il resto sono i soldatini dipinti con gli smalti Humbrol-Enamel, le Mercury, i disegni con la Rapidograph Rotring Koh-I-Noor 0.1, Dick Tracy e Cocco Bill. Si getteranno avidi su queste notizie, gli Accademici? Ne dubito. Per loro la mia mitologia personale è solo una divisa, quante volte mi avranno visto mimarla, quante volte sentito citarla? Svalutano tutto a priori convinti che *sotto* ci sia qualcosa di forte, qualcosa che ho mistificato talmente bene e perfezionato nel tempo da averne perso io stesso memoria e nozione. Se scrivo qualcosa di *nuovo*, invece, pur insistendo nel falso potrei offrire al dente della loro ermeneutica la lonza molle del primo concepimento fantastico, l'umida rima in cui insinuarsi per fare leva, e rivoltarmi come un guanto.

Se parlassi di Ovidio, ad esempio? Sarebbe una novità assoluta,

rispetto alla tradizione. Ovidio, dunque, era il bidello piú anziano della scuola: alto e ingobbito, con un naso eminente, disponeva a embrice su un tavolino le focaccine avvolte nella carta oleata (lire cinquanta cadauna): messo di traverso sulla soglia del suo bugigattolo, il tavolino era spalto o bastione che lo separava dagli assalitori, adolescentuli che alla campanella della ricreazione ci assiepavamo all'acquisto. Per quanto l'embricatura si infittisse fino a sfiorare il collasso, ovvero la compiuta verticalizzazione di ogni focaccia individua, mai la cibaria sufficeva al bisogno, sicché il concorso delle genti era convulso e violento: andava cosí che di quel cibo raramente io partecipassi. Ma quando accadeva, quando fra gli scappellotti e le spinte mi veniva fatto di raggiunger lo spalto, oh allora meravigliosissima cosa era la sospensione del tumulto, anzi del cosmo: ché fissati come in un bassorilievo neoclassico solo lui ed io eravamo, in assoluta posa e silenzio, lui che mi porgeva il translucido involto come Iddio porge il dito ad Adamo, e con una tale consapevolezza nello sguardo, una tale allusività che io ne ero totalmente investito e diventavo parte della sua visione, che era poi, troppo ben lo capivo, era previsione accorata, costernata, al tutto disapprovante, «Ti veggo e ti piango» diceva quello sguardo, lo sguardo di Ovidio, il bidello, l'antico officiante delle merendine che a me solo, fra tutti, a me solo rivelava un barbaglio della sua facoltà di veggente: onde poi, incassatomi nelle spalle per sgusciare all'indietro attraverso la calca, mi allontanavo in preda alla vergogna di essere stato nudo davanti a lui, nudo nella flagranza dei miei nomi segreti, nudo nella verminosa tenerezza di chi già secerneva lo stame bavoso di che intessere le infrangibili maglie delle proprie corazze future. Veduto da Ovidio, saputo da Ovidio: qual poi *volentibus annis* ho continuato a evocare nei momenti di maggiore abiezione, vivido in me mentre scuoteva la testa, «ti piango, ti piango».

[...]

Quello che Gorgoglia mi ha subito disilluso: non il timbro o il tenere a loro interessa, quanto già è dato in embrione o appunto in prolessi, ma la mia vita *in extenso*, istoriata, con la responsabilità di chi in calce, *ex post*, conferma e sigilla. Credo non ne possano piú di avere a che fare con un soggetto, quale magistralmente son stato e permango, e che mi pretendano ora come oggetto: ma pur sempre in forma verbale, perché sono marci di decadenza, i miei Accademici, raffinatissimi e marci.

Ovidio, si entusiasmerebbero solo per quello di Tomi.

Cosí, ricomincio. Nacqui d'inverno eccetera, l'abominevole coito i miei nomi. Poi, lo studio. Ecco: lo studio. Recupero tutti i miei quaderni di scuola, li dispongo in sinossi, ricalco le chiose, la Guerra dei Trent'Anni, nonostante sia una vecchia amica la ristudio come fosse la prima volta, ma dubito che a quelli interessi la mia regressione, soprattutto Quelli di Sotto, gli umidi. Non so dar loro torto del resto: quante volte mi avranno visto alzare lo sguardo a tutti questi quaderni e a questi raccoglitori come alla mia parte piú vera? È triste, ma che la mia identità risieda in queste carte è per loro solo una modalità della mia commedia. *Per loro*, ma come posso ignorarlo? Cosí come la pretesa di consistere nelle mie Mercury, nei miei soldatini: una pretesa sublime, potrei argomentare per giorni in materia, d'altronde tutti i miei libri ben di questo trattano, l'anima affidata alle cose e a quella cosa fissa che è il tempo. Ma *loro* storcono il ceffo, strabuzzano in guisa orrenda, non hanno paura di risultare scettici, o ottusi, e come potrebbero, loro che la generano, la paura, te la depongono dentro ed è lí che allora consisti, in quel te-stesso-paura prigioniero del te-stesso-Vergine-di-Norimberga?

Tempo fa il Mucògeno mi leccò la faccia nel sonno: ridestomi nel raccapriccio, capii immediatamente che la sua flegmatica bava, impregnandomi la pelle, mi stava trasmettendo dei dati. Fra questi un apologo, corrispondente a un dipresso al testo che segue:

«Ogne conchiglia ha lo càlcare secreto e formato dalle medulla sue; e tutto è congruo e verace. Ma se il mollusco defunge, e l'asilo deserto viene occupato da l'infingardo Paguro, questa l'addimandiamo Menzogna, poiché tutto è distorto: epperò la natura stessa del parassito la denuncia per tale, sicché a noi sape tuttavia di socratica Verità. Ma dassi anche il caso, ch'è il *tertium*, per cui il mollusco maliziosamente dia al proprio alloggio forma non necessaria, com'è a dire bivalve allora che sia d'uopo di una, oppure in guisa di coclea allor che sua stirpe vorrebbe cuspidè over cannicchio: dove non è chi non veda come lo starsi dell'informe mollurie nel càlcare strutturato partecipi eziandío e del falso (poiché mentita è la forma) e del vero (poiché essa è nella Storia). *Diximus*».

Non ci vuole molto a cogliere l'antifona: cristallizzandomi, mi sono falsificato: e vivendo e scrivendo, e scrivendo della mia vita e vivendo nella mia scrittura. Cosí, ora, mi chiedono un nuovo romanzo, per il

quale hanno già scelto il titolo: *Autobiografia*. Un titolo da intonarsi, si badi, con una speciale enfasi sull'infixo, così:

AUTO - BIO - GRAFIA

(anche se Quello che Biastica pronuncia «whíío»). Polemicissimi, insinuano in questo modo avere finora io prodotto solo delle autografie, senza considerare tutta la paura che mi sono fatto da me, scrivendo. La Sagoma, per esempio: secondo loro è una delle mie tante smancerie, l'ennesimo ammicco: invece lo so che quando mi volto dall'altra parte scende dal suo letto e mi viene a scrutare da vicino, curva su di me come una balia; con un po' di immaginazione potrei sentirne il fiato, invece il suo sguardo non ho bisogno di immaginarmelo perché mi trapassa la nuca, come un dito gelido che frughi in una di quelle asole naturali che si aprono nelle fette di fegato, soprattutto in quelle violacee²; così come so che appena mi giro scompare, più veloce di qualsiasi mio movimento: ma una volta, *una volta* fui talmente veloce che per una frazione di secondo vidi che sull'altro letto il telo era leggermente rigonfio, come se qualcosa non avesse finito di appiattirsi. E nessuno mi toglie dalla testa che, io bambino, fosse sempre la Sagoma a rubarmi la pipí, quando andavo in bagno al buio e facendola non sentivo il solito «drrrrr» che fa il getto, ma uno strano fruscio. A volte però, per terrorizzarmi meglio, mi dicevo che a intercettare la mia pipí era la Vecchia, che ci stendeva sotto i capelli convinta si rafforzassero; e una notte sognai addirittura che la Vecchia ci metteva sotto gli occhi spalancati, per fare scorta del liquido indispensabile a simulare le lacrime, necessarie a loro volta per ingannare le anime credule. In ogni caso, anche se non è la Vecchia, la Sagoma è antichissima, ma questa preesistenza non basta a convincere gli Accademici, per cui l'immonda larva sarebbe nata insieme a me, come corredo dell'orribile parto conseguenza di piú orribile coito.

E a dirla tutta: ho scritto delle lumache gonfie di sangue e del grande

2 Questa similitudine non è un fiore retorico, ma nasce dall'esperienza diretta, avendo avuto i miei nonni, in campagna, una donna di servizio straordinariamente lercia che per accrescere l'estensione delle fette di fegato, ancora crude e sanguigne, ne allargava ad arte col dito nerastro quei piccoli forellini ellissoidali: onde io al vederla operare venivo colto da conati di vomito preventivi. Aggiungasi, chi mi ritenesse troppo delicato, che non di rado, un attimo prima di stuprare la viscida fetta, quel dito indice aveva asportato la cispa luccicante di che la congiuntiva interna dell'occhio era sempremai generosa.

coniglio cieco, in un libro, e dell'altro che fui e che dopo aver dormito per anni è tornato a sostituirsi a me; altrove ho scritto di chi abita di sotto, e recentemente ho trascritto le mie conversazioni con certi mostri; questo per non parlare della casa del prete e di alcune illustrazioni veramente spaventose, e di tant'altro: ma pare non basti. Così ora Quelli minacciano di farmi paura *davvero*.

Nacqui d'inverno, al nostro discontento. Fui cupo e spinoso, poi come un buon cactus produssi dei fiori, cibandoli delle mie polpe. I miei libri, quei fiori; il mio stile di vita, le spine; la bio-vita, la polpa; il mondo, il deserto, ove tallotta uno scorpione, un crotalo, un formicaleone; oppure il sitibondo che ti amputa e scortica per succhiarti la fibra: «Ma prendi i miei fiori» gli dici col pensiero, «allietati di quella fragranza»: macché, vuole attingere al bio, colui, né più né meno degli Accademici; e tu resti poi monco, fiorito ma monco, e ludibrio alla famiglia dei cactus e degli alberi tutti.

<...>

Nacqui d'inverno, e mi è già passata la voglia di proseguire. Preferisco raccontare di come giungo qui a Nasca³, svestendomi di ogni cosa. Dunque: parto dalla città e già un groppo mi prende, come chi è impreparato a un sovrappiù di emozione; arrivo, poi, e sulle prime mi sembra ci sia qualcosa di diverso, ne ho una tale paura che me ne convinco: ma basta una veloce ricognizione ad accertarmi del contrario, essere tutto com'era; sala per sala, rampa per rampa ogni sembianza mi si rioffre nella sua unica forma possibile, quella che porto stampata nella mia mente dal giorno della mia nascita, anzi da un po' prima, se è vero che il feto vede attraverso gli occhi della madre. C'è da stupirsi, se gli Accademici hanno scelto questa casa per le loro riunioni? Quelli della Cantina possono essersi formati qui, essudati dalla pietra e dal lichene, ma gli Altri mi hanno sicuramente seguito dalla città, dove evidentemente ero meno puro ai loro occhi: se è qui che si è definita la mia leggenda, fra queste ambagi piranesiane e questo fastoso sfacelo, è comprensibile che vogliano cogliermi intento al mio rituale più scenografico, allor che come

3 Piccolo paese sulla costa lombarda del lago Maggiore, Nasca di Castelveccana è stata teatro di numerose narrazioni lunghe e brevi dell'autore, e rivendica dunque un posto di primo piano, oltre che nella sua vita, nella sua bibliografia.

un malinconico guerriero, ultimo della propria stirpe, dialogo con la casa commentando i fatti del mondo come cosa non mia. «Isshgioman'zo con chui ti chonshgedi», sic! come se ogni attimo delle mie giornate non fosse romanzo, non sono forse essi stessi a ricordarmelo denunciandomi per istrione? Garbato, intenso, dolente: ma *hystrio*: com'è a dire il capro lascivo di Pan, il capro *espiente* che paga ogni prestigio con il lancinío del desiderio insaziato, e quello stesso spasmo sublima in metrica numerosa. Così proprio nel saliscendi che mi fa vero vengo condannato e inviato ai bagni penali del falso, in attesa di esecuzione, io, che in questa Isola del Diavolo pergiungo mia sponte, e che ho una tale tenerezza per me stesso da fingerla paradiso, io!

<...>

Из книги *Легенда обо мне*

Вчера в полночь Академия вызвала меня в Каминный зал. Полагаю, собрались все, впрочем, было слишком темно. Выступил только Булькающий и, как я и боялся, снова стал торопить меня с автобиографией. Они считают меня настолько скользким и двуличным, что для принятия решения им нужно знать, какова моя окончательная ложь: «Твоя прощальная повешшшчъ», — добавил Шамкающий. *Для принятия решения.* А главное, на прошлой неделе меня спросили ровно о том же в другой Академии — Академии Слепцов из Погреба: когда я поинтересовался у их посланника, как они собираются читать мою повесть, мне было сказано, что некто готов ее огласить и что я наверняка догадываюсь, о ком речь. На самом деле мне это неизвестно, но кое-какие сведения просочились: Булькающий уточнил, что моя автобиография должна отличаться от той, что я уже наверняка пишу. Можно лишь повторить начало как нечто очевидное и общеизвестное: я появился на свет в результате омерзительного соития¹.

Всем хочется знать, кто я такой, будто многолетнего наблюдения недостаточно: они полагают, что я притворяюсь даже наедине с собой, двигаюсь, жестикулирую, как лицедей. Но как притворяться, если притворяться некем и незачем? «Пиши!» А я не пишу. Вот хитрюги: думают, поддамся соблазну лгать еще больше, еще изощреннее, но я-то знаю, что они мечтают застукать меня с поличным в апогее лжи — меня, честного и ничем не прикрытого в своем бесстыдстве. Тогда-то меня и растерзают. Автобиография станет моим завещанием, даст им возможность высосать из меня рассудок и ум. Впрочем, не исключено — они ограничатся тем, что узнают меня до конца, целиком, после чего я помешаюсь. Или же они, искусные экзегеты, истолкуют написанные мной страницы

¹ Поговаривали, что между стеной и березами его имитируют лемуры, но я отказывался верить до того дня, когда, глядя одному из них прямо в глаза, по его замешательству я понял, что слухи эти были небезосновательными (*здесь и далее, кроме оговоренных случаев, — прим. автора*).

и поставят меня перед ними, как перед зеркалом, — тогда я сочту за благо лишиться рассудка, без остатка, навеки отдавшись тревоге, терзавшей меня еще до рождения.

До рождения: тревогой были заражены и мои родители, ее причиною был я — виновник кошмарного рокового соития, его цель и оправдание. Лицемер поневоле, виртуоз иносказаний и манерничанья, всю жизнь стремившийся укрыться в норе, словно зверь: словом, ясно, что Академия Слепцов из Погреба пользуется очевидным преимуществом, этим и объясняется терпение ее членов по сравнению с нервозностью других Академиков. («Пиши, коли не хочешь, чтобы про тебя написали другие!» — приказал мне однажды Слизняк многозначительным тоном.)

И все же... и все же! Нет смысла бахвалиться: страшно еще и оттого, что дело могут доверить Пустоглазой, а этого мне не пережить. В ее пустых глазницах можно увидеть все что угодно — поверьте, я знаю, о чем говорю. Посему я буду писать.

Я родился зимой, спустя восемь месяцев после досадного весеннего сплетения тел: восемь — клеймо не таких, как все. Я не был чудовищем — чудовищным было мое отношение с самим собой, своего рода раздвоенный солипсизм. Я воспринимал себя раздвоенным, каждая моя половина мыслила также — и вот нас уже было четверо, меня как будто четвертовали. А я, что же я? Я мечтал быть узором, который сам бы и вышивал: бедная горделивая сфера, брошенная в царство бесчестья! Итак, я родился, я рос под надежной защитой имени Микеле, призванного меня охранять, *но на самом деле, увь...* С этой задачей не справилось ни мое второе, тайное, лишь мне одному известное имя, ни третье, тоже тайное, но неведомое мне имя. Связанные с именами суеверья — давняя традиция моей семьи, настолько давняя, что правильнее счесть ее родовым изъяном — впрочем, оставим это. Сколько же всего нужно уместить на нескольких страницах! Одиночество, трепет, беспокойство — пожалуй, этой троицей главное уже сказано. Остались солдатики, раскрашенные лучшими эмалевыми красками «Хамброль», модели автомобилей туринской фабрики «Меркюри», рисунки рапидографом «Ротринг Кох-и-Нор 0.1», комиксы про Дика Трейси и Кокко Билла. Набросятся ли Академики с жадностью на эти изве-

ствия? Сомневаюсь. Моя персональная мифология для них — лишь внешняя оболочка: сколько раз они видели, как я соглашаюсь с ней, сколько раз слышали, как я на нее ссылаюсь? Они априори все обещают, поскольку уверены: *в глубине*, под оболочкой скрыто нечто невероятное, нечто такое, что я настолько удачно мистифицировал и со временем довел до совершенства, что сам об этом напрочь забыл, стер из памяти. Если же я напишу нечто *новое*, то, даже упорствуя во лжи, кину в пасть их герменевтики мягкий кусочек первого фантастического замысла, сочную рифму — они проникнут в нее и, используя в качестве опоры, вывернут меня, как перчатку.

Что, если, к примеру, рассказать об Овидии? Это стало бы новым словом, сломало бы традицию. И так, Овидий был самым пожилым привратником в нашей школе: высокий, сутулый, с выдающимся носом, он раскладывал, как кладут черепицу, завернутые в промасленную бумагу булочки (по пятьдесят лир каждая). Столик, перегородив вход в его каморку, служил эскарпом или бастионом, защищавшим от атакующего войска — оравы юнцов, которые со звонком на перемену мчались за угощением. Хотя Овидий выкладывал булочки впритык, почти боком, так, что они чуть не падали, запасов никогда не хватало, перед столиком разворачивалась остревенелая и жестокая борьба — вот почему я редко участвовал в этой раздаче хлебов. Когда же такое случалось, когда, несмотря на тычки и подзатыльники, я достигал заветной цели, то с наслаждением забывал об окружающей суматохе и обо всем вокруг: словно высеченные на неоклассическом барельефе, замерев в тишине, возвышались только Овидий и я. Он протягивал мне лоснящийся сверток, как Бог протягивает руку к Адаму, с такой мудростью в красноречивом взгляде, что я ощущал смятение, становился частью написанной им картины, которая, как я прекрасно знал, была рождена скорбным, печальным предвидением, ибо взгляд его не сулил одобрения. «Я вижу тебя насквозь и оплакиваю», — говорил мне взгляд привратника Овидия, жреца, раздававшего угощение, который лишь предо мной открывался во всем блеске провидческой силы. Сжавшись в комочек, чтобы протиснуться назад сквозь толпу, я удалялся, стгорая от стыда за то, что был наг пред ним — наг, ибо он прочел мои тайные имена, наг, ибо он наблюдал отвратительную

мягкотелость того, кто уже выделял слюнявую нить для плетения прочных колец грядущих кольчуг. Овидий увидел меня и познал мою суть: спустя годы он всплывал в моей памяти в минуты, когда я переживал падение. Я видел его как живого — вот он качает головой, словно говоря: «Я тебя оплакиваю, оплакиваю».

[...]

Булькающий меня сразу разочаровал: их интересует не тембр и не мой тон, поскольку они уже заложены в эмбрионе или, иначе говоря, в пролеписе, но вся моя жизнь со всеми ее эпизодами, с ответственностью, возложенной на того, кто в конце, когда все свершилось, заверяет написанное на листе и ставит печать. Полагая, они больше не желают иметь дело с субъектом, роль которого я ловко играл и играю, им не терпится увидеть меня объектом — впрочем, все это лишь в словесной оболочке, ибо мои Академики заражены упадком, мои утонченные Академики с гнилым духом. У них вызовет восторг только Овидий, скончавшийся в городе Томы².

Итак, начнем сначала. Я родился зимой, и так далее, омерзительное соитие, мои имена. Потом учеба. Вот! Учеба. Возьму-ка все свои школьные тетради, расположу их перед собой, перепишу оставленные на полях заметки. Тридцатилетняя война, старая подруга, я снова изучу тебя, как впервые, но сомневаюсь, что им интересно мое возвращение в прошлое, особенно Нижним, влажным. Впрочем, не думаю, Академики так уж неправы: сколько раз они наблюдали меня взирающего на все эти тетрадки и на все эти папки как на самую подлинную часть себя? Грустно, но то, что моя личность заключена в этих бумагах, для Академиков это всего лишь прием моей личной комедии. *Для них*, но разве можно не обращать на это внимания? Так же как и притязание на то, что я — это мои солдатики, мои машинки фабрики «Меркюри»: грандиозное притязание, я мог бы долго рассуждать на эту тему, впрочем, все мои книги как раз об этом, о том, что душа поселяется в предметах и в таком неизменном предмете, как время. Но *они* кривят морды, страшно тарашат глаза, не боятся выглядеть ехидными или тупыми. Да разве

2 То есть древнеримский поэт Публий Овидий Назон (прим. ред.).

могут бояться этого те, что порождают страх, наполняют им тебя — и все в тебе сводится к страху, теперь ты-сам-страх, ты-сам-пыточное орудие, «железная дева»?

Когда-то давно Слизняк лизал мне, спящему, лицо: проснувшись в ужасе, я сразу понял, что его мокрая слюна, проникая в кожу, передавала мне некие сведения. Среди них — апология примерно такого содержания:

«Каждая раковина состоит из отложений, выделенных и сформированных ее обитателем, это естественно и справедливо. Но, если моллюск умирает, опустевший дом занимает праздный рак-отшельник. Мы назовем это Ложью, ибо все здесь фальшиво: сама природа паразита разоблачает себя, однако мы воспринимаем это как Истину в сократовском понимании. Предположим, что дано и третье: моллюск умышленно придает своему жилищу неподходящую форму — к примеру, двустворчатую вместо одностворчатой, или спиралевидную, тогда как его род предполагает заостренную или вытянутую, как у морского черенка. Тогда очевидно, что бесформенный моллюск в застывшей форме раковины является соучастником как лжи (поскольку форма обманчива), так и истины (поскольку она существует в истории). *Diximus*³.»

К чему это ведет, понятно: кристаллизовавшись, я искажил себя: тем, как я жил и писал, как описывал свою жизнь и проживал описанное. И вот сейчас от меня требуют новую повесть, для которой уже выбрано название *Автобиография*. Заметьте, логическое ударение должно падать на срединную часть:

АВТО — БИО — ГРАФИЯ

(Кстати, Шамкающий произносит не «био», а «уио».) Горячие любители споров, они желают этим сказать: все, что я до сих пор произвел, не считается автобиографией, не принимается в расчет весь тот ужас, который я сам же и породил, сочиняя. Возьмем, к примеру, Тень: они полагают, будто это выдумки, очередное фиглярство, но я-то знаю, что стоит мне отвернуться, как она встает со своей кро-

³ Мы высказались (лат.) (прим. перев.).

вати, подходит ко мне и пристально смотрит, склонившись надо мною, будто старая нянька; еще немного воображения — и я почувствую ее дыхание, а взгляд ее и представлять не нужно — он пронизывает мой затылок, словно ледяной палец, который ковыряется в дырочке, естественным образом образующейся в иссиня-лиловом куске печени⁴; но я также знаю, что Тень тотчас исчезнет, стоит мне обернуться, она всегда опережает мои движения. Однажды, всего лишь однажды, я оказался быстрее, и на какую-то долю секунды увидел, что покрывало другой кровати слегка приподнято, как будто что-то там не успело сплющиться. И никто не сможет меня разубедить, что, когда я был маленьким, эта Тень не воровала мою мочу: когда в темноте я ходил пописать, не было слышно привычного «дрррр», издаваемого струей, а только странное шуршание. Иногда, чтобы нагнать пущего страха, я говорил себе, что мочу перехватывает Старуха, которая стелила свои волосы под струю, чтобы они лучше росли; однажды ночью мне даже приснилось, будто Старуха подставила под струю распахнутые глаза, чтобы набрать жидкости и потом делать вид, что она плачет, — все это ради обмана доверчивых душ. В любом случае пусть не Старуха, но Тень — нечто древнее, однако предвечное ее существование не убеждает Академиков, стало быть, мерзкая личинка родилась вместе со мной как приданое к ужасному разрешению от бремени, следствию еще более ужасного соития.

Признаюсь во всем: в одной книге я написал про раздутых от крови улиток и про огромного слепого кролика; еще я писал про того, другого, которым я был прежде и который после долгих лет спячки вернулся, чтобы меня подменить; еще я рассказывал о живущих внизу, а недавно записал свои беседы с чудовищами; не говоря уже о доме священника, о некоторых поистине жутких картинках и о многом другом, но, кажется, этого мало. Сейчас Они угрожают *взаправду* меня напугать.

⁴ Это не фигура речи, а личный опыт: в деревне у дедушки с бабушкой была прислуга, ужасная грязнуля, так вот она, чтобы сделать побольше кусок печени, еще сырой и кровавый, растягивала его, засовывая свой черный палец в маленькие эллипсообразные отверстия; я же, завидев ее за этим занятием, не мог сдерживать рвотные позывы. Если кто-то сочтет меня излишне чувствительным, добавлю, что нередко тот же указательный палец, прежде чем поглумиться над склизким куском, выковыривал из уголка глаза щедро производимый, поблескивающий гной.

Я родился зимой — в зиму тревоги нашей⁵. Я был мрачный и колючий, а после, как настоящий кактус, выпустил цветки, питая их своей мякотью. Мои книги — цветки; мой быт — колючки; био-жизнь — мякоть; мир — пустыня, где время от времени встречается то скорпион, то гремучая змея, то муравьиный лев или некто томимый жаждой, кто обрезает и обдирает тебя, чтобы высосать твою силу. «Возьми мои цветки, — мысленно говоришь ты ему, — утешься их ароматом»: но какое там, он хочет добраться до био, точь-в-точь как Академики, а ты остаешься обрубленный, цветущий, но обрубленный, посмешище семейства кактусов, да и всех деревьев.

<...>

Я родился зимой... продолжать сразу расхотелось. Лучше расскажу безо всяких прикрас о том, как я попал сюда, в Наску⁶. Итак, я уезжаю из города, и меня пробирает до слез, как того, кто не готов к избытку переживаний; приезжаю, значит, и поначалу мне кажется, что-то переменялось, я настолько боюсь этого, что убеждаю себя — так оно и есть. Но достаточно быстро осмотреть все вокруг, чтобы увериться в обратном: все по-прежнему, все как было; комната за комнатой, лестница за лестницей. Каждый образ вновь представляется мне в своей единственно возможной форме — той, что запечатлелась в голове со дня моего рождения и даже раньше, если верно то, что плод видит мир глазами матери. Стоит ли удивляться, что Академики выбрали этот дом для своих собраний? Те, что из Погреба, возможно, и появились здесь, вышли из камня и лишайника, но вот другие Академики определенно последовали за мной из города, оттуда, где я, очевидно, был не настолько прозрачен; если здесь сложилась моя легенда, среди этих пиранезийских лабиринтов и роскошного запустения, тогда понятно, что им хотелось бы застать меня в этой впечатляющей сценографии, где я, словно печальный воин, тот, на ком пресечется род, беседую с домом, отзываясь о происходящем в мире как о чем-то, что меня

5 Отсылка к роману Дж. Стейнбека «Зима тревоги нашей» (прим. ред.).

6 Маленький поселок на ломбардской стороне Лаго-Маджоре, Наска-ди-Кастельвеккана стал сценой множества длинных и коротких рассказов автора, так что он имеет право занять место не только в его жизни, но и в его библиографии.

не касается. «Твоя прощальная повешшшчъ», *sic!* Как будто каждый миг моих дней — не повесть, как будто они сами не напоминают мне об этом, осуждая меня за кривляние? Любезный, прилежный, страдающий — и все же фигляр, сластолюбивый козел Пана, козел *искупающий*, тот, кто расплачивается за обаяние выбросом ненасытного желания — его спазм сублимируется в бесчисленные стихотворные строки. Я следую этим скользким путем, я — настоящий, мне выносят приговор и отправляют на каторгу фальши. В ожидании исполнения приговора я, по собственной воле прибывший на Остров Дьявола, так умиляюсь себе самому, что делаю вид, будто я оказался в раю!

<...>



Laura Pariani
Лаура Париани

A proposito di *Il gioco di Santa Oca*

Il *Gioco di Santa Oca* è un romanzo storico ambientato nella Lombardia della seconda metà del Seicento, come accade nel modello del genere in Italia: *I promessi sposi* (1827-40) di Manzoni. La narrazione procede su due piani sfalsati cronologicamente: la vicenda del ribelle Bonaventura Mangiaterra, capo di una banda di accattoni in cerca di giustizia, e quella di Pùlvara, la cantastorie che, vent'anni dopo la rivolta, percorrendo le caselle di un immaginario Gioco dell'Oca, racconta la lunga storia di soprusi e violenze della Brughiera Granda. Ai pellegrini che avranno percorso questa “valle di lacrime” spetterà di diritto, secondo Pùlvara, raggiungere il Giardino di Santa Oca. Pariani mima l'oralità della povera gente e dà vita a una narrazione corale nella quale il lettore ascolta le voci degli ultimi della terra e quella di Bonaventura, bandito che sembra promettere un riscatto impossibile anche alle creature più indifese, le donne. La lingua di questo romanzo è dunque polimorfa e si riallaccia alla lunga linea sperimentale lombarda che ha avuto in Dario Fo, Premio Nobel, uno degli ultimi esponenti.

Nel brano scelto la cantastorie Pùlvara si muove con circospezione nella Brughiera Granda: i rumori naturali — i rami che si spezzano, i numerosi animali che si muovono tra il fogliame — suscitano in lei un'inquietudine placata dalla consapevolezza delle insidie che il bosco nasconde solo a un incauto viandante. Tuttavia, grazie alla sua lunga esperienza, la donna sa come difendersi e sa anche che, in cambio del racconto di una storia, potrà sempre trovare il conforto di una scodella di vino presso la gente dei poveri villaggi che costellano quella landa desolata. Il cuore del brano sta proprio nella narrazione che Pùlvara riserva a quei “pitocchi”: infatti vi si racchiude non solo il racconto dell'origine della specie umana ma soprattutto quello delle ingiustizie sociali. Il ricco e il povero hanno — nel racconto orale — un differente destino segnato perfino nel volto: infatti Dio avrebbe dato al primo la bocca per parlare — e quindi per dominare —; al secondo, invece, la bocca serve per mangiare — e quindi per dannarsi a cercare di riempire un piatto sempre vuoto.

О книге *Игра в святую гусыню*

«Игра в святую гусыню»¹ — исторический роман, действие которого происходит в Ломбардии во второй половине XVII века, как и в произведении, ставшем эталоном этого жанра в Италии — «Обрученных» (1827—1840) Алессандро Мандзони. Хронологически повествование разделяется на два пласта: рассказ о мятежнике Бонавентуре Манджатерре, главаре шайки оборванцев, ищущих справедливости, и история сказительницы Пульвары, которая, спустя двадцать лет после восстания, переходя с клетки на клетку в воображаемой игре в гусыню, повествует об угнетении и жестокости, долго царивших на Большой вересковой пустоши. По словам Пульвары, паломники, прошедшие этой «долиной слез», получают право попасть в сад Святой Гусыни. Париани подражает речи простого народа, и благодаря этому в романе звучит целый хор голосов: читатель слышит и беднейших из бедняков, и Бонавентуру, разбойника, обещающего свободу даже самым беззащитным созданиям — женщинам. Язык романа разнообразен, он связан с давней экспериментальной традицией, существующей в ломбардской литературе. Одним из последних ее представителей был лауреат Нобелевской премии Дарио Фо.

В приведенном отрывке сказительница Пульвара осторожно идет по «дороге через большую вересковую пустошь»; звуки природы — потрескивание веток, шуршание животных в листве — пробуждают в ее сердце беспокойство, впрочем, ей известно, что лес готовит ловушки лишь неосторожному путнику. Пульвара — женщина опытная, она умеет постоять за себя и уверена, что в благодарность за рассказ всегда сможет утешиться плоской виной, разделить ее с жителями небогатых деревенок, во множестве рассеянных

1 Игра в гусыню (гуся, гусёк) — тип настольных игр, который происходит от игры «Гусь», популярной в средневековой Франции и быстро распространившейся в Европе. В «Гусе» играли на доске, на которой нарисован фантастический свиток, разбитый на 63 клетки, помеченные разными эмблемами (гостиница, череп, мост, лабиринт и т. п.). Цель игры — довести свою фишку до клетки 63 после серии ходов по свободным клеткам, определяемым броском двух игральных костей (прим. перев.).

по этой пустынной земле. В центре отрывка — легенда, которую Пульвара припасла для обездоленных, в ней говорится не только о происхождении человеческого рода, но и прежде всего о социальном неравенстве. У богатых и бедных в этой легенде разные судьбы, различия налицо: Бог даровал первым не только рот, но и умение говорить, а значит, власть; вторые же используют рот лишь для принятия пищи и потому обречены всю жизнь, выбиваясь из сил, пытаться наполнить вечно пустую тарелку.

Da *Il gioco di Santa Oca*

Ottobre 1672

Casella numero quattro

I mercanti di bombasine o i drappelli di soldati, che da Busto Grande si dirigono al porto di Tornavento, la chiamano Strada della Brughiera Granda. In realtà è soltanto un sentiero di sabbia, circondato da una folta boscaglia di roverelle, sambuchi e noccioli su cui si inarca un cielo di nubi grevi. Non sono molti i villaggi che traversa: tutti uguali, con tetti coperti da muschi, finestre cieche, vecchi pozzi, qualche melo selvatico, orticelli di verze delimitati da scése. È su questo sentiero che Pùlvara si sta inoltrando, nella seconda metà di ottobre nell'Anno Domini 1672, apparentemente senza una meta precisa, ma di certo confidando nel proprio fiuto di camminante.

Scosta i rami ormai spogli del biancospino e si avventura tra le ortiche che le arrivano al ventre; per non infangarsi raccoglie alle ginocchia la lunga gonna che la intralcia non poco. Tende l'orecchio ascoltando la vita della brughiera pulsarle intorno: cadono gli alberi, marciscono i rami tra le foglie infracidite al suolo; la bruma carezza allo stesso modo la sanguisorba e la felce, senza far differenza tra carpini e rovi. Snasa l'aria che sa di legno putrido, cercando di penetrare con lo sguardo oltre la massa oscura delle farnie. Le dà un brivido la sensazione che cento occhi seguano il suo passaggio sul sentiero silenzioso: la lepre scatta e fugge quando sente il suo odore; la volpe s'acquatta nel brugo; il cinghiale smette per un attimo di addestrare il suo piccolo prima di addentrarsi senza fretta nel cuore del bosco; il nibbio vola alto sorvegliandola; il succiacapre contai peccati che Pùlvara porta sul gobbo eppoi apre il becco come se fosse pronto a ghermirle l'anima.

Incurante, Pùlvara prosegue con ostinazione. Conosceva un tempo questo finistère nostrano, l'ha traversato più volte in lungo e in largo vent'anni fa, epperò molti particolari della brughiera li percepisce col cuore e con la memoria.

Si stira la schiena, sulle spalle la borsa le pesa. È lunga la via per

arrivare al fiume e le giornate si vanno scorciando, conviene affrettarsi. È allora che sente, lontano, un suono misterioso, inquietante. Un corno?... Si alza lamentoso verso il cielo che si scurisce.

La mano di Pùlvara corre al coltellaccio da zingara che porta alla cintura; peraltro in mano stringe un bastone nocchieruto: è gallina vecchia e al caso saprebbe difendersi.

Di sicuro un villaggio è vicino, o perlomeno una cassina. Meglio che lei prepari una storia: aver la lingua sciolta è sempre stata la mia salvezza, pensa Pùlvara. La gente di sta terra volpina ama infatti ascoltare racconti, poiché i nati in brughiera son creature ignude e spogliate d'ogni cognizione, simili a quella tavola rasa d'Aristotile nella quale non è scritta né dipinta alcuna cosa. Gente senza parole. Come dice il conto antico:

Ai tempi dei tempi, quando la terra l'era giovine, Domineddio spasseggiava nel sò paradiso. E siccome non ci aveva niente da fare, ha cominciato a creare le bestie dei boschi, l'erba tròja, i passeritt e i salci da legare i cavàgni. Cammina cammina, ti inventa fulmini di qui, nebbia di là; e ruèdi, noccioli, lanche del Tesìn... Quando l'è stato stracco, ha detto: 'Cià, dato che sono al lavoro, facciamo l'uomo.' E subito ci si è messo. Ma siccome voleva essere bondanzioso, ne ha fatti due: il Ricco e il Poerètt. Compagni in tutto e per tutto. Ma quando son spuntati dal polveràme, quei due si son vardà e l'han capito subito che qualcosa non andava. Di occhi ce ne avevan due, uno per sbarlugiare le settebellezze, l'altro per piangere. Così anche per le orecchie, ché una serve a scoltare i bei canti e l'altra per sentire i comandi. Lo stesso per i buchi del naso: uno per snasare la pacciàtoria, l'altro per fiutare i pericoli. E s'ciàu. Ma la bocca l'era una sola. E allora come facevano a starci dentro allo stesso modo il Mangiare e il Parlare?... Allora il Ricco e il Poerètt vanno da Nossignùr Padreterno a chiedergli conto. Eccosì Domineddio decide la questione: Alla bocca del Ricco darò il Parlare, ché tanto il Mangiare ce l'ha già di suo. Alla bocca del Poerètt darò il Mangiare e riempire il piatto sarà l'unico pensiero della sua vita. Tanto più che i poveri meno parlano e meglio è.' È per questo, che la gente di brughiera non ha mai saputo parlare e far valere le sò ragioni...

È sempre così: i terrieri fanno cerchio intorno ai camminanti che sanno ben narrare, pendono dalla bocca che conosce le parole giuste per rendere viva e vera la raccontazione. Proprio per questo Pùlvara le storie

le sceglie con cura, si può mica narrare qualsiasi cosa a chicchessia. E quando finisce di raccontare, le genti le offrono sempre da bere una scodella di quel vinello asprigno che produce sta terra magra e l'implorano: "Ancora una volta". Ché anche se la storia ormai la conoscono, le parole solo quando sono pronunciate sono vive.

Adesso la brughiera pare trattenere il respiro, mentre il richiamo del corno continua. Un rumore nel folto degli alberi. Pùlvara avverte nel petto il morso dell'inquietudine, odiata compagnia del camminare in una brughiera che da un momento all'altro può trasformarsi in luogo di incanti. Girandosi di scatto, per un attimo coglie due facce tinte di scuro e occhi che brillano su barbe scarmigliate. Verità o scherzo della fantasia? C'era e non c'è più, mentre la nota del corno risuona di nuovo. Due divinità silvane e due suoni di corno? Numero quattro, legato al ciclo della Luna che governa l'infanzia. Pùlvara, cosa ti ricorda il numero quattro? La tua bambinità milanese, le voci strillanti dei tuoi quattro fratelli accosciati sulla riva del Naviglio a guardare l'entrata dei barconi in città, le occasioni di assaporare il gusto di una libertà allegramente avventurosa al mercà dei cavalli fuori Porta Ticinese, il Vico delle oche davanti a San Vittùr, ai tempi del c'era-una-volta e una-volta non-c'era, prima che il flagello della peste cancellasse la tò famiglia... Numero quattro, anno del Sole nel gioco dell'Oca che è tanto simile a quello della vita. Adelante, Pùlvara. Con juicio e con fiducia: ché l'Oca, come sapevano bene gli antichi, è Signora degli Animali. Epperçiò lasciati guidare da lei.

Ché in principio c'è sempre un pennuto.

Из книги *Игра в святую гусыню*

Октябрь 1672 года

Клетка номер 4

Торговцы бумазеей и отряды солдат, направляющиеся из Бусто-Гранде в порт Торнавенто, называют этот путь дорогой через большую вересковую пустошь. На самом деле это всего лишь песчаная тропа, окруженная густым подлеском из пушистых дубов, бузины и орешника, а надо всем этим нависает небо с тяжелыми облаками. Деревень, которые она проходит, немного: все одинаковые, с замшелыми крышами, глухими окнами, старыми колодцами, редкими дикими яблонями и огородиками с капустой, окаймленными сбегаящими к дороге тропинками. По этой-то дороге и шагает Пульвара во второй половине октября в год 1672 от Рождества Христова — на первый взгляд безо всякой цели, безоглядно полагаясь на чутье путника.

Пульвара отодвигает голые уже ветки боярышника и храбро пробирается через заросли вымахавшей по пояс крапивы; длинная юбка порядком ей мешает и, чтобы не испачкаться, она подтягивает ее до колен. Прислушивается к пульсирующей вокруг жизни пустоши: деревья упали, ветки гниют среди сырой опавшей листвы; туман с одинаковой нежностью ласкает кровохлебку и папоротник, не делает различия между грабом и кустом ежевики. Она втягивает ноздрями воздух, пахнущий гнилой древесиной, пытается пронзить взглядом темную кучу дубов. По коже бегут мурашки, когда она понимает, что сотни глаз следят за ней, идущей по безмолвной тропе: заяц срывается с места и убегает, лишь только почуяв ее запах; лиса растворяется в вереске; дикий кабан на миг перестает учить уму-разуму своего детеныша, а затем неторопливо удаляется в самую чашу; коршун парит высоко в небе и наблюдает за ней; козодой отсчитывает грехи, которые Пульвара несет на своем горбу, а потом открывает клюв, будто готовясь вырвать ей душу.

Несмотря на это, Пульвара упрямо идет дальше. В прошлом она хорошо знала эти наши края, исходила тут все вдоль и поперек двад-

цать лет назад, потому-то многие приметы пустоши запечатлелись у нее и в сердце, и в памяти.

Она распрямляет спину, котомка давит на плечи. До реки далеко, а дни становятся короче — лучше поторопиться. Вдруг вдалеке слышится таинственный, волнующий зов. Рог?.. Звук жалобно поднимается к темнеющему небу.

Рука тянется к цыганскому ножу, который она носит на поясе; другая крепче сжимает шишковатый посох: Пульвара — стреляный воробей и при случае сумеет постоять за себя.

Наверняка поблизости есть деревня или по крайней мере большая ферма. Лучше загодя приготовить историю: «Хорошо подвешенный язык всегда меня выручал», — думает Пульвара. На самом деле жители этой земли, где выживают одни хитрецы, любят слушать сказки, ведь рожденные на пустоши — нагие существа, лишённые покрова знаний, их разум подобен аристотелевой чистой доске, на которой нет ни букв, ни рисунков. Безмолвные люди. Как сказано в одной древней легенде:

Во время оно, когда земля была молода, гулял Господь Всемогуций по раю своему. А раз делать ему было нечего, принялся он сотворять лесных зверей, траву тысячелистник, воробышей малых, а еще ивы, чтобы из их ветвей плетенки плести. Шел он себе да шел: тут молнию придумает, там туман, а еще ежину, орешник, озерья тичинские... А после уморился и вымолвил: «Ну раз уж я тут тружусь, дай-ка сотворю и человека». Тут же взялся за дело. И от щедрот своих сделал сразу двух: Богача и Пустосума. Похожих как две капли воды. И вот вышли те двое из прахов земных, оглядели друг дружку и сразу поняли — не все ладно. У каждого из них было по два глаза: один — чтобы лицезреть красы ненаглядные, другой — чтобы слезы лить. То же и с ушами: одно ухо для того, чтобы песни красивые слушать, а другое — приказам внимать. И с ноздрями так: одна ноздря дана, дабы яства обонять, а другая — чтобы беды чуют. И так во всем. Вот только рот один. Как же тогда быть с Едой и Речью?.. И отправились Богач с Пустосумом к Отцу Небесному, Господу Всемогуцему, совета спросить. И вот что постановил Господь Всемогуций: «Вложу я Речь в уста Богача, потому

что Еды у него вдосталь. А в уста Пустосума вложу Еду, и пусть он только и думает о том, как миску свою наполнить. Да и чем меньше бедняки болтают, тем лучше». Вот почему люди пустоши ни говорить толком не умеют, ни словом за себя постоять...

Так всегда бывает: земледельцы окружают путников, умеющих складно рассказывать, заглядывают им в рот, ловят каждое их слово, оживляющее историю и равняющее ее с правдой. Поэтому Пульвара тщательно выбирает, о чем поведать, а не просто болтает о всякой ерунде. А когда заканчивает свой рассказ, местные всегда предлагают ей плошку терпкого вина, дар этой бедной земли, и умоляют: «Еще разок». Ведь даже если история знакома, слова оживают только тогда, когда звучат.

Кажется, что пустошь затаила дыхание и слушает зов рога. Шум в гуще деревьев. Пульвара чувствует в груди укол тревоги, этой ненавистной спутницы похода по пустоши, которая в любую секунду может превратиться в зачарованное место. Она резко оборачивается и замечает два чумазных лица, над взлохмаченными бородами блестят глаза. Правда или помстилось? Было — и нет больше, только снова звучит голос рога. Два лесных божества и два призыва рога? Число четыре, что связано с циклом Луны, под которым проходят годы до отрочества. Пульвара, о чем тебе напоминает число четыре? О миланском детстве, о пронзительных голосах четверых твоих братьев, сидящих на корточках на берегу канала Навильо и наблюдающих за тем, как в город заходят лодки; о возможности насладиться вкусом полной радости и приключений свободы на конном рынке у Тичинских ворот, в Гусином переулке у базилики Сан-Витторе во времена, которые были давным-давно или давным-давно не были, еще до того, как бич божий — чума, унесла твою семью... Клетка номер четыре, год Солнца в игре в гусыню — игре, так похожей на жизнь. Ступай, Пульвара. Мысли здраво, не теряй веры, ведь Гусыня, как прекрасно знали древние, — Владычица всех зверей. Так позволь ей вести тебя.

Что ни говори, но все всегда начинается с пернатых.





Valeria Parrella
Валерия Паррелла

A proposito di *Almarina*

La protagonista e io narrante del romanzo, Elisabetta Maiorano, è rimasta vedova a cinquant'anni e vive una condizione di solitudine che, secondo il senso comune e le normative, dovrebbe precluderle la possibilità di crescere un figlio. Invece, a tre anni di distanza dalla perdita del marito, si reca presso il Tribunale dei Minori per chiedere in affido Almarina, una detenuta a fine pena del carcere minorile di Nisida, dove la donna fa l'insegnante.

Nel prologo del romanzo — cinque pagine che tracciano con fine introspezione la parabola esistenziale e spazio-temporale di tutta la vicenda — è espresso lo spirito anticonformista e vitale che anima le due donne rispetto a una vita che le convenzioni sociali e burocratiche vorrebbero predeterminata e non modificabile: infatti come non è previsto che una donna vedova possa farsi carico della crescita di un minore, così pare incontrovertibile che la giovane Almarina — un'adolescente alle soglie dell'età adulta — debba essere affidata a una comunità educante.

Tuttavia Elisabetta e Almarina, in linea con altre protagoniste già tratteggiate da Parrella (basti pensare al romanzo *Lo spazio bianco*, 2008), scelgono lo scarto rispetto alla norma e trasformano una fase imprevista e dolorosa della loro esistenza in un cambiamento audace all'insegna dell'affetto e della solidarietà. In entrambe c'è un gran vuoto da colmare: per Elisabetta una vedovanza prematura, mentre il corpo ancora reclama il desiderio di piacere e di amare; per Almarina un passato di abusi familiari e un reato di cui si tace la natura.

Nessuna delle due ha niente da perdere in questa scommessa sul futuro: è nella relazione con Almarina, in questa forma d'amore reciproco e imprevisto a metà tra il materno e il sororale, che Elisabetta può chiudere il cerchio tra la morte e la vita. "L'amore non riconosce l'autorità", ribadisce la donna a conclusione della vicenda: è dunque condensato in questa frase il fulcro di tutto il romanzo.

Intorno a Elisabetta e Almarina si muove una serie di personaggi minori, per la maggior parte legati al carcere: i ragazzi che lo popolano, sospesi tra un passato su cui si preferisce tacere e un futuro difficile da

ripensare, il direttore, il comandante: Parrella ha la capacità di delineare una rete di sottili relazioni umane con tratti essenziali. Analogamente, l'autrice mostra un modo febbrile e vivo di raccontare il sud, che rimanda alla lezione di Ortese: la città di Napoli traspare tanto nei luoghi fisici quanto nella schiettezza dei pensieri di Elisabetta, perfino quando nomina “quelle cesse delle mie cognate”. La rappresentazione realistica della città evita insomma il rischio dell'imitazione oleografica: sono i vividi dettagli del quotidiano — i gesti, gli scorci, le voci — a restituire la cifra autentica di Napoli e dei suoi abitanti.

О книге *Альмарина*

Рассказчица и главная героиня романа, Элизабетта Майорано, в пятьдесят лет теряет мужа и остается одна. Согласно общепринятому мнению и правилам, вдова не может самостоятельно растить ребенка. Однако спустя три года после смерти супруга она является в суд по делам несовершеннолетних, чтобы оформить опеку над Альмариной — заключенной воспитательной колонии на острове Низида, где Элизабетта работает учительницей.

На первых страницах романа, представленных в антологии, Элизабетта вводит читателя в курс дела, знакомя его с предысторией, местом и временем описываемых событий. С самого начала в тексте чувствуется деятельная, чуждая предрассудкам энергия обеих героинь, которая придает им сил в борьбе с общественными и бюрократическими условностями. Формально их судьбы уже предопределены, ни о каких изменениях не может быть и речи: немислимо, чтобы вдова брала на себя заботы по воспитанию несовершеннолетнего ребенка. Юная Альмарина, подросток, стоящий на пороге взрослой жизни, должна расти в воспитательной колонии. И все же Элизабетта и Альмарина, по аналогии с другими героинями Парреллы (достаточно вспомнить роман «Белое пространство», 2008), решаются нарушить заведенный порядок. Благодаря привязанности и солидарности, возникшим между ними, этот непростой этап жизни приводит к решительным переменам. У обеих внутри — пустота, которую нечем заполнить: у Элизабетты она вызвана преждевременно обрушившимся вдовством, хотя в ней еще теплится желание нравиться и любить; у Альмарины — травмирующими воспоминаниями о семье и преступлении, о котором книга умалчивает.

Обеим нечего терять, поэтому они бросают вызов будущему. Отношения с Альмариной — эта взаимная и неожиданная привязанность, нечто среднее между материнской и сестринской любовью — замыкают для Элизабетты круг между жизнью и смертью. «В любви один не важнее другого», — заявляет героиня в самом конце. В этой фразе и заключается суть романа.

Элизабетту и Альмарину окружают второстепенные персонажи, по большей части связанные с колонией: начальник, комендант, заключенные подростки, застрявшие между прошлым, о котором лучше не вспоминать, и будущим, которое трудно себе представить... Паррелла искусно плетет тонкую паутину человеческих отношений, умело подмечая самое главное. Помимо этого, живая судорожная манера, в которой описывается юг Италии, отсылает к стилю Анны Марии Ортезе: образ Неаполя вырисовывается не только из географических описаний, но и через прямолинейные высказывания Элизабетты, например, когда она упоминает противных золовок. Реалистичное изображение города позволяет избежать «лубочности» картинки: яркие детали повседневной жизни — жесты, гримасы, голоса — раскрывают подлинное лицо Неаполя и его жителей.

Da Almarina

Non saprò mai dire se è Napoli o se sono io. Se mi grava addosso tutta assieme perché sono stati giorni plumbei, pieni di paura e dubbi, e sospetto. Oppure se è davvero la vista del palazzaccio dall'altra parte del cancello, l'onda gialla che gonfia, le cupole sotto le nubi, architravi troppo pesanti perché una donna sola possa reggerli. Se è fatta, la realtà, di terrazzi irraggiungibili, poteri irraggiungibili come li raccontano; oppure siamo solo noi in uno di quei giorni rari in cui, vestiti bene, affrontiamo le scale che ci cambiano la vita.

L'ultima volta era stato appena tre anni fa, lí si scendeva perché erano le scale che portano alla morgue di un ospedale. Non era un ospedale qualunque, non lo fu mai piú dopo che ci avevo trovato mio marito, morto freddo su un tavolo di metallo, labbra viola, e il viso come se ci avessero passato sopra del talco.

Solo dopo ho cominciato davvero a ricordare nella forma che assumono i ricordi: immagini, e ricostruzione di quello che ci dicemmo, e la sequenza di queste cose. Dopo ho messo in ordine, ma i primi tempi avevo solo un senso di ferro sulle labbra, come se avessi baciato il tavolo mortuario, e non la bocca di Antonio senza piú fiato. Ero arrivata tardi, dopo tutti gli altri, quelli che mi stavano davanti: le sue sorelle soprattutto, decise a detenere da lí in avanti il primato del dolore, cosí come in passato, per cose piú futili, ne avevano detenuto il monopolio. Erano arrivate subito perché portavano il suo stesso cognome e cosí le avevano rintracciate per prime, e poi mi avevano chiamata, chiamata chiamata, e io non rispondevo, come non risponderò alla maggior parte delle chiamate fondamentali all'esistenza.

Perché insegno nel carcere minorile di Nisida, e il mio cellulare squilla nella cassetta di sicurezza all'ingresso, dove il regolamento vuole che stia.

Ognuno di noi stava dove doveva stare, ma intanto il corpo di mio marito con il cuore scoppiato nel petto era stato portato dal marciapiedi all'ambulanza, dall'ambulanza al pronto soccorso. Napoli è una città che ci sa fare con la morte, le dà il giusto peso, che è quello della vita: cioè, preso individualmente, poco piú di nulla. Cosí, dopo una mezz'ora dal

decesso (parlavano in questo modo i medici, ma di chi?), Antonio era nella morgue e io scendevo le scale che, volessi o non volessi, mi stavano facendo svoltare la vita.

Ora è di nuovo, per la terza volta, aprile senza di lui, e io vado di buon passo verso il tribunale dei minori, sotto i pini dei Colli Aminei: qualcosa, nell'aria, suggerisce una speranza, e mi mancano persino quelle cesse delle mie cognate.

Nei giorni scorsi, la sera, per addormentarmi, ho fatto e disfatto mentalmente il guardaroba. Immobile a letto nel buio, mentre la casa attorno a me lentamente si raffreddava, ho indossato giacche e jeans, poi ho scelto la camicetta, ho provato sotto quella stessa giacca un pantalone di velluto, infine mi sono addormentata cambiandomi le scarpe. (Poi, durante la notte, devo aver di nuovo sognato di fare i buchi alle orecchie). Ho cercato di dare valore al giorno che mi aspettava con quello che avevo: le donne si vestono per celebrare.

Un tribunale è poco più di un ambulatorio messo male, e molto meno di un ufficio postale messo bene: oltre il metal detector e le guardie a cui esibire la convocazione ci sono corridoi poco illuminati, gruppi di persone assiegate alle finestre che parlano al telefono tutte assieme, puzza di fumo, sedie di plastica occupate sotto i neon e numeri a scalare su un display. E c'è un'aria greve di dubbio, una fatica che ingobbiisce, un tempo che si svuota. Quello stesso tempo che fuori ha un valore, dentro una sala d'attesa non vale nulla più: è solo il passo sospeso nell'aria. È fermo: durerà per sempre. Nel sempre ho la piega fatta e le unghie laccate, e con la scarpa gratto dal pavimento un chewing gum. Le guardie in piedi di fronte a me hanno le pistole coperte dalle giacche, ma io le conosco bene, ho lo sguardo allenato ai ruoli carcerari, e una detenuta ci sta seduta in mezzo con tutta la postura della cattività. Sfidante, annoiata, superba, sottomessa, ferma, in fuga. So leggere la prossemica dei detenuti, come gli alunni sanno individuare un insegnante in una persona di mezza età seduta in un tram: la società è divisa per ambienti ed essi fanno corpo, gli elementi si emulano e si assomigliano, e sottostanno alle leggi dei grandi numeri. Ma poi l'individuo emerge da quella classe, si alza dalla sua condizione e torna a essere unico, per un attimo: — Devo andare in bagno, — fa la detenuta. Il bagno è una porta alla mia sinistra, la guardia

che resta di piantone me la spalanca davanti e l'altra si occupa dell'anta della latrina. L'agente è donna, sa fare il suo lavoro, è sicura di sé e così non guarda: tiene solo la mano sulla maniglia affinché la porta della latrina non possa chiudersi. Ma se volesse, potrebbe guardare la detenuta accovacciata sul cesso. E noi stiamo tutti seduti qui, in attesa del nostro numero rosso sul display, e il morbo dell'umanità ci si attacca addosso e ci costringe a fare i conti con quella scena. Immaginiamo tratte di schiavi, e bastimenti colmi di migranti, galere romane, e le latrine delle celle nelle prigioni, e le prigioni con le celle senza latrine, e il treno del dottor Živago quando devono svuotare il bugliolo dallo scompartimento in corsa, e l'avvocata che segue la mia causa mi chiama, mi dice: — Vieni, è il nostro turno, — allora mi rassetto e vado.

Non saprò mai dire se era tutto davvero grigio o se ero io, se davvero la porta era grigia di laminato, il pavimento grigio di resina e gli infissi grigi di alluminio, e le grisaglie in fondo della commissione. Ma l'aula era ampia e illuminata da una bella teoria di finestre (anche se fuori il cielo era basso, e Napoli era niente), e i giudici tutti donne, lí giù, e allora ho detto: — Buongiorno, — ad alta voce, come faccio quando entro in classe, mi sono girata per chiudere la porta e l'ho vista: era Almarina.

Le ho sorriso, e ho sentito tutto assieme il sollievo. Almarina mi guardava dal corridoio, così ho capito perché camminavo dritta, e tenevo i gomiti composti attorno al corpo, e le scarpe solo di un tono piú scure della borsa. Perché avevo passato tante notti a vestirmi. Ho ricordato il gioco antico appreso su certi figurini di cartone che ritagliavamo, nella mia infanzia, con le cugine. Sedute sui gradini della casa, mentre dentro si sfaccendava, coloravamo vestiti bidimensionali che si aggrappavano al corpo delle nostre modelle con piccole linguette di carta.

I ricordi restano sempre dove li abbiamo lasciati: noi ci alziamo, andiamo, richiamati a tavola dalle madri, e i ricordi restano sugli scalini.

Almarina non aveva ricordi così ed era stata vestita di carta, ma possedeva la luce del futuro negli occhi: e il futuro comincia adesso.

Из книги *Альмарина*

Вряд ли я когда-нибудь пойму, в чем дело — в Неаполе или во мне самой. В том ли, что город давит на меня, потому что я прожила в нем свинцово-серые дни, полные страха, неуверенности и подозрений. Или в том, что открывается глазам сразу за воротами дома: обшарпанное здание, вздымающееся желтой волной, упирающиеся в облака купола, тяжелые своды — одинокой женщине их не удержать. В том, что мир состоит из неприступных ступеней, из неприступных лестниц власти, как нам рассказывают, или дело в нас самих, в тех редких днях, когда, одевшись поприличнее, мы решаемся ступить на лестницу, которая изменит нашу жизнь.

Последний раз это произошло не так давно, три года назад: тогда я спускалась, потому что лестница вела в больничный морг. Это была не обычная больница: она перестала быть обычной с тех пор, как я увидела в морге своего мужа — холодный, он лежал на металлическом столе, губы посинели, лицо словно обсыпано тальком.

Лишь спустя время в моей голове начали рождаться настоящие воспоминания — образы, обрывки разговоров, что было раньше, а что позже. Потом я выстрою их по порядку, а поначалу я только чувствовала вкус металла, как будто я поцеловала стол в морге, а не бездыханные губы Антонио. Я пришла поздно, последней: главное — передо мной уже прошли его сестры, решившие, что отныне право на страшное горе принадлежит им. Они и прежде не упускали повода показать, кто в семье главные страдалницы. Сестры примчались сразу, потому что у них была та же фамилия, найти их было легко, потом они мне звонили, звонили, а я все не отвечала и не отвечала, как не отвечала почти во всех случаях, когда жизнь разыскивала меня по важному поводу.

А все потому, что я преподаю в колонии для несовершеннолетних в Низиде, и мой сотовый трезвонил в железном сейфе у охраны, где я по правилам обязана его оставлять.

Каждый из нас находился там, где должен был находиться, а тем временем тело моего мужа с разорвавшимся сердцем в груди пере-

несли с тротуара в неотложку, а из неотложки — в больницу, в отделение скорой помощи. Неаполь — город, привыкший к смерти, придающий ей должный вес, знающий, что смерть весит столько же, сколько и жизнь, — говоря об отдельных людях почти ничего. Поэтому через полчаса после наступления смерти (как говорили врачи, но о ком?) Антонио уже находился в морге, а я спускалась по лестнице, которая, желала я того или нет, вела мою жизнь к неожиданному повороту.

Вновь наступил апрель, уже третий апрель без него, я быстро шагаю под пиниями Аминеискых холмов в суд по делам несовершеннолетних; в воздухе отчего-то пахнет надеждой, и я скучаю даже по своим противным золовкам.

Последние вечера, стараясь уснуть, я воображала, как примеряю и меняю наряды. Неподвижно лежа в темноте, пока дом постепенно наполнялся прохладой, я примеряла пиджаки и джинсы, потом подбирала к ним блузку, потом пробовала надеть с тем же пиджаком вельветовые брюки и, наконец, засыпала, пока мерила разную обувь. (Потом, ночью, мне наверняка снова снилось, что я прокалываю уши.) Так я, как умела, пыталась придать значимость ожидавшему меня дню — в честь важного события женщины наряжаются.

Суд по размерам чуть больше скромного медпункта и куда меньше оживленного почтового отделения: за металлоискателем и охранниками, которым я показываю повестку, тянутся сумрачные коридоры, у окон толпятся люди, все одновременно разговаривают по телефону, воняет табаком, освещенные неоновым светом пластмассовые кресла заняты, на дисплее высвечиваются номера. Тревожная, мрачная атмосфера, тяжесть, от которой невольно горбишься, время кажется пустым. Время, которое снаружи имеет значение, в зале ожидания полностью обесценивается: его ход замедляется в воздухе. Время остановилось, а значит, будет тянуться до бесконечности. В этой бесконечности у меня укладка, маникюр, я пытаюсь оттереть туфлей жвачку с пола. У сидящих напротив конвоиров пистолеты спрятаны под пиджаками, но я-то их хорошо знаю, я давно научилась на взгляд определять, кто есть кто в тюрьме; между конвоирами — заключенная, по позе видно, что она

не на свободе. Дерзкая, скучающая, высокомерная, покорная, неподвижная, бегущая. Я хорошо считываю поведение заключенных — так школьники непременно узнают учителя в сидящем в трамвае человеке среднего возраста: общество поделено на сферы, внутри которых царит порядок, отдельные элементы подстраиваются друг под друга, стремятся быть похожими, подчиняясь закону больших чисел. Но вдруг неожиданно человек выделяется среди себе подобных, поднимается с отведенного места, на мгновение вновь становится уникальным: «Мне нужно в сортир», — говорит заключенная. Дверь туалета — слева от меня, конвоир, который остается стоять у входа, распахивает ее перед моим носом, второй замирает перед дверцей кабинки. Конвоир — женщина, она знает, что надо делать, ведет себя уверенно и потому не смотрит на заключенную, лишь держит руку на ручке дверцы кабинки, чтобы та не захлопнулась. Хотя при желании могла бы смотреть, как заключенная сидит на толчке. Мы все сидим и ждем, пока на дисплее не высветится наш красный номер, мы все неожиданно вспоминаем о том, что мы тоже люди, размышляем об увиденной сцене. Воображаем рынок рабов, набитые мигрантами суда, римские галеры, нужник в тюремной камере, тюремную камеру без нужника, поезда вроде тех, в которых ездил доктор Живаго, где парашу опорожняли на ходу, и тут меня зовет адвокат, которая ведет мое дело.

— Пошли, наша очередь. — Я поправляю одежду и иду.

Вряд ли я когда-нибудь пойму, действительно ли все вокруг было серым или дело было во мне, была ли там дверь из серого металла, был ли пол залит серой эпоксидной смолой, были ли там серые алюминиевые оконные рамы, а на стене, за спинами судей, нарисована картинка в серых тонах. Зато зал был просторный, свет лился из целого ряда окон (хотя день был пасмурный и Неаполь как будто исчез), все судьи — женщины, они сидели у дальней стены, я сказала: добрый день! — громко, как когда захожу в класс. Потом обернулась закрыть за собой дверь и увидела ее, Альмарину.

Я улыбнулась ей и сразу почувствовала облегчение. Альмарина глядела на меня из коридора, и тут я поняла, почему шла с прямой спиной, не размахивая руками, почему надела туфли почти в тон сумочке. Почему много ночей подряд выбирала наряд. Я вспомнила,

как в детстве играла с двоюродными сестрами в бумажные куклы. Сидя на ступеньках крыльца, слыша, как в доме взрослые хлопочут по хозяйству, мы раскрашивали нарисованные на бумаге платья, которые затем прикрепляли к нашим куклам, загибая «ушки».

Воспоминания навсегда остаются там, где мы их оставили: мы поднимаемся, уходим, матери зовут нас к столу, а воспоминания остаются на ступеньках.

У Альмарины не было таких воспоминаний, на ней как будто было то самое «бумажное» платье, зато в ее глазах горел свет будущего, которое начинается прямо сейчас.





Francesco Pecoraro
Франческо Пекораро

A proposito di *La vita in tempo di pace*

La vita in tempo di pace si apre su un lungo *Prologo* digressivo che, mentre evidenzia i tratti caratteriali del protagonista Ivo Brandani — un ingegnere nevrotico, ossessionato dal senso della catastrofe — anticipa con una prolessi la sua morte.

Tra i due poli del romanzo-saggio, *Prologo ed Epilogo*, si dispiegano quindici capitoli, disposti alternativamente lungo due binari: da una parte il progredire delle ore dell'ultimo giorno di vita di Brandani, trascorse all'aeroporto di Sharm El Sheik, e dall'altra il lungo «tempo di pace» del secondo dopoguerra con la ricostruzione retrospettiva dell'esistenza del personaggio e di un'intera generazione. Nel corso dell'estenuante attesa aeroportuale l'uomo, interrogando di tanto in tanto l'orologio, osserva ciò che lo circonda, tra cefalee e crisi di ansia, in un rimuginio interiore incessante. In questi capitoli, alle considerazioni su un Occidente allo sfacelo, fanno da controcanto i ripensamenti del protagonista sul proprio passato e le riflessioni su un ingovernabile rapporto io-mondo. Dal tempo puntiforme dell'aeroporto — segnalato nei titoli dal progredire orario della giornata — si passa ai capitoli 'biografici' del romanzo che rievocano le fasi più significative della vita dell'io narrante ripercorse all'indietro, dalla più recente alla più lontana. Il particolare trattamento del tempo si dispone in questo romanzo come uno scavo stratigrafico che porta dall'oggi a un lontanissimo dopoguerra: la vita di Ivo Brandani diviene occasione per rappresentare le tappe fondamentali di una persona che ha attraversato la giovinezza negli anni del boom e della contestazione per vivere poi il momento del riflusso con l'opportunismo che ha accomunato la maggior parte dei giovani sessantottini. Infine, il presente si accampa con la vittoria del Capitale, a cui Brandani stesso non sa sottrarsi.

Il Prologo, scelto come brano esemplare dell'intera opera, presenta un andamento saggistico e autoriflessivo e preannuncia al lettore il sostanziale nichilismo del protagonista e la cinica accettazione della vulnerabilità del genere umano, rappresentata con una logica darwiniana di implacabile efficacia.

О книге *Жизнь в мирное время*

Книга открывается длинным отвлеченным прологом, который высвечивает черты характера главного героя, инженера Иво Брандани — невротика, одержимого предчувствием катастрофы, и, забегающая вперед, рассказывает о его смерти.

Между прологом и эпилогом, двумя полюсами романа-эссе, пятнадцать глав, попеременно повествующих о том, как протекали последние часы жизни Брандани в аэропорту Шарм-эль-Шейха, и описывающих затяжное мирное время после Второй мировой войны, в которое вырос персонаж и когда сформировалось целое поколение. Герой томится в аэропорту, время от времени посматривает на часы, оглядывается. Его мучает головная боль, тревога и неумные мысли. Рассуждения о поверженном Западе в этих главах смешиваются с воспоминаниями главного героя о прошлом и с размышлениями о хаотичном взаимодействии человека и мира. В название глав вынесено точное время в аэропорту — вехи того дня, по которым мы движемся; от них мы переходим к «биографическим» главам романа, из которых в обратном порядке узнаем о наиболее значимых этапах жизни рассказчика, вспоминая сначала недавние события, а потом все более далекие. Своеобразная временная линия романа напоминает геологические раскопки от современного пласта к старому, послевоенному: Иво Брандани служит отличным примером, иллюстрирующим основные этапы жизни человека, молодость которого пришлось на период экономического бума и протестов и который затем поддался оппортунизму, заразившему большинство из бунтовщиков 1968-го. В конце мы доходим до современности, до победы капитала, избежать влияния которого не смог даже Брандани.

В качестве ознакомительного отрывка выбран пролог романа, в котором прослеживается тяга героя к самоанализу и научному взгляду на мир. Читатель понимает, что главный герой — нигилист, он цинично принимает уязвимость человеческого рода, изображенного с неумолимой практичностью дарвиновской логики.

Da *La vita in tempo di pace*

Ivo Brandani era perseguitato dal senso della catastrofe. La vedeva in ogni iniziativa di trasformazione della realtà, in ogni edificio (che può crollare), in un aereo in volo (che può precipitare), in un'automobile in corsa (che può sbandare), in una presa di corrente (che può andare in corto), in una pentola sui fornelli (rischio di incendio), in un bicchiere d'acqua (che può rovesciarsi), in un uovo fresco (che può rompersi): tutto ciò che sta in piedi può cadere, tutto ciò che funziona può smettere di farlo. Anzi, prima o poi avrebbe smesso di farlo, questo era sicuro. Ma come si sarebbe potuta evitare, *quella* catastrofe? Era un evento molto lontano nel tempo, non avrebbe dovuto importargliene. Invece gliene importava.

Quelle genti non si era mai saputo bene chi fossero, né da dove fossero venute, né con precisione quando, né perché. Si sapeva solo che erano una secrezione etnica dell'Asia Centrale. Qualcuno aveva addirittura sostenuto che fossero nient'altro che greci che avevano cambiato religione e costumanze. Di sicuro si sapeva che un paio di secoli dopo la loro prima comparsa sulle sponde del Mediterraneo avevano preso Costantinopoli. E questo per lui era inaccettabile. Del resto, a partire dal 29 maggio del 1453, in ogni generazione umana sono esistite persone che non riuscirono a farsi una ragione della caduta di Bisanzio. L'ingegner Ivo Brandani era tra queste.

Noi tutti ci aspettiamo dai tecnici solo quei sani pragmatismi e positivismi che consentono agli ignoranti, come agli intellettuali puri, di prendere un aereo, di percorrere un ponte in automobile, di salire su un treno, una nave, con ragionevoli probabilità di non lasciarci la pelle. I tecnici fanno sì che esistano oggetti chiamati case, ponti, aerei, treni, gallerie, razzi, satelliti e stazioni spaziali, automobili, computer eccetera e noi li vogliamo simili ai loro ritrovati, conformi all'oggetto delle loro attenzioni. Li vogliamo disincantati e attenti, neutrali rispetto alle cose della politica, anche se li immaginiamo difficili da ingannare, perché propensi alla verifica e restii a dare più importanza alle parole che ai fatti. I tecnici li vogliamo non-sofisticati, meglio se un po' ignoranti. Insomma

ci fidiamo di più se sembrano distaccati e un po' ottusi, se gli vediamo in mano un giallo piuttosto che un libro di poesie. Non ci aspettiamo da un ingegnere ossessioni e risentimenti come quelle che abitavano nella mente di Ivo Brandani.

Quando per la prima volta era stato a Istanbul per lavoro gli era capitato di entrare in una piccola moschea a ridosso delle mura sul Mar di Marmara. Sulla carta era indicata come Kucuk Aya Sofya Camii, che tradotto in inglese era Small Ayasofya Mosque, ma sulla sua guida risultava anche come SS. Sergio e Bacco. Si trattava di una chiesa bizantina poi trasformata in moschea, che, non ostanti i suoi millecinquecento anni, le diffuse iscrizioni coraniche sulle pareti intonacate di bianco e una probabile ripulitura iconoclasta da ogni immagine e mosaico precedente, sembrava ancora ben conservata. “Ha millecinquecento anni! Millecinquecento!” si ripeté Ivo, cercando di afferrare il concetto. Faceva così ogni volta che era alle prese con una grandezza non figurabile: centomila tonnellate, quattrocento chilometri cubi, trecentomila chilometri al secondo... «L'impianto planimetrico» diceva la guida, «e in generale tutta la struttura dell'edificio si ispirano a Santa Sofia». Brandani ebbe subito la sensazione che qualcosa non andasse, poi, salito al matroneo e affacciatosi alla balconata, provò una specie di fastidio fisico, un dolore come quando ti premono con le dita dietro le orecchie: eccole lì, sotto i suoi occhi, la Resa, la Sopraffazione, la Sottomissione, l'Espropriazione, la Cancellazione, la Sostituzione... Da lassù si vedeva chiaramente la torsione degli assi di simmetria cui era stato sottoposto l'edificio, l'espianto culturale subito da quella chiesa e dalla città tutta. Le fasce di allineamento per le prosternazioni, impresse sul tappeto azzurro che copriva interamente il pavimento, erano disposte nella direzione della Mecca, indicata dalla nicchia del *mihrab*, con un andamento del tutto autonomo rispetto alla simmetria bilaterale della chiesa, confermato dalla posizione incongrua del *minbar*, il pulpito. L'edificio tutt'intorno non contava, era un puro accidente riadattato, contava solo il centro lontanissimo di emanazione dell'Islam, la Kaaba. In tutto questo c'era della poesia, ma quella chiesa non era stata costruita per accoglierla.

Quella sensazione di perdita irreparabile, sul momento così acuta, Brandani fece presto a dimenticarla, finché non si ripresentò anni dopo,

durante la lettura della vicenda della caduta di Bisanzio in un libro di Stefan Zweig, scrittore austriaco che conosceva poco, anzi per niente. Un amico gli aveva regalato *Momenti fatali*: a pagina 41, il racconto *La conquista di Bisanzio* iniziava così:

Il 5 febbraio 1451 un messaggero segreto si reca in Asia Minore dal primogenito del sultano Murad, il ventunenne Mehmet, per comunicargli la notizia della morte di suo padre.

Zweig aveva scelto quell'avvenimento, la morte di Murad, come inizio della catena causale che poco più di due anni più tardi avrebbe portato a un impensabile trapianto culturale.

A partire da quel racconto, Ivo Brandani aveva fatto ricerche, da cui aveva appurato l'imprecisione romanzesca della versione Zweig e l'esistenza di molte diverse narrazioni e cronache coeve della presa di Costantinopoli, alcune delle quali leggendarie, come quella che diceva di una porta, mai esistita prima, che si sarebbe improvvisamente aperta nelle mura per accogliere l'Imperatore di Bisanzio sconfitto e salvarlo dalla morte. Gli piaceva l'idea che Costantino XI Paleologo si trovasse ancora racchiuso come una mummia in una nicchia, oppure temporaneamente con-sustanziato nei resti della muraglia, in attesa che la sua città venisse liberata per riemergere all'aria e alla luce. L'attitudine all'accoglienza dei manufatti murari della città il giorno della catastrofe si manifestò anche nei confronti dell'arcivescovo di Costantinopoli che, nel momento stesso in cui il Turco irrompeva in Santa Sofia, si diceva fosse scomparso, assorbito nella muraglia massiccia e pencolante che ancora sostiene la chiesa.

Da allora, cioè a partire da quelle letture, quando a notte fonda gli capitava di svegliarsi stranito e madido di sudore, dovendosi poi alzare a cambiarsi la maglietta zuppa e per pisciare, tornato a letto spesso gli veniva in mente la Caduta di Costantinopoli e non riusciva a riprendere sonno dalla costernazione e dalla rabbia.

Cose gliene poteva importare, dopo tanti secoli? Non lo seppe mai neppure lui. In quel senso di devastazione non-rimediabile che ogni tanto lo invadeva, la presa di Bisanzio era probabilmente solo un'effigie, un simbolo di qualcos'altro. Forse era il senso finale di catastrofe che gli veniva dall'aver osservato troppe abrogazioni di cose che un tempo gli

erano parse indefettibili ed eterne. Forse a tormentarlo era il senso di non-sanabilità di quel fatto, che gli appariva la conseguenza di calcoli e decisioni sbagliate, di irresolutezze e tradimenti, della prevalenza di interessi particolari e del tutto insignificanti di fronte alla gravità delle conseguenze.

Se di notte consentiva anche alla Presa di Costantinopoli di aggredirlo, allora addio sonno: doveva alzarsi, prendere un tè con biscotti, mettersi davanti alla tv, sintonizzarla su un canale di documentari e aspettare che il sonno tornasse. Sempre che poi non lo assalissero preoccupazioni di lavoro, cose per le quali lui era *responsabile*, capaci di risvegliare il suo Nemico Interno, costantemente in agguato e pronto a torturarlo a sangue coi suoi rimproveri, le sue obiezioni.

Zweig riferisce che le forze di Mehmet II *Fatih* il 29 maggio del 1453 conquistarono Costantinopoli penetrandovi da una posterula della seconda cerchia di mura, inspiegabilmente lasciata aperta. La chiamavano Kerkoport, Porta del Circo, era poco più di un buco. Da lì i turchi dilagarono, rodendo dall'interno le forze di difesa, che quel giorno avrebbero potuto avere la meglio se non si fossero fatte prendere dal panico nel vedersi spuntare il nemico in casa, come un parassita che nereggiava sulle lenzuola pure e bianche del tuo letto...

Ma la storia, per come la riporta Zweig, non è vera, o almeno non del tutto. In molti riferiscono che il terribile, gigantesco cannone di Mehmet, costruito appositamente per quell'assedio, aveva aperto una breccia nelle mura in corrispondenza della Porta di San Romano e che da quello squarcio era penetrato il Turco.

“Per quel tipo di mura il cannone era un grosso problema: sarebbero occorsi veri bastioni progettati ad hoc per le armi da fuoco” pensava Ivo da anni, “si sarebbero potuti salvare con mura spesse qualche metro, altri veri cannoni a difesa: il medioevo era finito, quel tipo di fortificazione non serviva più, avrebbero dovuto fare come a Rodi, lì le mura resistettero per tutto l'assedio, la città fu presa perché alla fine i cavalieri si arresero... Dai turchi non c'era scampo, quello era il loro mondo, lo volevano tutto per sé ed erano imbattibili, o quasi...”. Talvolta si identificava con gli assediati al punto da lasciarsi cogliere dal panico di vedere all'improvviso il nemico, assatanato lercio schiumante, macchiato di sangue, che svolta l'angolo, dove fin da ragazzo avrebbe sostato con gli amici, quando ancora

Bisanzio si illudeva di regnare su qualcosa e i suoi abitanti si credevano ben protetti dentro mura inespugnabili.

Ripercorrere all'inverso anche il più esile rivolo causale, destrutturare la catena degli eventi, riducendoli ciascuno alle proprie unità costitutive: questo avrebbe voluto fare, Ivo Brandani, se ne fosse stato capace, per individuare il punto esatto del non ritorno, se pure esisteva, il punto, cioè, oltre il quale Costantinopoli sarebbe caduta comunque. Insomma, sarebbe stato possibile rintracciare scientificamente la soglia dell'ineluttabilità dell'evento?

“Avendoci un computer potentissimo, occorrerebbe caricare anche il più insignificante dei dati... Ma no... È troppo quello che si è perso, oggi di quei fatti non sappiamo quasi più niente, e poi la realtà è sempre altra cosa dalla più accurata, scrupolosa e documentata delle ricostruzioni: il 90% di un evento si perde comunque... Di quello che accade si sa quasi nulla, nemmeno nel momento in cui accade... È nell'istante stesso dell'evento che le cose cominciano a confondersi e inizia la non-conoscenza, il travisamento...”.

Brandani era convinto che ri-costruire fosse lo stesso che pre-vedere, bastava procedere in senso inverso: quindi stesso grado di imprecisione, stessa inconoscibilità di ogni fatto accaduto come di ogni futura catastrofe possibile.

Dato il mestiere che faceva, una catastrofe di cui essere ritenuto *responsabile* era l'eventualità più temibile, quella che spesso non lo faceva dormire la notte. Ma la pensione era prossima: finito il lavoro, finite le responsabilità, un uomo non può rispondere di ciò che non dipende da lui. Eppure la corresponsabilità dell'eventuale cattiva costruzione di un manufatto cui aveva partecipato — ed erano tanti — gli sarebbe comunque restata sulle spalle ancora per qualche decennio.

“Via, via, via... Sarei già dovuto andar via, dovrei essere in pensione da un pezzo, ormai è inutile tenere duro: la tensione, la noia, la fatica, questo continuo viaggiare... Basta, non ce la faccio più...”.

Qualcuno aveva gridato: «La città è presa!» Quell'urlo disperato dovette risuonare altissimo, prima ancora che Costantinopoli fosse davvero sopraffatta: le forze disposte alla difesa erano ancora soverchianti rispetto a quei pochi invasori che erano riusciti a penetrare prima la corazza esterna e poi l'ultimo esoscheletro di Bisanzio. Da lì, dal senso

primigenio di sgomento che ci assale quando ci accorgiamo che qualcosa ci ha infestati, lo smarrimento si propagò in pochi istanti ai difensori e molti di quelli che avevano sin lì mostrato coraggio e valore si diedero alla fuga verso il porto, per mettersi in salvo sulle navi. L'infestazione musulmana fu rapida e terrificante. Gran parte delle fonti parlano di una violenza cieca e irreversibile, che in poco tempo ridusse la città un deserto sanguinante. Alla fine di tre giorni di saccheggio a Costantinopoli erano pochi quelli rimasti vivi.

Orrore e panico, ecco. È la prima reazione alla scoperta che qualcosa ci ha invaso, che una creatura è penetrata attraverso il nostro inviolabile recinto corporale. Un animale invisibile e immondo ci sta usando come *casa*, sta traendo da noi il suo sostentamento, ci sta crescendo dentro, si sta riproducendo nelle nostre cavità. Quel 29 di maggio fu il panico a determinare la caduta di Costantinopoli, fu l'orrore ancestrale per gli organismi selvaggi e ostili che erano riusciti a insinuarsi nelle sue vene più intime e interne. La città sarebbe caduta lo stesso, ma forse non quel giorno, non senza l'infiltrazione del nemico da una porticina dimenticata aperta dopo una sortita.

Infestare popoli insediati in altri luoghi è lo scopo di ogni conquista, prima se ne distruggono le difese fisiche, poi si penetra nel loro tessuto sociale e produttivo, ma lasciandoli in vita per potergli succhiare lentamente via le risorse. Questa in sintesi la natura storica della conquista, si diceva Brandani. Gli eroi, i primi conquistatori, sono solo avanguardie con il compito di bucare le difese dell'organismo ospite, per consentire la penetrazione di successive schiere di parassiti. Il parassitismo è vita che *abita* altra vita, è la modalità maggioritaria in cui si manifesta la biosfera, eppure la più segreta ai nostri occhi. Così, mentre i turchi in armi attaccavano le difese di Bisanzio con l'intenzione — cioè col *bisogno storico* ineluttabile — di conquistare la città e sottometterla, nei loro corpi, come nei corpi dei difensori, come in quelli degli animali da tiro e da carne di cui si servivano le due compagini in lotta, come in quelli di tutti gli animali, mammiferi, rettili, insetti, pesci del Bosforo, come in quelli di tutte le creature nascoste sul fondo melmoso del Corno d'Oro, come nei corpi degli abitatori del Mar di Marmara e di tutti gli altri mari e oceani del Pianeta, milioni, miliardi di parassiti di ogni genere e specie, di ogni insidiosità e capacità patogena, conducevano la loro solita esistenza, del

tutto ignari dell'inaudito fatto storico cui stavano partecipando.

L'apocalittico contatto di corpi umani in battaglia, lo spargersi dei fiati e dei fluidi corporei, le grandi fetide quantità di feci umane e animali sparse ovunque, fuori e dentro le mura di Costantinopoli, la contaminazione concitata e drammatica di tutti con tutti, furono sicuramente occasione propizia per le moltitudini di parassiti capaci di cogliere il momento adatto al trasferimento da corpo a corpo, tra gli escrementi e il sangue di ogni specie e tutte le altre specie viventi presenti e concorrenti all'evento.

Mentre Bisanzio lottava contro il Turco per non esserne sottomessa, amebe e virus e bacilli, vermi, protozoi, funghi, artropodi, come pidocchi & piattole, tutta una sterminata popolazione di parassiti, sordi e ciechi a qualsiasi stimolo che non provenisse dall'universo vitale, ponevano in atto ogni loro strategia per contaminare il numero più alto possibile di organismi. Le loro spore stavano già nuotando nel sangue ad alta pressione cardiaca dei combattenti, in quello profuso a fiotti nella polvere calpestata, sulle pietre delle mura, sul selciato della città. Flottavano ciecamente in un unico denso oceano rosso che andava coagulandosi seccato in una crosta appetitosa da leccare per i cani, all'interno dei quali trovavano rifugio, protezione e la garanzia di un futuro.

La battaglia era uno di quei momenti in cui l'ambiente entozoico, costituito dai fluidi e dai tessuti dei viventi, si presentava con un carattere di accentuata continuità: era sangue su sangue, merda su merda, ed era facile per i parassiti nuotarvi all'interno (nel senso di agitare flagelli, peduncoli, bargigli, code, per le specie dotate di appendici), fino a trovare nuovi luoghi dove piantare radici e artigli e rostri, paradisi di cellule da invadere e successivamente uccidere, esattamente quello che, in un'altra classe di dimensioni fisiche, stavano facendo i turchi sotto il comando di Mehmet II, *Fatih*, il Conquistatore, alla città di Costantinopoli.

Sono duecento le specie parassite che possono infestarci. Il mondo, per come lo concepiscono loro, coincide in toto con l'organismo umano, dove vivono tutta la loro esistenza e dove trovano tutto il buono e il cattivo della vita, il nutrimento e un ambiente adatto alla riproduzione. Tra le specie infestanti rientrano protozoi e nematodi e cestodi e artropodi capaci di saltare da un organismo all'altro, da una specie all'altra, passando per fasi esistenziali in ambiente libero, dure e difficili, come puri momenti di attesa, di agguato, prima di poter nuotare di nuovo in qualche fluido

o di annidarsi dormienti nei tessuti di qualche creatura: la vita si nutre della vita, che si nutre della vita e così via. Ivo Brandani, in quanto essere vivente, era anch'egli immerso fino al collo in questa logica, se ne giovava e al tempo stesso ne pagava le conseguenze.

La bio-sfera è un infernale *continuum* di specie strutturato a scatole cinesi, una dentro l'altra, una sulla schiena dell'altra, una sulla cute dell'altra, una che assoggetta l'altra alle proprie necessità vitali. Così fa anche *homo* con mucche, maiali, polli, conigli, e cavalli, cammelli, yak, renne, cioè con tutte le specie domesticate. Allora cosa fu la presa di Bisanzio, se non un comune episodio della modalità vitale planetaria, un normale picco di sopraffazione e assoggettamento, cui parteciparono ecto- e endo-parassiti, grandi e piccoli, umani e non? Quello che nella mente di Ivo Brandani era un inconcepibile trapianto di civiltà, fu in realtà un mescolamento apocalittico tra le specie e le genti fuori e dentro le mura di Bisanzio, dentro e fuori i corpi dei combattenti, in un ribollire di infezioni e infestazioni, mentre il sangue scorreva e gli eroi morivano uno sull'altro, a mucchi. Pidocchi, tenie, amebe, plasmodi, zecche, vermi, strisciavano nella polvere del campo di battaglia o semplicemente vi si mescolavano sotto forma di uova, o di cisti espulse con le feci, formicolavano sulla pelle dei combattenti, tra i loro pelami pubici, nei capelli lerci, nutrendosi di scaglie di cuoio capelluto, di cellule morte, inebriandosi nell'odore di *homo* in attesa di poter finalmente rientrare nel mondo tiepido del sangue e delle linfe umane, della merda cristiana, musulmana, credente, non-credente, la merda dello schiavo, del proscritto, del mercenario, delle puttane, del prete, del principe, del visir, del Paleologo imperatore, del Sultano stesso, Mehmet II il Conquistatore.

Forse da qui era passato un antenato della *Naegleria fowleri* che avrebbe ucciso l'ingegner Brandani. Forse l'ameba fatale proveniva dalle acque stagnanti del Centro Europa, annidata nell'organismo di un guerriero di professione che ne sarebbe morto di lì a poco nella sua tenda, senza poter vedere la meraviglia di cui si diceva, la grande chiesa di Santa Sofia, costruita quasi mille anni prima. Oppure era già nei tessuti di un mercenario nordafricano o di uno schiavo nero addetto ai cavalli del Sultano.

Naegleria fowleri: un'ameba, uno sputo pulsante, microscopico, sordo e cieco, che si acquatta nella melma sul fondo delle pozzanghere, persino

delle piscine termali, e resta in sonno fino a quando l'acqua non si scalda sopra i venti gradi, allora si attiva e sale in superficie in cerca del primo organismo adatto all'infestazione. È così che finisce nelle mucose nasali, per esempio di chi nuota, e penetra nei bulbi olfattivi, diffondendosi poi nel cervello, dove ci mette qualche giorno per ucciderti. Milioni di generazioni di questa ameba transitarono di organismo in organismo, fermandosi all'interno di lumachine d'acqua dolce e utilizzando le loro feci per depositare le spore nelle fanghe sordide degli stagni africani, e da qui, col riscaldamento e lo smuciniò dei sedimenti del fondo, venivano su, restando in sospensione nell'acqua libera finché un esemplare mette di mammifero, mette un uomo, molto più grande e caldo e conveniente di una lumaca, non ci capitava dentro...

Si sa di cisti amebiche che si disperdono nel vento con la polvere degli specchi d'acqua secchi, che l'aria spazza via, assieme ai suoi ospiti, infirmi e liofilizzati, che possono finire nelle mucose nasali di qualche animale. Il naso è la porta principale del cerebro delle creature superiori, *Naegleria* adora le cervella, vi scava gallerie come fanno i topi nel formaggio, vi si riproduce in centinaia di migliaia di esemplari, rapidamente le infesta, le spappola, riducendole a una sorta di muco purulento.

Homo, che si considera al di fuori e al di sopra del brulichio delle vite infime e repellenti, che si conferisce un'anima e un destino ultraterreno, è anche lui un universo in cui sopravvivere e proliferare. Ed è tale anche per altre specie di amebe, che possono infestare a migliaia le anse del nostro intestino, ulcerandone le pareti, lesionandone i tessuti fino a sfondarli, per penetrare ovunque, nel fegato come negli organi uro-genitali, utilizzandoci come fonte di nutrimento, come habitat dove risiedere nei secoli dei secoli che sono durati i tempi passati, che dureranno i tempi futuri.

Erode «morì roso dai vermi». Questo sapeva Ivo fin da bambino, fin dai tempi che precedettero quelli di Buca di Bomba. Era una cosa che stava scritta, una vendetta divina per la Strage degli Innocenti. Di tutto ciò che aveva ascoltato e letto nelle sacre scritture della Religione, quella era la cosa che più l'aveva colpito: l'Erode «roso dai vermi».

“Potrebbe capitare anche a me, di morire roso dai vermi... magari sono già pieno di vermi... forse mi stanno già rodendo...”. Un incubo durato decenni, dopo *quella cosa* nel vasino. L'inizio era stato quello, ci avevano

provato subito, c'erano anche riusciti, i vermi, ma qualcosa era andato storto, forse erano stati il dolore e la paura di quella volta in cui era caduto all'indietro, tra due mobili, dritto col culo nel braciere acceso. "La paura fa fare i vermi" aveva detto la faccia petrosa di Ersilia, l'imperturbabile.

Anche Guerra produce vermi. Nascere a ridosso della Seconda Guerra Mondiale per Ivo Brandani aveva significato subire un attacco di vermi: respinto! *Respinto?* Quando, in parrocchia, gli avevano detto di Erode e di come era finito, non seppe mai bene che pensare. Ed era solo l'inizio della tortura vitale causata dall'inoculazione sotto pelle del ciclo peccato-redenzione-nuovo peccato-nuova redenzione, e così via. Una sequenza malefica che gli installarono con scrupolo nel cranio, un parassita mentale che avrebbe dovuto agire, questa era l'idea, per il resto della sua esistenza. All'inizio la tortura funzionò a dovere: "Sono scampato a una brutta cosa, una morte orribile come quella di Erode Antipa... Quella fu una punizione venuta direttamente da Dio, per i suoi orribili peccati... Io non ho commesso orribili peccati, ma la mia coscienza devo lavarla in continuazione... Il flusso continuo delle mie colpe... I miei pensieri-peccato, le mie bugie..."

Molti anni dopo, leggendo dell'*Ascaris lumbricoides* su un opuscolo che insegnava a prevenire infezioni tropicali, l'aveva riconosciuto: era il *verme del vasino*. Chi, se non lui, avrebbe potuto uccidere Erode in quel modo?

"Erode morì infestato di ascaridi, che subito lasciarono il suo cadavere, uscendo dalla bocca, dal naso, dall'ano ormai rilasciato del tiranno, in grovigli striscianti sul suo sontuoso letto di morte... Dio!". Parassiti che fuggono dall'organismo senza vita dell'ospite, si torcono all'aria libera e secca, prima di morire a loro volta. Come il minuscolo mostro che uscì dalla bocca di quel pesce agonizzante e striscì sulle pietre caldissime della riva, dove finì la sua esistenza cercando di raggiungere l'acqua di cui forse sentiva la presenza, di cui percepiva le molecole d'umido in sospensione nell'aria. Ivo era restato a osservarlo, accucciato vicino al mare, fumando la sigaretta che gli piaceva di più, quella del dopo-pesca. A quel tempo era un indifferente uccisore di pesci, osservava freddo la catena di sopraffazione di cui si credeva all'apice. Sempre che uno di quei parassiti non fosse già dentro di lui, incistato da qualche parte in attesa del risveglio. *Ascaris lumbricoides*: un genio evolutivo lungo sui venti centimetri, era una delle cose più immonde che Ivo avesse mai visto

(in fotografia, certo), mentre apprendeva che nel mondo esiste circa un *miliardo* di persone infestate da questi nematodi e dai loro affini, quindi non era poi tanto improbabile beccarselo e, se non ricordava male, quella *cosa* nel vasino gli somigliava molto. Approfondendo, apprese che nel *phylum* dei nematodi ci sono più o meno centomila specie, di cui dodici parassitano esclusivamente l'uomo, annidandosi nell'intestino, nei muscoli, nel fegato, nei polmoni, nei reni, nuotando nel sangue, introducendosi nel cuore, sotto la pelle, ovunque. Dopo l'ingestione — le mani sporche, il contatto con le feci, la scarsa igiene — la cisti iniziale scende nell'intestino tenue, ne sfonda le pareti e da lì si introduce nelle vene del fegato, che la trasportano tiepide fino al cuore destro e da lì ai polmoni e dai polmoni ai bronchi fino a risalire nella trachea, fino alla faringe. Una volta nella faringe, secondo un copione che si ripete identico e necessario, viene inghiottita di nuovo, tornando nell'intestino tenue dove finalmente si radica e matura, riuscendo sovente, ma non sempre, a occluderlo. Una volta morto, l'ospite viene abbandonato. Così fu per Erode Antipa: si rese necessario bruciarne il corpo per purificare il mondo dal peccato assoluto. Per Brandani niente andava più vicino all'immagine di un Male freddo e inesorabile, estraneo all'umano, indifferente al nostro esistere, di un parassita immerso in un perenne coma gustativo/olfattivo. “Per il compiacimento criminale di Dio, che ne consente l'esistenza dentro il corpo di un bambino che ha giocato con la terra d'Africa, che ha bevuto l'acqua del fiume, che si è addormentato alla mercé degli insetti ematofagi, con il loro bravo apparato di succhiatori di sangue, infestati anch'essi di parassiti... Perché la catena, così attentamente progettata nell'ambito del Disegno Intelligente, non si interrompa. Ridicolo il paradigma che ci contempla come ‘signori della natura’”, si ripeteva Brandani dopo queste letture, “ridicolo chi vede il ‘Creato’, la-realtà-fuori-di-noi, come un universo al nostro servizio. Mentre siamo noi che con i nostri stessi tessuti, con la nostra carne, il nostro sangue, fungiamo da pascolo per migliaia di specie, miliardi di esemplari... Distinti in cosa? Speciali in cosa?”.

Molto probabilmente Ivo Brandani inalò la *Naegleria fowleri* durante un sopralluogo in una vasta area agricola sulle rive del Nilo, nella zona del Delta. L'avevano chiamato dalla Città del Nord e gli avevano detto, «già che sei in Egitto», di andare a dare un'occhiata a un sito dove l'amministrazione

egiziana intendeva realizzare un grosso depuratore. L'Ecocare era interessata all'appalto. Lui doveva farsi una prima idea dei problemi di cantierizzazione, dello stato della rete stradale di accesso all'area, fare fotografie eccetera. Nient'altro che una prima ricognizione. Arrivarci fu faticoso: da Sharm al Cairo, dal Cairo ad Alessandria, da Alessandria un paio d'ore di macchina con autista. Quando finalmente scese dall'auto, gli fece piacere quell'acqua nebulizzata che il vento strappava allo spruzzo di un irrigatore poco lontano, gettandogliela sul viso. Fece un lungo sospiro di fatica e così facendo ispirò la microscopica cisti dell'ameba.

Из книги *Жизнь в мирное время*

Иво Брандани преследовало ощущение грядущей катастрофы. Он видел катастрофу в переменах: в каждом здании (которое могло рухнуть), в летящем самолете (который мог упасть), в машине (которая могла свернуть в кювет), в розетке (которую могло закоротить), в оставленной на плите кастрюле (риск возгорания), в стакане воды (который мог упасть), в свежем яйце (которое могло разбиться) — во всем, что стояло, но могло упасть, во всем, что работало, но могло перестать работать. Более того, рано или поздно перестанет работать, вне всяких сомнений. Но как можно было избежать той катастрофы? Речь о событии, произошедшем так давно, что оно не должно было его волновать. И все же оно его очень волновало.

Что это были за люди, откуда они пришли, когда и зачем, так и осталось тайной. Все, что удалось установить, — этнически они относились к какому-то народу из Центральной Азии. Кто-то даже утверждал, что они были всего-навсего греками, которые сменили религию и обычаи. Достоверно было известно лишь то, что спустя пару веков после первого появления на берегах Средиземного моря они захватили Константинополь. И этого Иво не мог принять. Впрочем, после 29 мая 1453 года в каждом поколении находились люди, которые не могли смириться с падением Византии. Инженер Иво Брандани был одним из них.

Мы ожидаем от инженеров здоровой прагматичности и рассудительности, которая позволяет таким невеждам, как настоящие интеллектуалы, летать на самолетах, переезжать мосты на машине, садиться в поезда и на корабли, осознавая, сколь невелика вероятность при этом умереть. Благодаря технарям существуют дома, мосты, самолеты, поезда, туннели, ракеты, спутники и космические станции, автомобили, компьютеры и прочее. Нам хочется приравнять изобретателей к их открытиям, хочется, чтобы они соответствовали предмету своего научного интереса. Хочется, чтобы они оказались внимательными и мыслили трезво, чтобы придерживались нейтральной позиции в вопросах, касающихся политики.

Хочется верить, что их нелегко обмануть, ведь они привыкли все проверять и обычно придают больше значения поступкам, чем словам. Мы склонны представлять технарей простодушными, даже недалекими. Мы скорее поверим им, если они будут вести себя отстраненно и немного заторможенно, держать в руках детектив, а не сборник стихов. Мы не ожидаем, что инженер окажется одержим навязчивыми идеями и страхами, подобными тем, что кишели в голове у Иво Брандани.

Когда он впервые оказался в Стамбуле по работе, то случайно зашел в небольшую мечеть, расположенную у городской стены со стороны Мраморного моря. На карте она была обозначена как Кючюк-Айя-София-Джамии, что в переводе означало Малая мечеть Айя-София, но в его путеводителе было указано еще одно название — Церковь Святых Сергия и Вакха. Византийская церковь, которую переделали в мечеть. Возведенная полторы тысячи лет назад, несмотря на покрытые изречениями из Корана оштукатуренные стены, с которых, скорее всего, сбили все изображения святых и мозаики, церковь выглядела хорошо сохранившейся. «Ей полторы тысячи лет! Полторы тысячи!» — повторял Иво, пытаясь осознать смысл сказанного. Он поступал так всякий раз, когда сталкивался с величинами, которые было трудно представить: сто тысяч тонн, четыреста кубических километров, триста тысяч километров в секунду... «Чертеж сооружения, — говорилось в путеводителе, — и в целом планировка здания такие же, как в Святой Софии». Брандани тут же почувствовал, что что-то здесь не так. Он поднялся на матронеи¹ и выглянул с галереи. Ему стало физически дурно, он почувствовал боль, как если бы ему надавили пальцами за ушами: перед его глазами пронеслись Капитуляция, Подавление, Порабощение, Захват, Уничтожение, Замена... С высоты галереи он отчетливо видел, как искривили оси симметрии, заложенные в здании, видел, что произошло с этой церковью и всем городом. Места для простираний, обозначенные на устилавшем пол голубом ковре, были направлены в сторону Мекки, на которую указывала ниша михраб, расположенная безо всякой привязки к двусторонней симметрии церкви.

1 Матронеи — верхняя галерея в византийских церквях (*здесь и далее — прим. перев.*).

Вдобавок, совершенно неуместно была расположена кафедра имама, минбар. Об исконном смысле здания забыли, его переделали случайным образом, единственное, что было значимо, — далекая исламская святыня Кааба. Устремленность к ней наполняла все поэзией, но церковь была создана не ради этого.

Вскоре Брандани позабыл острое чувство невосполнимой утраты, но оно вернулось много лет спустя, когда он читал историю падения Византии, написанную австрийским писателем Стефаном Цвейгом, которого он знал мало, если честно — совсем не знал. Друг подарил ему «Звездные часы человечества»: на сорок первой странице рассказ «Завоевание Византии» начинался так:

5 февраля 1451 года тайный гонец, посланный в Малую Азию, приносит старшему сыну султана Мурада, Мухаммеду, двадцати одного года, весть о том, что его отец скончался².

Цвейг выбрал конкретное событие, смерть Мурада. С нее началась причинно-следственная цепочка событий, которые два с лишним года спустя приведут к немыслимой смене культур.

После прочтения рассказа Иво Брандани погрузился в изучение вопроса, убедился в неточности книжной версии Цвейга и обнаружил, что существует множество разных хроник и рассказов о взятии Константинополя. Некоторые из них превратились в легенды — например, ту, где говорилось о двери, которой раньше не существовало: она внезапно открылась в стене, и побежденный византийский император спрятался за ней, избежав смерти. Иво Брандани нравилась идея, что Константин XI Палеолог до сих пор, будто мумия, находится в нише или прячется в остатках городской стены и ждет, когда его город освободится, чтобы выйти на свет и воздух. Способность стен вбирать в себя людей в день катастрофы подтверждает и история, связанная с архиепископом Константинопольским. Говорят, в тот самый момент, когда турки ворвались в Святую Софию, архиепископ исчез, поглощенный массивной стеной, которая сегодня постепенно разрушается.

С того момента, то есть с момента прочтения этих книг, когда

2 С. Цвейг. *Завоевание Византии*. — М.: Правда, 1963 (пер. В. Станевич).

Брандани встревоженно просыпался ночью в поту, вставал, чтобы переодеть смятую, промокшую до нитки футболку и зайти в туалет, возвращался в постель, раздумывал о падении Константинополя и не мог заснуть от гнева и чувства безысходности.

Почему его так волновало событие, произошедшее много столетий назад? Он сам того не знал. Время от времени его охватывало чувство невосполнимой утраты, и, скорее всего, завоевание Константинополя было лишь образом, символом чего-то иного. Возможно, он осознал непоправимую катастрофу, увидев, как было уничтожено то, что когда-то считалось незыблемым и вечным, и причина крылась в этом. Возможно, ему не давал покоя сам факт завоевания, события, которого уже не изменить. Казалось, оно произошло из-за просчетов, неверно принятых решений, из-за колебания и предательств, из-за личных интересов, которые оказались совершенно незначительны перед лицом роковых последствий.

Если ночью он уступал атаковавшим его мыслям о взятии Константинополя, со сном можно было распрощаться: приходилось вставать, наливать чашку чая, брать печенье, садиться перед телевизором, включать документальный канал и ждать, когда вернется сон. Если, конечно, его не охватывали переживания о работе, о проектах, за которые он нес *ответственность*. Переживания могли пробудить его Внутреннего Врага, который сидел в засаде и всегда был готов начать истязать его до полусмерти обвинениями и замечаниями.

Цвейг писал, что 29 мая 1453 года войска Мехмеда II Фатиха захватили Константинополь, проникнув в город через лазейку в крепостных стенах, через ворота, которые, по непонятным причинам, остались открытыми. Они назывались Керкопорта, Цирковые ворота, и размером были не больше щели. Оттуда и потекли турки, вгрызаясь изнутри в обороняющие город войска, которые могли бы справиться с врагами в тот день, не поддайся они панике при виде захватчиков, появившихся в их доме точно чернеющий на чистых белых простынях паразит...

Но версия, которую описывает Цвейг, не правдоподобна, по крайней мере, не до конца. Во многих источниках писали, что внушавшая страх гигантская пушка Мехмеда, специально отлитая

для осады, пробила брешь в стене у ворот Святого Романа, через которые турки проникли в город.

«Для таких стен пушка представляла серьезную опасность: пондобились бы настоящие бастионы, способные выдержать удар огнестрельного оружия, — годами размышлял Иво. — Жители могли бы спастись, если бы стены были шириной в несколько метров, а в городе имелись свои пушки. Но Средневековье закончилось, такие укрепления были не нужны. Византийцам следовало поступить так, как во время осады Родоса, где стены выдержали осаду, а город взяли, потому что рыцари в конце концов сдались... От турок не было спасения, теперь это был их мир, они хотели обладать всем и были непобедимы, или практически непобедимы...» Иногда Иво отождествлял себя с осажденными, его охватывала паника при виде разъяренного, грязного, в пене и крови врага, внезапно появившегося из-за угла улицы, по которой он с детства гулял с друзьями, когда Константинополь еще тешился фантазиями о своем могуществе, а его жители считали, что неприступные стены надежно защищают их.

Проследить в обратном направлении даже самую незначительную причинно-следственную связь, разобрать цепочку событий на звенья, разделить на составные части. — вот что хотелось сделать Иво Брандани. Будь у него возможность, он точно определил бы переломный момент (ежели таковой существовал) — событие, после которого Константинополь наверняка бы пал. Проще говоря, Иво интересовало, можно ли отследить с научной точки зрения момент, когда падение стало неизбежным?

«Даже будь у меня очень мощный компьютер, придется загрузить самые малозначительные данные... Нет... Слишком много информации утеряно, сегодня мы почти ничего не знаем о происходившем, и потом, реальность всегда отличается от самых точных, тщательно задокументированных и воссозданных фактов: девяносто процентов информации все равно пропадает... Мы практически ничего не знаем о событиях, даже в момент, когда они происходят... Все сразу же запутывается и начинается незнание, искажение...»

Брандани был убежден, что воссоздание фактов похоже на предвидение, достаточно двигаться от конца к началу, поэтому

неточность и непознаваемость каждого события, произошедшего в прошлом, в равной степени касались и любой потенциальной катастрофы.

Учитывая профессию Брандани, ответственность за катастрофу пугала его больше всего, и подобные мысли часто не давали ему спать по ночам. Но скоро он выйдет на пенсию: закончится работа, а с ней закончится и ответственность, ведь человек не может отвечать за то, что от него не зависит. Но ответственность за неудачно спроектированное здание, в разработке которого он принимал участие (а он спроектировал немало), будет лежать на его плечах еще несколько десятилетий.

«Прочь, прочь, прочь... Нужно было уже уволиться, давно пора на пенсию, к чему отрицать: напряжение, скука, усталость, постоянные разъезды... Хватит, я больше не могу...»

Кто-то закричал: «Город взят!» Этот отчаянный крик, должно быть, прозвучал очень громко еще до того, как Константинополь захватили: защитники численно превосходили тех немногих захватчиков, которым удалось пробиться сначала через внешнюю оболочку, а затем и через экзоскелет города. И тогда первобытное чувство ужаса, подобное тому, что охватывает нас при осознании, что мы чем-то заразились, и оторопь мгновенно сковала оборонявшихся. Многие проявлявшие мужество и отвагу бросились к гавани, чтобы спастись на кораблях. Мусульманская зараза распространялась стремительно и ужасающе. Большинство источников свидетельствует о слепом и чудовищном насилии, из-за которого в кратчайшие сроки город превратился в кровавую пустыню. К концу трехдневного разорения Константинополя мало кто остался в живых.

Ужас и паника. Такова первая реакция, когда мы понимаем, что в нас что-то вторглось, какое-то существо проникло в наше сокровенное тело. Невидимое гнусное создание использует нас в качестве жилища, питается за наш счет, растет и размножается внутри нас. 29 мая причиной падения Константинополя стали паника и древний ужас перед дикими и враждебными существами, которые сумели пробраться в самое сердце города. Он все равно бы пал, но, возможно, не в тот день, не потому что враг проник через ворота, которые случайно забыли закрыть.

Цель любого завоевания — «заразить» народ, населяющий некое пространство: сначала нужно сломить физическую защиту, затем завладеть его общественными и производственными силами, не подавив окончательно, — людей оставляют в живых, чтобы медленно тянуть из них ресурсы. Такова, в общих чертах, историческая природа завоеваний, считал Брандани. Герои, первые захватчики, — это лишь авангард, задача которого пробить защиту организма, чтобы проложить дорогу полчищам паразитов. Паразитизм — вселение жизни в другую жизнь — основной способ существования биосферы, но человеческий глаз не способен его рассмотреть. Вооруженные турки атаковали жителей Константинополя с намерением — то есть с исторически обусловленной *необходимостью* — завоевать город и установить над ним свою власть. В телах завоевателей, в телах защитников, телах тягловых и мясных животных, которых использовали обе противоборствующие стороны, в телах всех животных, млекопитающих, рептилий, насекомых, рыб в Босфоре, в телах всех существ, скрывающихся на илистом дне Золотого Рога, в телах обитателей Мраморного моря и всех других морей и океанов планеты миллионы, миллиарды паразитов всех видов и типов, любой степени опасности и вероломства жили обычной жизнью, ничего не подозревая о беспрецедентном историческом событии, участниками которого они являлись.

Человеческие тела схлестывались в последнем бою, зараза распространялась через дыхание и жидкости, она была повсюду; в Константинополе и за его стенами разлагались зловонные испражнения людей и животных. Зараза вспыхнула и неуклонно развивалась в каждом. Для множества паразитов наступила благоприятная пора, они передавались от тела к телу через экскременты и кровь каждого живого вида, участвующего в этом событии.

Пока Константинополь сражался с турками за право существования, амёбы, вирусы и бактерии, черви, простейшие, грибки, членистоногие, например, вши и пухоеды, — эта несметная популяция паразитов, глухих и слепых ко всему, не связанному с дарующей им жизнь Вселенной, занимались своим делом и старались захватить как можно больше носителей. Микроорганизмы уже плавали в кипящей крови бойцов, шлепущей по истоптанной пыли, по каменным

стенам, по городской мостовой. Паразиты безвольно плыли в плотном красном океане, сворачивавшемся в аппетитную корочку, которую слизывали собаки, в чьих телах они находили приют, защиту и надежду на будущее.

Битва стала моментом, когда зараза безостановочно проникала в тела живых существ, в их жидкости и ткани: кровь лилась на кровь, фекалии смешивались с фекалиями, и паразиты с легкостью перемещались в этой среде (то есть колыхали жгутиками, ножками, бородками, хвостами — те, у кого были какие-то отростки), пока не находили место, чтобы укорениться, выпустить когти, клыки, завоевать клеточный рай, вторгнуться и позже убить. Точно так же турки под командованием Мехмета II Фатиха Завоевателя поступали в Константинополе, только в большем масштабе.

Существует двести видов паразитов, заражению которыми подвержен человек. Мир паразитов — человеческий организм, в котором они проводят жизнь, он дарует им все плохое и хорошее, в том числе питание и пригодную для размножения среду. К вредным видам относятся простейшие, нематоды, ленточные черви и членистоногие, которые передаются от одного организма к другому, от одного вида к другому. Они способны пережить во внешней среде как неблагоприятные периоды существования, так и фазы покоя, во время которых они устраиваются в засаде, перед тем как снова оказаться в какой-нибудь жидкости или угнездиться в тканях какого-то существа. Жизнь питается жизнью, которая питается жизнью, и так далее. Иво Брандани, будучи живым созданием, действовал по этому правилу, извлекая из него пользу и одновременно расплачиваясь за последствия.

Биосфера — это адская нескончаемая мешанина видов, собранных наподобие матрешек, один живет внутри другого, один пользуется другим, один проникает в кожу другого, один поглощает другого для удовлетворения собственных потребностей. Так люди поступают с коровами, свиньями, курами, кроликами, лошадьми, верблюдами, яками, оленями — со всеми одомашненными видами. Значит, захват Константинополя был обыкновенным способом выживания на планете, естественной вспышкой подавления и подчинения, в которой участвовали экто- и эндопаразиты, большие

и малые, паразитирующие на человеке и не только? То, что Иво Брандани считал недопустимой пересадкой культуры, в действительности было апокалиптическим смешением видов и народов в Константинополе и за его стенами. В телах воинов и вне их закипали инфекции и заражения; текла кровь, герои гибли один за другим, падали наземь. Вши, ленточные черви, амёбы, плазмодии, клещи, личинки копошились в пыли поля боя или смешивались с ней в виде яиц или цист, покинувших чей-то организм с фекалиями, шевелились на коже сражающихся, в их лобковых волосах и жирных космах, питались чешуйками кожи, отмершими клетками, ликовали от запаха *Ното*, ожидая, когда, наконец, попадут в тёплый мир человеческой крови и лимфы, испражнений христиан, мусульман, верующих, неверующих, рабов, изгнанников, наемников, проституток, священника, государя, визиря, императора Палеолога, самого султана Мехмеда II Завоевателя.

Возможно, именно тогда возник прародитель *Naegleria fowleri*, которая убьёт инженера Брандани. Возможно, смертоносная амёба сформировалась в застойных водах Центральной Европы, нашла приют в теле искусного воина, который скончался в своей палатке, так и не увидев чуда, о котором ходили легенды, — знаменитую церковь Святой Софии, возведенную почти тысячу лет назад. Или же амёба скрывалась в североафриканском наемнике или чернокожем рабе, следившем за лошадьми султана.

Naegleria fowleri: пульсирующая микроскопическая амёба, глухой и слепой комочек слизи, укрывающийся в иле на дне луж и термальных бассейнов, дремлющий, пока вода не прогреется выше двадцати градусов. Тогда она активизируется, всплывает на поверхность и ищет любой организм, подходящий для заражения. К примеру, попадает на слизистую носа купающихся, проникает в обонятельные рецепторы, а затем добирается до мозга и за несколько дней убивает носителя. Миллионы поколений этой амёбы переходили от организма к организму. Они задержались в противной тине африканских прудов, где жили пресноводные улитки, в чьих фекалиях они размножались, а оттуда, когда вода прогревалась и осадок на дне взмучивался, поднимались наверх, плыли по воде, пока не попадали в организм млекопитающего, скажем, человека, гораздо крупнее, теплее и удобнее улитки...

Как известно, вместе с пылью со дна высохших водоемов ветер разносит цисты амёб. Он переносит бесформенных, высохших созданий, и так они попадают на слизистые оболочки носа какого-нибудь животного. Нос — главные врата, ведущие к головному мозгу высших существ. *Naegleria* обожает мозги, она выгрызает в них дырки, как мыши в сыре, размножается сотнями тысяч, заражает носителя в мгновение ока, сжирает мозг, превращая его в гнойную слизь.

Ното, которому дарована душа и не связанное с земным существованием предназначение, мнит себя выше мельтешения мелких и отвратительных существ, но он тоже подходит в качестве носителя, в котором *Naegleria* живет и размножается. Точно так же, как и другие виды амёб, которые могут тысячами заселять петли нашего кишечника, вызывать язвы на его стенках, рвать его ткани, она может проникать повсюду, в печень, в мочеполовые органы. Мы для нее источник пропитания, среда, где она обитает, живет из века в век. Так продолжалось столетиями, и так будет в будущем.

Ирод «умер изгрызенный червями». Это Иво знал с детства, еще до происшествия во взрывной воронке. Так было предписано, так Бог отомстил за убийство невинных младенцев. Из всего, что Иво слышал и прочел в священных текстах, именно это поразило его больше всего: «изгрызенный червями» Ирод.

«Это может произойти и со мной, меня могут убить черви... Может я уже полон червей... Может они уже грызут меня...» Кошмар преследовал Иво десятилетиями, после того как он увидел *нечто* в горшке. Все началось тогда. Он сразу понял, что подцепил червей, все пошло наперекосяк: возможно, дело было в боли и страхе, которые он испытал, упав между стульями и угодив прямо пятой точкой в горящий мангал. «Страх порождает червей», — говорила с каменным лицом невозмутимая Эрсилия.

Война тоже порождает червей. Иво Брандани родился во время Второй мировой, а значит, как он сам считал, столкнулся с червями и отбил их атаку! Отбил? Когда в приходе ему рассказали об Ироде и о том, как он умер, Иво не знал, что и подумать. Тогда началась пожизненная пытка, вызванная прививкой, запустившей повторяющийся цикл «грех — искупление — новый грех — новое иску-

пленение». Ему в голову заботливо запустили ментального паразита, создали неумолимо работающий алгоритм, который по задумке должен был действовать до конца его жизни. Поначалу пытки производили должный эффект: «Я избежал чего-то плохого, ужасной смерти, как у Ирода Антипы... Это было наказание, которое послал сам Бог за ужасные грехи... Я не совершал ужасных грехов, но совесть нужно постоянно очищать... Я вечно грешу... У меня грешные мысли, я лгу...»

Много лет спустя, прочитав об *Ascaris lumbricoides*³ в брошюре о профилактике тропических инфекций, он узнал его: горшечный червь. Кто, если не он, мог убить Ирода таким образом?

«Ирод умер от заражения аскаридами, которые мгновенно покинули труп после смерти хозяина. Сколькими клубками они выползали изо рта, носа, ануса тирана на роскошное смертное ложе... Боже мой!» Паразиты выползают из безжизненного организма, извиваются на открытом сухом воздухе перед собственной смертью. Как то крошечное чудище, которое вылезло изо рта умирающей в агонии рыбы на горячие камни, где и пришел конец его существованию. Оно пыталось добраться до воды, должно быть, ощущало, что она рядом, чувствовало влажный воздух. Иво наблюдал за ним, присев на корточки у моря и дымя сигаретой, — он любил курить после рыбалки. Тогда он был равнодушным убийцей рыб, хладнокровно участвовал в цепочке насилия, во главе которой, как он считал, стоял он сам. Вот только один из этих паразитов уже мог находиться в нем самом, затаившись где-то и поджидая момента, чтобы пробудиться. *Ascaris lumbricoides*: гений эволюции длиной около двадцати сантиметров, одно из самых гнусных созданий, которых Иво когда-либо видел (на фотографиях, разумеется). Он выяснил, что около миллиарда людей заражены этими червями и им подобными, так что вероятность подхватить их довольно велика, и, если он правильно помнил, нечто в горшке было очень похоже на них. Когда он погрузился в изучение, то узнал, что насчитывается плюс-минус сто тысяч видов червей, двенадцать из которых паразитируют исключи-

³ *Ascaris lumbricoides* — человеческая аскарида, круглый червь, вызывающий аскаридоз, кишечную инфекцию.

тельно в человеке, гнездятся в кишечнике, мышцах, печени, легких, почках, плавают в крови, проникая в сердце, под кожу, везде. После проглатывания — грязные руки, контакт с испражнениями, плохая гигиена — первая циста попадает в тонкий кишечник, прорывает его стенки и оттуда проникает в сосуды печени, которые несут ее в правое предсердие, оттуда в легкие, из легких в бронхи, затем она поднимется по трахее до глотки. Когда она попадает в глотку, в соответствии с неизбежным, непременно повторяющимся сценарием, ее снова проглатывают, она возвращается в тонкий кишечник, где, наконец, укореняется и созревает, зачастую, хотя не всегда, успевая его закупорить. После смерти хозяина покидает его тело. Вот что произошло с Иродом Антипой: нужно было сжечь его тело, чтобы очистить мир от абсолютного греха. Брандани не мог представить ничего более похожего на холодное и неумолимое Зло, которому нет дела до человека и его жизни, чем паразита, погруженного в вечную вкусовую/обонятельную кому. «Преступно самодоволен Бог, допускающий заражение паразитом ребенка, который играл на земле в Африке, пил воду из реки, засыпал в месте, кишевшем насекомыми-гематофагами, которые прекрасно высасывают кровь и сами заражены паразитами... Чтобы цепочка, так тщательно разработанная благодаря Разумному замыслу⁴, не разорвалась. Нелепо рассматривать людей как “владык природы”, — повторял Брандани после изучения теории, — нелеп тот, кто считает, что Творение, реальность, можно рассматривать как вселенную, созданную для человека. Это мы, наши ткани, наша плоть, наша кровь служат пристанищем тысячам видов, миллиардам особей... Чем мы особенны? Чем исключительны?»

Скорее всего, Иво Брандани вдохнул *Naegleria fowleri*, когда приехал на обширную сельскохозяйственную территорию на берегу Нила в районе дельты. Ему позвонили из Северного Города и, раз уж он в Египте, попросили съездить и осмотреть место, где египетская администрация планировала построить крупную очистительную станцию. Компания «Ecosare» была заинтересована в заключении

⁴ Разумный замысел — псевдонаучная концепция сотворения мира.

контракта. Иво должен был составить первоначальное представление о проблемах на объекте, о состоянии подъездных дорог, сделать фотографии и тому подобное. Обычная разведка, ничего больше. Дорога оказалась утомительной: из Шарм-эль-Шейха в Каир, из Каира в Александрию, из Александрии — несколько часов на машине с шофером. Наконец он вышел из машины и с удовольствием ощутил на лице влагу — ветер подхватил и бросил ему в лицо водяную взвесь от работавшего неподалеку оросителя. Он сделал глубокий, тяжелый вдох и при этом втянул микроскопическую цисту амебы.





Luca Ricci
Лука Риччи

A proposito di *L'amore e altre forme d'odio*

Le ventuno *short stories* de *L'amore e altre forme d'odio* (2006) di Luca Ricci rappresentano la forma di vita della tipica famiglia borghese dei nostri giorni come una passeggiata su di un campo minato: quasi mai il lettore assiste alla deflagrazione, ma la violenza è ravvisabile come una tensione sotterranea e permanente negli interstizi delle relazioni umane. Ricci rappresenta ora la sottile perfidia che lega i vicini di casa, ora l'irreprensibilità solo apparente delle coppie ormai insofferenti rispetto alla convivenza o, peggio ancora, indifferenti alle reciproche vite. I suoi racconti hanno il pregio di svelare l'insopportabilità della vita quotidiana trattando il tema del logorio delle relazioni interpersonali: il narratore ci si dedica con sottile puntiglio e con uno stile minuzioso e preciso che delinea interni domestici nei quali spesso oggetti o situazioni apparentemente di scarso rilievo — un bastone da passeggio dimenticato, un pomeriggio di uggioso ripasso scolastico, un *babydoll* abbandonato sulla seggiola della camera — divengono la chiave di volta del racconto. In tal modo i veri protagonisti dei racconti di Ricci, vere e proprie anatomie del mondo dei sentimenti quotidiani, sono le case che finiscono per rappresentare i disagi, i tradimenti e i lutti d'amore, nascosti sotto i silenzi e le ipocrisie delle coppie che le abitano.

Nel racconto proposto, *Un candelabro*, la recente vedovanza costringe un uomo ormai maturo a fare i conti con una banale chiave ritrovata nel mazzo della moglie: il protagonista ne ignora provenienza e uso. Sarà il figlio adottivo della coppia, quasi uno sconosciuto per l'uomo, ad accompagnarlo nella casa di mare che la donna prendeva in affitto a sua insaputa. In poche pagine Ricci sa tratteggiare una doppia incomunicabilità: da una parte quella con la moglie, dall'altra quella del figlio. Mentre la vita quotidiana lo ha inavvertitamente allontanato dalla donna, tanto da non saper immaginare la ragione per cui questa avesse preso quella sorta di rifugio segreto sul litorale romano, la relazione con il figlio è la storia di un rapporto mancato: la morte della donna mette padre e figlio l'uno di fronte all'altro, costretti a condividere la perdita e i suoi segreti.

О книге *Любовь и другие формы ненависти*

Сборник Риччи включает двадцать один рассказ, в которых он представляет жизнь обычной современной итальянской семьи как прогулку по минному полю: читатель почти никогда не становится прямым свидетелем взрыва, но о его силе можно судить по постоянному, скрытому от глаз напряжению в давших трещину человеческих отношениях. Риччи разоблачает скрытое коварство, которое проявляют друг к другу соседи по дому, или показную безупречность отношений в паре, где люди на самом деле давно тягостятся совместной жизнью или, что еще хуже, равнодушны друг к другу. Достоинство рассказов Риччи в том, что они показывают, насколько невыносимой бывает повседневная жизнь, когда человеческие отношения исчерпали себя. С особой педантичностью автор тонко и кропотливо выписывает детали, рисует интерьеры, в которых самые незначительные предметы или ситуации — забытая трость, нудное повторение школьных уроков после обеда, оставленная на стуле ночная рубашка в стиле бэби-долл — становятся ключом к пониманию произведения. Так, настоящими героями рассказов Риччи, объективно и правдиво анализирующего мир повседневных чувств, оказываются дома, воплощающие любовные переживания, измены и горести, спрятанные под завесой молчания и лицемерия проживающих в них пар.

В рассказе «Подсвечник» после смерти супруги мужчине приходится разбираться с ключом, обнаруженным в связке, которую носила его жена: герой не знает, откуда взялся этот ключ, что он открывает. Приемный сын (для главного героя практически чужой человек) сопровождает его к дому у моря, который в тайне от мужа снимала жена. Риччи достаточно всего нескольких страниц, чтобы показать двойное отчуждение героя — с женой и с ребенком. Обыденная жизнь незаметно отдалила его от супруги настолько, что он даже не может предположить, зачем ей понадобилось тайное убежище на побережье неподалеку от Рима. С приемным сыном его, по сути, ничего не связывает, но после смерти женщины они вынуждены взглянуть друг другу в лицо, разделить утрату и секреты покойной.

Da L'amore e altre forme d'odio

Un candelabro

1.

Dopo il funerale, frugo tra le cose di mia moglie. Credo sia una reazione normale. Anche l'oggetto piú insignificante si trasforma in una specie di reliquia. In qualcosa di sacro. Me l'aveva detto anche il prete: la memoria trionfa sulla morte. Però non fila tutto liscio. Me ne accorgo quasi subito: c'è una chiave misteriosa.

– Non può essere spuntata così, dal nulla.

– Non ne so niente.

Il ragazzo sostiene il mio sguardo. Gli è venuta fuori una voce da baritono e un fisico tozzo da giocatore di rugby.

Osservo il mazzo con attenzione: la chiave del portone, della posta, del garage, dell'appartamento e della macchina. È uguale al mio, eccetto che per *quella* chiave.

– Ce l'hai messa tu?

– No.

Rimango in silenzio. Continuo a toccare la chiave. La sfilo dal mazzo. Considero il tipo di dentellatura, la dimensione. Mi spazientisco quasi subito.

– Adesso tu mi dici la verità.

– *Non ti conviene.*

Finalmente gli mollo una sberla. È la prima volta che alzo le mani, ed è quasi una liberazione. Forse per tutti e due. Mia moglie si dedicava al ragazzo anima e corpo. Soprattutto i primi tempi, tutte quelle giornate trascorse sui dizionari. Gli aveva insegnato la lingua una parola alla volta. Avrei dovuto essere contento e invece mi sentivo messo da parte. Ce lo avevano portato già grandicello. Gli zigomi marcati non suscitavano alcun istinto di protezione. Ero un padre neanche svagato: disgiunto. Mi ripetevo che sarebbe andata diversamente con un figlio *nostro*. E continuai a ripetermelo anno dopo anno. Intanto il ragazzo cresceva. Piú cresceva,

piú si allontanava. Gli spuntò una barbetta simile a una ditata di sporco, e sembrava terribilmente arrabbiato con tutti. Il nostro rapporto diventò sfiancante, un battibecco mai consumato. Solo con mia moglie riusciva ad aprirsi: le parlava come se non avesse mai smesso d'imparare parole nuove.

- Ma di che parlate?
- Fatti nostri.
- Sono anche fatti *miei*.
- E chi lo dice?

2.

Il ragazzo ha continuato a piangere. Non credo piangesse solo per la sberla. A una certa ora gli ho portato da mangiare. È la seconda o la terza volta che gli preparo qualcosa: prima c'era mia moglie. Ho infilato il mazzo di chiavi nella tasca dei pantaloni. Non me ne sono dimenticato. Il ragazzo è l'unico che può sapere. Non so come né con quali energie, ma andrei in capo al mondo per risolvere la questione.

- Era buono il pranzo?
- Mmm.
- Buono o mmm?
- Mmm.

Non siamo meno estranei, ma gli eventi ci costringono a una vicinanza del tutto inedita. Gli dico che *devo* sapere. Non cerco alibi, non accampo giustificazioni, non chiedo scusa per il passato. Il ragazzo mi guarda in modo strano. Penso che stavolta non voglia farmi un dispetto. Forse sta zitto per non farmi soffrire. Allora mi preoccupò sul serio. Tiro fuori il mazzo dalla tasca dei pantaloni, afferro la chiave.

- Portamici.
- Dove?
- Dovunque porti *questa*.

In macchina seguò le sue indicazioni. È come se gliel'e estorcessi. Viaggiamo a vista, senza una meta dichiarata. Mi indica dove svoltare, il cartello segnaletico giusto, il crocevia da lasciarsi alle spalle. Il ragazzo sa tutto, ormai è chiaro. Ogni tanto provo a strappargli qualche informazione in piú.

- È una casa?

- Sí.
- E di chi sarebbe?
- La prendeva in affitto.
- Come lo sai?
- Me l'ha detto.
- Ci sei mai stato? Ce l'hai mai *accompagnata*?

Il ragazzo scosta la cintura di sicurezza dal petto, come per liberarsi da un fastidio. Se insisto troppo si schermisce, vuol tornare indietro.

3.

Non ho mai pensato che mia moglie fosse una santa. Non ho mai pensato niente al riguardo. Ci lasciavamo i nostri spazi, dopo tanti anni di matrimonio. Il ragazzo non lo dice apertamente, me lo lascia capire. Parla come un complice. A un certo punto mi viene un dubbio. Questa non è altro che la sua vendetta. Ha messo la chiave nel mazzo e ha cominciato a torturarmi. Mi sta portando chissà dove. Improvvisa, si diverte, se la ride sotto i baffi. Inchiudo.

- Di qua si va al mare.
- Sí.
- Sei sicuro?
- Sí.
- Sí. Dici sempre sí.

Non ho la forza per un'altra sberla. Stavolta sono io a mettermi a piangere. Però allo stesso tempo urlo, inveisco, offendo.

- Credi di conoscere mamma meglio di me?
- Non capisci niente.
- Cosa hai detto?
- Per te era già morta da un pezzo.

Gli vengono fuori due occhi da zingaro che mettono paura. Non so come, ma il viaggio riprende. Dai finestrini entra il profumo della pineta. Il rumore delle onde che si rompono sugli scogli. Il ragazzo parla all'improvviso.

- Ci venivo a fare il bagno.
- Salivi su?
- Qualche volta. Usavo la doccia.
- Cosa ci aveva portato?

— Ma niente. Metteva tutto in borsa.

Come ho fatto a non accorgermene? Valuto la mia condotta di marito. Pesco momenti alla rinfusa. Il regalo per il primo anno di matrimonio comprato così, di sfuggita. Un filo di perle molto costoso: una banalità. Le cene nei ristoranti incastrate tra un viaggio di lavoro e l'altro. Ma anche tanta tenerezza. I film sul divano. I barbecue in giardino. Le passeggiate mano nella mano sempre più silenziose. Poi i discorsi strampalati dei dottori, il puzzo degli ospedali. La fine si avvicinava. Era qualcosa di abominevole che cercavo di rendere sopportabile. Mia moglie si metteva a tossire nel cuore della notte. Per farla addormentare l'accarezzavo. Potevo andare avanti per ore.

Troppa tenerezza, forse.

4.

All'interno della casa l'aria di mare ha impregnato i muri e i tessuti. Tutto sa di conchiglie e di sabbia. Prima di salire ho suonato il campanello. La targhetta era corrosa dal salmastro, ma credo fosse bianca. Tiro su gli avvolgibili e mi affaccio dal balcone.

— Non vieni?

Il ragazzo alza la testa, si ripara dal sole con una mano.

— Ti ho detto di no. Non voglio venirci.

Torno dentro. Sulla parete del salottino c'è una brutta stampa. Scosto la cornice come un ladro. Come se sotto potesse esserci una cassaforte. Mi rimane soltanto uno strato di polvere sulle dita. Mi metto seduto sul divanetto e accavallo le gambe. Vado in cucina e apro tutti i cassetti. Qualche posata, un cavatappi. In bagno ci sono ancora i tappetini e gli asciugamani. Mi stupisce l'ordine con cui sono sistemati. Ho un sussulto: forse, per la prima volta, riconosco il tocco di mia moglie. Apro un armadietto pieno di piccoli profumi. Ne conto trentasette. Conto di nuovo, mi aiuto con l'indice: trentasette. Vado in camera e mi butto sul letto. I comodini sono vuoti. Accendo e spengo le lampade a ripetizione. Non succede niente, il contatore della luce è staccato. Più che altro lo faccio per sentire il suono dell'interruttore, per sfogarmi.

L'unico oggetto fuori dal comune è un candelabro. Una rosa con il gambo spinoso in ferro battuto. La candela è consumata per metà, le gocce di cera sono colate sul basamento.

È romantico, perfino *sensuale*, o soltanto una vecchia chincaglieria? Lo trovo perfetto per descrivere la situazione insensata in cui sono capitato, le cose che ignoro. In questa specie di boudoir, o di casa per le vacanze, non esistono tracce riconoscibili di mia moglie. Non so neanche *cos'altro* potrei cercare. Una fotografia? Un indumento? Una lettera d'amore? E poi le stanze finiscono qui.

Torno sul balcone. Il salmastro ha corroso anche la ringhiera. Le onde lasciano sulla spiaggia di tutto. Il ragazzo fuma una sigaretta appoggiato alla macchina. Lo guardo, non so se fidarmi oppure no. Non sapevo neanche avesse iniziato a fumare.

Из книги *Любовь и другие формы ненависти*

Подсвечник

1.

После похорон я взялся разбирать вещи жены. Полагаю, это нормальная реакция. Ведь даже самый незначительный предмет превращается в своего рода реликвию. В нечто сакральное. Священник тоже сказал: память сильнее смерти. Однако не все пошло гладко. Я тут же почувал что-то неладное, когда обнаружил таинственный ключ.

— Он не мог появиться из ниоткуда.

— Мне об этом ничего не известно.

Юнец выдерживает мой взгляд. У него недавно прорезался бари-тон, он коренастый, похож на регбиста.

Внимательно разглядываю связку: вот ключ от подъезда, вот — от почтового ящика, а еще от гаража, от квартиры и от машины. Все так же, как и у меня. За исключением *этого* ключа.

— Ты его прицепил?

— Нет.

Молчу. Продолжаю вертеть ключ в руках. Снимаю со связки, рассматриваю резьбу, форму. Чувствую, что теряю терпение.

— А теперь скажи правду.

— *Тебе ее лучше не знать.*

В конце концов я влепил ему пощечину. Впервые в жизни поднял на него руку, и от этого стало легче. Возможно, нам обоим.

Жена посвящала ребенку всю себя. Особенно первое время, целыми днями просиживала над словарями. Мало-помалу учила его языку. Мне бы радоваться, а я чувствовал себя лишним. Нам его привезли уже большим. Резко очерченные скулы не вызывали желания его защитить. Не то чтобы я был равнодушным отцом, просто я держался в стороне. Из года в год убеждал себя, что с *нашим* сыном все было бы иначе. Между тем мальчик рос. Чем старше он становился, тем сильнее отдалялся от меня. Начинаясь проби-

ваться щетина больше походила на следы грязи, а сам он выглядел озлобленным на весь мир. Наши отношения стали изнуряющими, ссоры не прекращались. Только с моей женой он раскрывался: с ней он вел себя так, будто никогда не переставал учить новые слова.

— О чем вы разговариваете?

— Это наше дело.

— Но это и *мое* дело тоже.

— Неужели?

2.

Он все еще плакал. Вряд ли только из-за пощечины. Чуть погодя я принес ему поесть. Второй или третий раз в жизни готовил для него: раньше этим занималась жена. Ключи я сунул в карман брюк, но не забыл о них. Мальчишка — единственный, кому могло быть что-то известно. А я решил узнать правду, чего бы мне это ни стоило.

— Тебе понравился обед?

— Угу.

— Так понравился или угу?

— Угу.

Мы по-прежнему практически чужие люди, но обстоятельства заставляют сблизиться. Говорю ему, что я *должен* знать. Не перекладываю вину на других, не ищу оправданий, не прошу прощения за прошлое. Мальчишка странно смотрит на меня. Вряд ли ему хочется мне досадить. Наверное, молчит, чтобы не причинять мне боль. Я начинаю всерьез волноваться. Достая из кармана связку и хватаясь за тот самый ключ.

— Покажи мне, где это.

— Что?

— То, что *он* открывает.

В машине я следую его указаниям. Как будто выпытываю у него сведения. Он узнает дорогу, но куда мы едем — неизвестно. Он говорит, где свернуть, показывает нужные указатели, объясняет, что нужно проехать перекресток. Юнцу все известно, теперь в этом нет сомнений. Время от времени я пытаюсь хоть что-то выведать:

— Это дом?

- Да.
- Чей?
- Она снимала его.
- Откуда ты знаешь?
- Сама рассказывала.
- А ты когда-нибудь бывал там? Она *брала тебя* с собой?

Мальчишка стянул ремень безопасности с груди, как будто желая освободиться от тисков. Если я буду слишком давить, он замкнется и попросит вернуться обратно.

3.

Я никогда не считал свою жену безгрешной. Просто не думал об этом. После стольких лет брака каждый практически жил своей жизнью. Мальчишка не говорит об этом открыто, но и так все понятно. Он держится, будто ее сообщник. В какой-то момент у меня закрадывается подозрение: вдруг это не что иное, как месть. Он прицепил ключ к связке и теперь мучает меня. Кто знает, куда он меня ведет. Может, придумывает на ходу, а сам просто решил поиздеваться? Прибью.

- Дальше — к морю?
- Да.
- Ты уверен?
- Да.
- Да. Ты всегда говоришь «да».

Сил на еще одну пощечину у меня не было. На этот раз заплакал я, крича, ругаясь и оскорбляя.

- Думаешь, что знаешь маму лучше меня?
- Ты ничего не понимаешь.
- Что ты сказал?
- Для тебя она уже давно умерла.

Теперь у него глаза, как у цыгана, — мне даже страшно. Не понимаю как, но путешествие продолжается. Из окошек доносится запах пиний. Шум волн, разбивающихся о скалы. Внезапно он говорит:

- Я приезжал сюда купаться.
- И в дом заходил?
- Иногда. Принимал душ.

— Что она сюда перевезла?

— Да ничего. Она держала все в сумке.

Как же я этого не замечал? Пытаюсь оценить свое поведение как мужа. В голове проносятся беспорядочные воспоминания. Подарок на первую годовщину свадьбы, купленный мимоходом. Дорогое жемчужное ожерелье — как банально. Ужины в ресторане в перерывах между рабочими командировками. Но ведь было и много нежности. Фильмы, которые мы смотрели, устроившись на диване. Барбекю в саду. Прогулки за руку, которые становились все молчаливее. Потом непонятные разговоры врачей, запах больниц. Приближался конец. Нечто отвратительное, что я пытался хоть как-то скрасить. Ночью жена заходила с кашлем. Чтобы она заснула, я ее гладил. Часами, не уставая.

Слишком много нежности, быть может.

4.

Морской воздух пропитал в доме стены и ткани. Все пахло ракушками и песком. Прежде чем зайти, я позвонил в звонок. Табличку разъела морская соль, но, думаю, она была белой. Поднимаю ставни, выглядываю с балкона.

— Ты не поднимешься?

Мальчишка глядит на меня снизу вверх, прикрываясь рукой от солнца.

— Я же сказал: нет. Не хочу туда идти.

Возвращаюсь внутрь. На стене в гостиной уродливый постер в рамке. Отодвигаю его, словно вор. Как будто за ним может быть сейф. На пальцах остается пыль. Усаживаюсь на диван, кладу ногу на ногу. Потом иду на кухню и выдвигаю все ящики: столовые приборы, штопор. В ванной все еще лежат коврики, висят полотенца. Меня поражает царящий порядок. Вздрагиваю: впервые узнаю руку жены. Открываю шкафчик, полный флакончиков духов. Тридцать семь штук. Пересчитываю заново, помогая себе указательным пальцем: тридцать семь. Иду в комнату, бросаюсь на кровать. В тумбочках пусто. Несколько раз включаю и выключаю свет. Ничего не происходит: счетчик выключен. Терзаю выключатель, чтобы услышать, как он щелкает, и немного успокоиться.

Единственный предмет, привлекающий к себе внимание, — подсвечник. Роза на колючей ножке из кованого железа. До половины сгоревшая свеча, застывшие капли воска на подставке. Что это? Проявление романтики или даже *страсти*, а может, просто старая безделушка? Подсвечник идеально подходит к нелепой ситуации, в которой я оказался, к тому, чего я не знаю. В этом то ли будуаре, то ли загородном доме нет узнаваемых следов моей жены. Даже не знаю, *что еще* попытаться отыскать. Фотографию? Одежду? Любовное письмо? Я уже все осмотрел.

Опять выхожу на балкон. Перила тоже разъела морская соль. Чего только не выносят волны на берег. Мальчишка курит, прислонясь к машине. Гляжу на него и не знаю, стоит ли ему доверять. Я ведь даже не знал, что он курит.



Alessandra Sarchi
Алессандра Сарки

A proposito di *Violazione*

Nel romanzo di Sarchi si intrecciano le storie di tre famiglie: quella patriarcale dei Draghi, emigrati dal Molise all'Emilia per uscire dalla miseria; quella dei Donelli, piccolo borghesi desiderosi di realizzare il sogno di un ritorno alla natura grazie all'acquisto di un rustico in collina; infine, quella socialmente deprivata di diritti di Natasha, migrante moldava che lavora a servizio presso i Draghi. Quest'ultima ospita il figlio Jon, giunto in Italia clandestinamente e ridotto dal proprietario a una forma di servitù psicologica. Il titolo fa riferimento a una serie di 'violazioni' che nel romanzo si perpetrano, sia nei confronti della natura, sia rispetto agli uomini.

Il trattamento dello spazio nel testo si articola così sulla coppia speculazione edilizia / ritorno alla natura, rappresentata rispettivamente da Primo Draghi e dai coniugi Donelli. Il loro incontro avviene, infatti, grazie al rustico posto a valle della tenuta dei Draghi, "I Cinque Pini", messo in vendita nonostante vi sussista un grave abuso edilizio. Primo Draghi considera l'angolo di Appennino dove vive come una sorta di zona franca dove le regole dello Stato non valgono: spacciandosi per un onesto imprenditore edile tornato alla terra, Draghi offre ai Donelli l'immagine falsata di un uomo che ama comprare vecchie case per metterle a posto. Dal canto loro Alberto e Linda Donelli rappresentano la tipica coppia che sogna di trascorrere il tempo libero in uno spazio il più possibile sano, nel quale far crescere i figli a contatto con ritmi 'naturali'. Nel corso della vicenda, tuttavia, sarà la Natura a riprendersi il suo spazio e il suo dominio incombendo sulla casa con una frana che Draghi non riesce a tenere sotto controllo. L'unica autentica resistenza viene dal giovanissimo Jon: l'opposizione del ragazzo alla brutta prepotenza del padrone determina la fine tragica del giovane, ucciso in nome della volontà che Draghi vuole imporre a chiunque lo ostacoli, uomo o natura che sia.

Il romanzo coniuga con l'impianto realistico una marcata componente introspettiva e percettiva che permette di conoscere a fondo pensieri ed emozioni dei numerosi personaggi. Esemplari, a questo proposito, le pagine di apertura qui proposte: il passaggio dallo stato di incoscienza

allo stato di veglia rispettivamente di Primo Draghi e di Jon, divisi dalla “catena di monti diventata schiena dolente d’Europa”, è reso con grande efficacia. Sarchi, utilizzando il lessico della biochimica (“molecole di proteine”, “liquido primordiale”) vi rappresenta il fluttuare della mente che lentamente riaffiora dal sonno.

О книге *Злодеяние*

В романе Александры Сарки переплетаются три истории: патриархальный быт семейства Драги, уроженцев области Молизе, которые переехали в Эмилию, чтобы положить конец нищенскому существованию; жизнь мелкобуржуазной четы Донелли — они стремятся исполнить свою мечту и жить в согласии с природой, поэтому покупают крестьянскую усадьбу на холме; наконец, судьба отрезанной от общества и лишённой прав мигрантки из Молдавии по имени Наташа, которая работает прислугой у Драги. Женщина тайно приютила в их доме своего сына Иона, который нелегально приехал в Италию, — глава семейства держит молодого человека в психологическом рабстве. Название романа отсылает к череде злодеяний, совершенных героями по мере развития сюжета, — как в отношении людей, так и против природы.

Пространство в романе складывается из двух составляющих: с одной стороны — мир строительных махинаций Примо Драги, с другой — царство природы, связанное с четой Донелли. Их встреча происходит благодаря покупке усадьбы «Пять сосен» по соседству с владениями Драги: ее выставили на продажу, хотя при строительстве были допущены серьезные нарушения. Примо Драги считает уголок Апеннин, где он проживает, чем-то вроде офшорной зоны, где не действуют итальянские законы: он выдает себя за вернувшегося к сельской жизни честного предпринимателя и представляется семье Донелли как человек, которому нравится покупать старые дома и приводить их порядок. Покупатели, Альберто и Линда Донелли, — обычная семейная пара, они мечтают проводить свободное время в здоровом окружении, растить детей на лоне природы, соблюдая ее «естественные» ритмы. По мере развития сюжета Природа постепенно отвоевывает то, что принадлежит ей по праву, захватывает пространство и покушается на дом Драги: на него грозит сойти оползень, и владелец ничего не может с этим поделать. Единственный, кто открыто противостоит Примо, — это юный Ион: он отказывается подчиниться власти хозяина-деспота,

чем обрекает себя на печальную участь. Молодого человека убивают по приказу Драги, который пытается подчинить себе все, что встает на его пути, будь то человек или природная стихия.

В романе реалистический компонент сочетается с ярко выраженным интроспективным и психологическим началом, которое позволяет глубоко проникнуть в мысли и чувства многочисленных персонажей. В этой связи особенно показателен вступительный отрывок: на первых страницах книги два персонажа, Примо Драги и Ион, совершают переход от бессознательного состояния к яви, от сна к бодрствованию; их разделяет лишь горный хребет, который «превратился в ноющий позвоночник Европы», — эти два эпизода описаны особенно ярко. Автор использует терминологию из области биохимии («белковые соединения», «первичный бульон»), чтобы передать то, как разум постепенно пробуждается от сна, будто всплывая со дна водоема.

Da *Violazione*

1.

Un corpo d'uomo, in un'ora imprecisata della notte, si sveglia inondato di sudore e di spavento. Ha le gambe e le braccia indolenzite, la testa pesante, fatica a tenere aperti gli occhi, come se fossero coperti da un velo d'acqua. Non sa nulla del luogo in cui si trova, del nome delle cose, o del proprio nome. Ma sa di aver visto qualcosa di terribile.

Il sonno da cui cerca di liberarsi è spesso e limaccioso come il brodo acquatico in cui, per effetto di un'azione inarrestabile e di conseguenti reazioni a catena, molecole di proteine formarono nel corso di ere geologiche le prime forme di vita. Con le palpebre pesanti e i movimenti intorpiditi l'uomo prova a togliersi un peso, che non è da nessuna parte sul suo corpo, o nello spazio vicino a lui, ma è piuttosto il peso dei milioni d'anni impiegati da ciò che si agitava nel liquido primordiale per aggregarsi e dar vita a sistemi complessi, forme distinte, piante, animali, umani.

È il tipo di sonno che si produce per effetto di troppo alcol, droghe, eccessi nel cibo, o di un sovraccarico dei nervi, un lutto, una nascita, una violenza compiuta o subita. A volte anche i lunghi viaggi hanno quest'effetto, il risveglio si accompagna a momentanee perdite d'identità. Ma l'uomo non ricorda nulla di tutto ciò.

Tocca con la mano il lenzuolo, ma è un toccare cieco, vede e sente: il buio animato di bagliori, il cotone teso sul materasso, e allo stesso tempo non vede e non sente, e le due azioni sono tenute insieme da una strana confusione. Il problema è che non sa riconoscere niente. È un corpo nel corpo del mondo. Potrebbe godere dell'indistinzione che gli fa percepire di essere vivente in mezzo al resto che vive, invece ha paura, quella paura piena di vergogna che si prova a essere sopravvissuti, scampati al peggio, senza esserne grati.

Tra il collo e il cuscino si è formata una bolla di calore e sudore. La pelle aderisce alla stoffa insieme alla sensazione di pesantezza e di bagnato, le spalle sono bollenti come per febbre. Ha le gambe divaricate e in mezzo un'erezione dolorosa e senza meta.

La finestra è aperta, ma non tira un filo d'aria, tutto è fermo, le tende ai vetri, i rami del platano fuori. Con sforzo l'uomo guida gli occhi dalla finestra, che è di fronte al letto, al comodino sulla sinistra, registrando una bottiglia d'acqua e un orologio, poi a destra di fianco a sé, dove trova una chioma scura e ondulata che copre il corpo di una donna, a pancia in giù, silenzioso, inerte.

L'uomo solleva la testa al soffitto piatto. Sul cristallino degli occhi s'imprimono i fasci di luce dei riflessi che vengono da fuori. L'immagine, a differenza di tutto il resto, improvvisamente ha cominciato ad animarsi.

Il soffitto si è abbassato, prima piano, così piano da sembrare un'illusione ottica, poi sempre più forte, scendendo in picchiata. È l'unica cosa in movimento in quella notte di risucchio immobile. L'uomo sa di essere vivo, ma senza istruzioni e senza desideri, e ora ha un ostacolo: il soffitto che scende. Bisogna arrestarlo, fare qualcosa prima che schiacci il letto, inghiottendo i muri, la finestra, la luna e le ombre. Scende come una pressa meccanica in azione, una volta azionata la leva non si può fermare. Sta arrivando. Sta arrivando. Tra poco avrà cancellato la chioma nera, il comodino, il corpo sudato, le spalle bollenti, il collo appiccicato al cuscino, e gli occhi, che riflettono tutta quell'immobilità spaventosa, che sono i suoi. Devono essere i suoi, di chi altri possono essere? Dunque è, ma chi è? Chi è lui?

Così, con un improvviso scatto, gli si fa chiaro che potrà arrestare la caduta del soffitto solo se avrà stabilito, nell'arco dei prossimi secondi, qual è il suo nome, cosa ci fa in quel letto.

– Chi sono?

Lo dice né forte né piano, ma come scandendo, e con un po' di vergogna, come se fosse davanti a un giudice in tribunale. Come se nella domanda ci fosse anche parte della risposta.

– Chi sono? – ripete, sentendo la propria voce che non riconosce, e che produce un rumore corto, di farina che cade nel piatto.

La domanda lo attraversa, passa lungo il corpo sudato, le spalle bollenti, le gambe divaricate, il neo rotondo che pulsa sul mento. *Chi sono?* Ancora una volta, e non è più domanda, ma quasi una formula magica per ricucire il contorno della sua immagine riflessa dallo specchio di fianco alla finestra.

Il soffitto si è fermato, non scende più. Seduto sul letto, guarda il suo

mezzo busto specchiato nell'anta dell'armadio. Il novanta per cento che in lui è muscoli, ossa e pelle si osserva riflesso, sa di essere quello che vede, eppure prova una specie di rifiuto. Come se lo specchio gli togliesse dignità: si vede grasso, peloso, intorpidito. Di piú, si sente informe come gli animali che già vivevano sulla Terra, prima che Dio prendesse quella specie di argilla e fabbricasse la propria serie infinita di persone. Si passa una mano sulla barba, tastando la crescita sulle guance e sul mento.

Il mondo intorno, di colpo, affiora con nomi e cognomi.

Salvatore Draghi, di anni 89, originario di Bojano, provincia di Campobasso, imprenditore edile, ex contadino in pensione, è morto ieri, 14 luglio 2004, all'ospedale Maggiore di Bologna, reparto di cardiologia, sala rianimazione. Infarto, e parecchie altre complicazioni. *Suo padre.*

Sua madre, Berenice Campitano in Draghi, stessa origine molisana, ex bracciante e casalinga, è ancora in vita, e da quando è morto il marito ha qualche speranza in piú di allungare i suoi anni. All'obitorio non le scendeva una lacrima, piú impietrita del morto, «'stu strunz'».

Il corpo nel letto, al suo fianco, è quello di Genny Benassi, compagna e convivente da circa vent'anni, e madre delle due sue figlie, Teresa e Vanessa Draghi di anni 13 e 12. Sorelle separate da tredici mesi scarsi, e tragicamente diverse, di una diversità tutta a favore della prima, che si era presa bellezza, salute e intelligenza, mentre la piú piccola sembrava uscita con materiali di scarto. Forse perché troppo presto lui e Genny avevano ripreso a fare sesso senza preoccuparsi delle conseguenze, come se l'aver appena partorito fosse di per sé un anticoncezionale. Era stato per via di quei seni inondati di latte, gonfi fino a riempirsi di una taglia abbondante. Non si poteva, davvero non si poteva, resistere a tutto quel morbido che un po' si scioglieva in latte, un po' si induriva solo a sfiorarlo. Che avesse ragione sua madre a dire che le donne, dopo aver partorito, per sei mesi non si dovevano toccare, se non per accarezzarle come devotamente si accarezza il velo della Madonna?

C'erano state ben piú che carezze e c'era stata, nove mesi dopo, Vanessa. Un mezzo disastro, per cui provava un vago senso di colpa. Comunque anche adesso, forse per il sollievo che gli viene dall'aver scordato un pensiero fastidioso, si stenderebbe volentieri addosso a Genny, sulla sua carne chiara e accogliente, anche se dorme che sembra un sasso. Solleva la camicia della donna al suo fianco e appoggia una mano dove iniziano

i glutei bianchi, senza slip. Ma una voce, che è anche un po' un mugolio, fa girare la testa mora e una mano toglie la sua mano, Genny sussurra: — Primo, per favore, è appena morto tuo padre.

2.

A migliaia di chilometri di distanza al di là di una grande catena di monti, diventata la schiena dolente da cui venivano molti mali all'Europa, la notte si fermava nello stesso momento. Un grido attraversava l'aria ancora piena degli odori della cucina, e dei vestiti portati durante il giorno, di un appartamento di due stanze più servizi. Marin fece un balzo nel letto, un movimento simile a un rotolamento che lo portò fuori sullo scendiletto di lana russa, e per un attimo non seppe per quale ragione si trovasse in piedi nel buio, in mezzo al sonno. Chi lo aveva chiamato? C'era un'adunanza, un'esercitazione?

No. Nulla di tutto questo, erano passati quegli anni. La casa era ripiombata nel sottofondo notturno con il ronzio del frigorifero, il rumore dei passi nella strada, tonfi lontani, rimbombi alle pareti. Marin aveva riconosciuto nel grido la voce di suo nipote, che dormiva nel divano letto del soggiorno, e adesso, senza aver acceso la luce nel corridoio, si stava dirigendo a tentoni verso di lui.

Il ragazzo era steso sul letto con le lenzuola scostate, gli occhi sbarrati rivolti al soffitto. Nella penombra gettata dalla luce delle persiane si potevano distinguere abbastanza bene le cose chiare, la testa di capelli biondi, quasi albini, la trasparenza della cornea e della pupilla, il lenzuolo di traverso.

Marin esitò prima di avvicinarsi, aveva letto che ci vuole delicatezza a parlare con i sonnambuli o si rischia di confonderli ancora di più. A dire il vero non sapeva se il ragazzo soffrisse di sonnambulismo, in fondo lo conosceva poco.

— Jon, hai fatto un incubo?

Il ragazzo non rispose. Scuoteva la testa sudata, le ciocche color miele si erano appiccicate sulle tempie e sembravano grumi di sabbia bagnata.

Marin prese una sedia, si mise vicino al letto. Dopo cinque minuti in cui non succedeva niente, e lui aveva l'impressione di essere dentro a uno di quei film in bianco e nero del cinema muto, quelli con sequenze così dilatate da sembrare fotografie, disse: — Vado a prenderti un bicchiere d'acqua.

Quando Marin tornò, Jon si era messo a sedere sul letto, con le lunghe gambe incrociate una sull'altra.

Prese il bicchiere e lo svuotò in un sorso.

– Adesso va meglio.

– Dimmi, cos'hai sognato?

– Non so. Forse non era nemmeno un incubo, ma qualcos'altro, non mi era mai successo.

Fece una pausa, stava cercando le parole, o cercava ancora di capire. Frastornato dalla sensazione di aver attraversato un altro mondo, provava la gratitudine dei rifugiati. Un sentimento simile a quello che lo accompagnava quotidianamente quando gli si ricordava che veniva dalla Moldavia, e che in fondo lí era un ospite; ma adesso era piú forte, piú caldo, sfociava nella gioia piccola e compatta di avere ancora del tempo davanti.

Lo zio lo fissava attento, in attesa.

– Una specie di mancamento nel sonno in cui anziché le forze fisiche mi è venuta meno la coscienza -. Si scostò i capelli dalla fronte e riprese: – Ero mezzo sveglio, eppure era come se fosse presente solo la mia parte fisica, non sapevo chi ero, dov'ero, non ricordavo i nomi, il mio prima di tutto. Era pauroso.

– Hai sognato tuo padre?

– No. Semplicemente non sapevo chi ero, esisteva e basta come esiste questa stanza, questa coperta. Ho cercato di ricordarmi il mio nome e niente.

– Ma hai gridato, a un certo punto è partito un grido forte che mi ha svegliato.

Il ragazzo sgranò gli occhi. – Ho gridato? Non ricordo -.

Lo zio si stropicciò la guancia tra il pollice e l'indice, il rumore della barba contro le unghie, un rumore metallico e umano, riempì lo spazio tra di loro.

– Qui sei al sicuro. Cerca di dormire.

Gli passò una mano sulla fronte e si avviò verso la camera da letto trascinandosi i piedi dentro le pantofole. Si fermò sulla porta che separava il soggiorno dal corridoio stretto e si voltò di nuovo per chiedere: – Come hai fatto a ricordarti chi eri?

– È stato il tavolo. Quello che abbiamo comprato all'Ikea.

Mentre lo montavamo dicevi che una volta per fare un mobile ci voleva una settimana di lavoro o due, per un falegname, invece noi in un pomeriggio ce la saremmo cavata. Ero certo che a dire quelle parole eri tu. Poi mia madre, lei, la sua immagine, non so come mi ha restituito il nome.

— Buenanotte, Jon.

— Buenanotte, Marin.

Jon scandí piano ancora una volta: — Marin —. E dentro quelle sillabe sentí tutta la dolcezza dei nomi, delle persone e delle cose, che basta pronunciare perché siano vive. Le storie stavano dentro i nomi come le indicazioni nei foglietti ripiegati della caccia al tesoro, quando giocava nel cortile della casa in cui viveva da piccolo, con altri bambini. Se era solo faceva un gioco diverso: si chiudeva in camera e ripeteva fino a dieci volte il nome di una cosa, o il nome di un amico. Da principio gli sembrava che a ogni ripetizione il nome prendesse un senso nuovo, che dentro la sequenza familiare di lettere si nascondessero infiniti significati ma, a forza di ripetere, il senso spariva del tutto e rimaneva solo il suono indecifrabile, la sua voce ormai estranea. Gli venivano le vertigini, eppure erano solo nomi, la cosa piú comune al mondo. Un altro gioco d'infanzia si era trasformato in un'abitudine che non lo abbandonava neanche da adulto. Ascoltava il respiro come se nel silenzio fosse l'unica prova del suo essere lí, in quel momento e in quel luogo. Ogni volta osservava come la concentrazione che metteva nell'ascolto delle variazioni di emissione polmonare, dell'alzarsi e abbassarsi della cassa toracica, si separasse presto dal procedere automatico di queste funzioni. Il suo corpo e i suoi organi preesistevano a quell'altro se stesso che era fatto di volontà e pensiero.

Nel centro di Bucarest adesso era silenzio, non un silenzio perfetto, ma quel brusio sommesso che nelle città accompagna le ore della notte. Jon guardò i libri sul tavolo e le scarpe accostate alla sedia, il suo piccolo universo ricomposto nell'appartamento di via Lipova. Per il resto la sua anagrafe era accidentata, padre morto, madre emigrata e lontana, gli studi di Agraria all'università pagati con i soldi che arrivavano dall'Italia. Quello che aveva appena sognato era la realtà che viveva di giorno, ma ingrandita e dilatata: non era dolore, non era male, era indistinzione. Sopravvivenza.

Cominciò a seguire il ticchettio monotono dell'orologio appeso alla parete e osservare gli oggetti che riempivano la stanza e che non gli appartenevano. Di colpo la tappezzeria stinta gli sembrava buona, i vetri opachi della finestra gli sembravano buoni pure quelli, buono l'impianto stereo con cui lui e lo zio ascoltavano musica e che la sera ricoprivano con un panno. Tutto ciò che lo circondava era pervaso da una bontà primordiale. O forse le cose gli apparivano buone perché le vedeva inermi, perché inerme vedeva se stesso. Ma era un errore, e lo sapeva; non doveva piú sentirsi vulnerabile, doveva andare avanti. Sulla sedia ai piedi del divano letto c'erano i suoi vestiti, appoggiati alla spalliera, se n'era spogliato qualche ora prima e li avrebbe indossati il mattino dopo e tutto sarebbe ricominciato, come sempre.

Ripensò alla giornata che aveva trascorso, al grande magazzino di mobili che aveva da poco aperto e dove si poteva comprare di tutto a prezzi tanto bassi. Rivide gli arredi dalle linee semplici, i tappeti, l'assortimento di tinte, il legno verniciato a pastello, quegli oggetti che ti venivano incontro maneggevoli, colorati, invitanti, e ti facevano pensare che chi li aveva progettati viveva una vita bella, intelligente, con tante possibilità. Si alzò a sedere e guardò il tavolo Ikea che nel pomeriggio avevano assemblato. Marin aveva ragione: non era solidissimo, ma era bello, era costato poco, l'avevano costruito loro. Nel chiudere gli occhi si domandò se anche in Italia ci fosse l'Ikea.

Из книги *Злодеяние*

1.

Мужчина, точнее, его тело, просыпается среди ночи, неизвестно в котором часу, чувствуя липкий пот и страх. Ноги и руки ноют, голова тяжелая, он с трудом разлепляет глаза, словно глядя сквозь толщу воды. Он понятия не имеет, где находится, что его окружает и как зовут его самого. Он только знает, что видел нечто ужасное.

Пытается стряхнуть с себя сон — эту плотную жижу, похожую на первичный бульон, где на протяжении нескольких геологических эр в результате неизбежного процесса и последовавших за ним цепных реакций из белковых соединений возникли элементарные формы жизни. Веки тяжелые, движения скованы: мужчина как будто силится сбросить груз, но тот не где-то на теле и не рядом с ним — скорее, это тяжесть миллионов прошедших лет, которые ушли на то, чтобы микроорганизмы, копошившиеся внутри первородной жидкости, слились воедино и положили начало сложно устроенным системам, отдельным формам, растениям, животным, человеческим существам.

Такой сон нападает, если перебрать с алкоголем или наркотиками, просто переест, перенервничать, пережить потерю, рождение, совершить насилие или подвергнуться ему. Порой так чувствуют себя после долгого путешествия: проснувшись, человек какое-то время не может понять, кто он такой. Однако мужчина не припоминал, чтобы с ним случалось нечто подобное.

Он дотрагивается рукой до простыни — вслепую, и тут же видит и чувствует: вот она, темнота, нарушаемая всполохами света, вот туго натянутая поверх матраса хлопковая ткань. И в то же время он ничего не видит и не чувствует — это каким-то странным, запутанным образом связано между собой. Дело в том, что он ничего не узнаёт вокруг. Его тело — вещь, часть вещного мира. Он мог бы наслаждаться этой неопределенностью, ощущением, что он — живой организм среди прочих живых существ, но ему страшно, и к этому страху примешивается стыд, который, как правило,

испытывает тот, кто выжил, избежал самой жуткой участи, но не чувствует при этом благодарности за спасение.

В том месте, где наволочка прилегает к шее, подушка стала горячей и пропиталась потом. Ткань касается кожи, он ощущает тяжесть и влагу, плечи горят, как будто у него поднялась температура. Мужчина лежит, широко раскинув ноги, ощущая болезненную и бессмысленную эрекцию.

Окно открыто, но внутрь не проникает даже легкий ветерок, все неподвижно — шторы на окне, ветви платана за стеклом. Мужчина с трудом переводит взгляд от окна, что прямо напротив кровати, на тумбочку слева от себя и замечает там бутылку воды и часы; затем обращает взгляд вправо и обнаруживает лежащую на животе женщину — ее тело молчаливо и неподвижно, частично прикрыто копной темных волнистых волос.

Мужчина поднимает глаза на гладкий потолок. Через хрусталик глаза проходят лучи света, отражающиеся от предметов на улице. В отличие от всего остального вокруг, потолок вдруг приходит в движение.

Он опускается, сначала медленно — так медленно, что кажется, будто перед нами оптическая иллюзия, а затем все быстрее, резко ухает вниз. Единственная подвижная часть пространства среди застывшей, тягучей ночи. Мужчина знает, что он жив, но не знает, что делать дальше, чего он хочет, теперь перед ним возникло препятствие — опускающийся потолок. Нужно как-то удержать его, нужно что-то предпринять, пока он не придавил собой кровать, не поглотил стены, окно, луну и тени. Потолок по-прежнему стремится вниз, как механический пресс, приведенный в движение при помощи рычага, и его не остановить. Он уже рядом. Он того и гляди сотрет с лица земли копну черных волос, тумбочку, потное тело, горящие плечи, прилипшую к подушке шею и глаза, в которых отражается вся эта пугающая неподвижность, — его глаза. Ведь это его глаза, чьи же еще? То есть он жив, но кто он? Кто он такой?

И тут мужчина понимает — внезапное озарение, — он сможет остановить падающий потолок, только если в ближайшие секунды узнает, как его зовут и что он делает здесь, в этой постели.

— Кто я?

Он произносит это не громко, но и не тихо, будто читая по слогам, и чувствует при этом стыд, как если бы ему пришлось предстать перед судьей во время слушания. Будто в самом его вопросе уже частично содержался ответ.

— Кто я? — повторяет он и слышит свой голос, не узнавая его: фраза звучит резко, точно слежавшаяся мука комом упала на тарелку.

Этот вопрос пронзает его потное тело, проходит через горящие плечи, широко раскинутые ноги, пульсирующую круглую родинку на подбородке. «Кто я?» — повторяет он еще раз, и это уже не звучит как вопрос, скорее как заклинание — оно поможет скрепить между собой части его тела, очертания которого отражаются в зеркале рядом с окном.

Потолок замер и больше не падает. Мужчина сел и свесил ноги с кровати, он смотрит на свою голову и плечи и видит их отражение в створке шкафа. Девяносто процентов его сущности — мышцы, кости, кожа — словно смотрят сами на себя, ему известно: он — ровно то, что видит, но одновременно в некотором смысле отказывается это признать. Точно зеркало отнимает у него чувство собственного достоинства: он предстает в нем толстым, волосатым, заторможенным. К тому же он чувствует себя бесформенным — как те существа, что жили на Земле, прежде чем Бог взял в руки глину и создал из нее бесконечное множество людей. Мужчина проводит рукой по подбородку и по щекам — пытается понять, насколько сильно отросла борода.

И вдруг мир вокруг наполняется именами и фамилиями.

Сальваторе Драги, восемьдесят девять лет, родом из Бойяно, провинция Кампобассо, предприниматель в строительной сфере, пенсионер и в прошлом фермер, умер вчера, 14 июля 2004 года, в Центральной больнице Болоньи, в кардиологическом отделении, точнее — в реанимации. Инфаркт и множество сопутствующих заболеваний. Это его отец.

Его мать, Берениче Кампитано, по мужу — Драги, тоже родом из области Молизе, в прошлом — батрачка и домохозяйка; она еще жива, и, с тех пор как мужа не стало, у нее появилась надежда протянуть на несколько лет подольше. В морге она не проронила ни слезинки, была холоднее мертвеца, или, как она называла его на диалекте, этого говнюка.

Незнакомка, лежащая в постели рядом с ним, — Дженни Бенасси, его спутница жизни, они живут вместе почти двадцать лет, она — мать двоих его дочерей, Терезы и Ванессы Драги, тринадцати и двенадцати лет от роду. Их разница в возрасте — всего год с небольшим, но они на удивление непохожи друг на друга, причем эта особенность играет на руку исключительно старшей: ей достались красота, здоровье и ум, а младшую как будто слепили из того, что оставалось. Возможно, так вышло потому, что они с Дженни слишком быстро вернулись к активной половой жизни и не особо задумывались о последствиях, будто недавние роды — сами по себе противозачаточное средство. Всему виной разбухшая от молока грудь его подруги, что приобрела крайне пышные формы. Он не мог, никак не мог устоять перед этой нежной плотью: она то сочилась молоком, то твердела от самого легкого прикосновения. Может, его мать была права, когда говорила: после родов к женщине нельзя подходить еще полгода, разве что, если хочешь, благочестиво дотронуться до краешка ее одежды, как до покрывала Богоматери?

Но дело зашло куда дальше простых прикосновений, и девять месяцев спустя на свет появилась Ванесса. Не ребенок, а маленькое стихийное бедствие, перед которой отец испытывал смутное чувство вины. Он ощутил облегчение, отбросив неприятную мысль, и сейчас бы тоже, как тогда, в прошлом, с удовольствием улегся бы поверх Дженни — белокожей, манящей, — хотя она крепко спит. Мужчина чуть приподнимает ночную рубашку подруги и кладет руку ей на бедро, туда, где начинается изгиб белых ягодиц, — на ней нет нижнего белья. Но вдруг раздается ее голос, больше похожий на тихий стон, одновременно с этим Дженни поворачивается к нему лицом и шепчет, отодвигая его руку:

— Примо, ты что, у тебя ведь вчера умер отец.

2.

За тысячи километров — по ту сторону огромной горной цепи, превратившейся в ноющий позвоночник Европы, причину множества ее болезней, — в ту же самую минуту ночь словно застыла. Еще пропитанный запахами еды и надетой в течение дня одежды воздух двухкомнатной квартиры с санузлом прорезал крик. Марин подско-

чил на кровати, сделал странное движение, как будто перекатился и встал ногами на узорчатый шерстяной коврик; секунду он не мог понять, почему это он вдруг стоит во весь рост посреди темной комнаты, хотя только что спал. Кто звал его? Объявили общий сбор — или, может быть, учения?

Нет. Ничего подобного, те годы уже давно прошли. В квартире вновь воцарились тихие ночные звуки — вот жужжит холодильник, на улице слышны чьи-то шаги, отдаленные глухие удары, отражаемое стенами эхо. Марин узнал голос кричавшего — это его племянник, он спал на раскладном диване в гостиной, — и теперь дядя, не зажигая света в коридоре, ощупью направлялся к нему.

Юноша лежал на постели и, широко распахнув глаза, глядел в потолок; одеяло съехало в сторону. Свет пробивался через щели в ставнях, и в полумраке ясно виднелось то, что не сливалось с тенью: светлые, почти бесцветные волосы, прозрачная часть роговицы и зрачка, косо лежащая простыня.

Марин не решился подойти сразу: он где-то читал, что с лунатиками нужно разговаривать осторожно, иначе они еще сильнее запугаются. На самом деле он не знал, действительно ли племянник был лунатиком, они не очень тесно общались.

— Ион, тебе приснился кошмар?

Тот не ответил. Он лишь покачивал головой; от пота золотистые кудри прилипли к вискам и напоминали дорожки мокрого песка.

Марин взял стул и уселся рядом с кроватью. Прошло пять минут, ничего не изменилось: ему казалось, что он попал в черно-белое немое кино — когда кадры сменяются до того медленно, будто просматриваешь фотографии. Наконец, он произнес:

— Пойду принесу тебе воды.

Когда Марин вернулся, Ион уже сидел на кровати, скрестив длинные ноги. Он взял в руки стакан и осушил его одним глотком.

— Мне уже лучше.

— Скажи, что тебе снилось?

— Не знаю. Возможно, это не кошмар, а что-то другое. Раньше со мной такого не случалось.

Он ненадолго замолчал, подыскивая слова — или все еще пытался понять произошедшее. Его выбило из колеи ощущение,

будто он побывал в ином мире, и теперь он испытывал такую же благодарность, какую беженцы испытывают к тем, кто дает им приют. С чем-то похожим он сталкивался каждый день, когда ему напоминали, что он из Молдавии и, по сути всего, лишь гость в своей новой стране. Но сейчас это ощущалось сильнее, горячее, переходило в тихую и сдержанную радость, точно у него еще все впереди.

Дядя выжидал, внимательно глядя на него.

— Я будто потерял сознание во сне, но не упал без сил, а утратил способность мыслить, — Ион откинул волосы со лба и продолжил: — Я то ли спал, то ли нет, но при этом чувствовал, что жива только моя телесная оболочка. Я не знал, кто я, где я, не помнил имен, своего — в первую очередь. Было жутко.

— Тебе снился отец?

— Нет. Я просто не знал, кто я — будто я вещь и просто пребываю в пространстве, как эта комната или одеяло. Я силился вспомнить, как меня зовут, но ничего не выходило.

— Ты кричал и даже громко — поэтому я и проснулся.

Ион вытаращил глаза.

— Я кричал? Не помню такого.

Дядя пощипал себя за щеку большим и указательным пальцами, поскреб ногтями бороду, и этот похожий на скрежет металла и одновременно характерный для человека звук заполнил пространство между ним и Ионом.

— Здесь тебе нечего бояться. Попытайся уснуть.

Он дотронулся до лба юноши и направился в спальню, шаркая обутыми в домашние тапки ногами. Потом остановился в дверном проеме между гостиной и узким коридором, еще раз обернулся и спросил:

— Как тебе удалось вспомнить, кто ты?

— Я увидел стол. Тот, что мы купили в «Икее». Пока мы его собирали, ты говорил, что столяру нужно работать неделю или две, чтобы изготовить предмет мебели, а мы управимся за полдня. Я был уверен, что это сказал именно ты. А потом увидел маму, и она, ее образ вдруг как-то вернули мне имя.

— Спокойной ночи, Ион!

— Спокойной ночи, Марин!

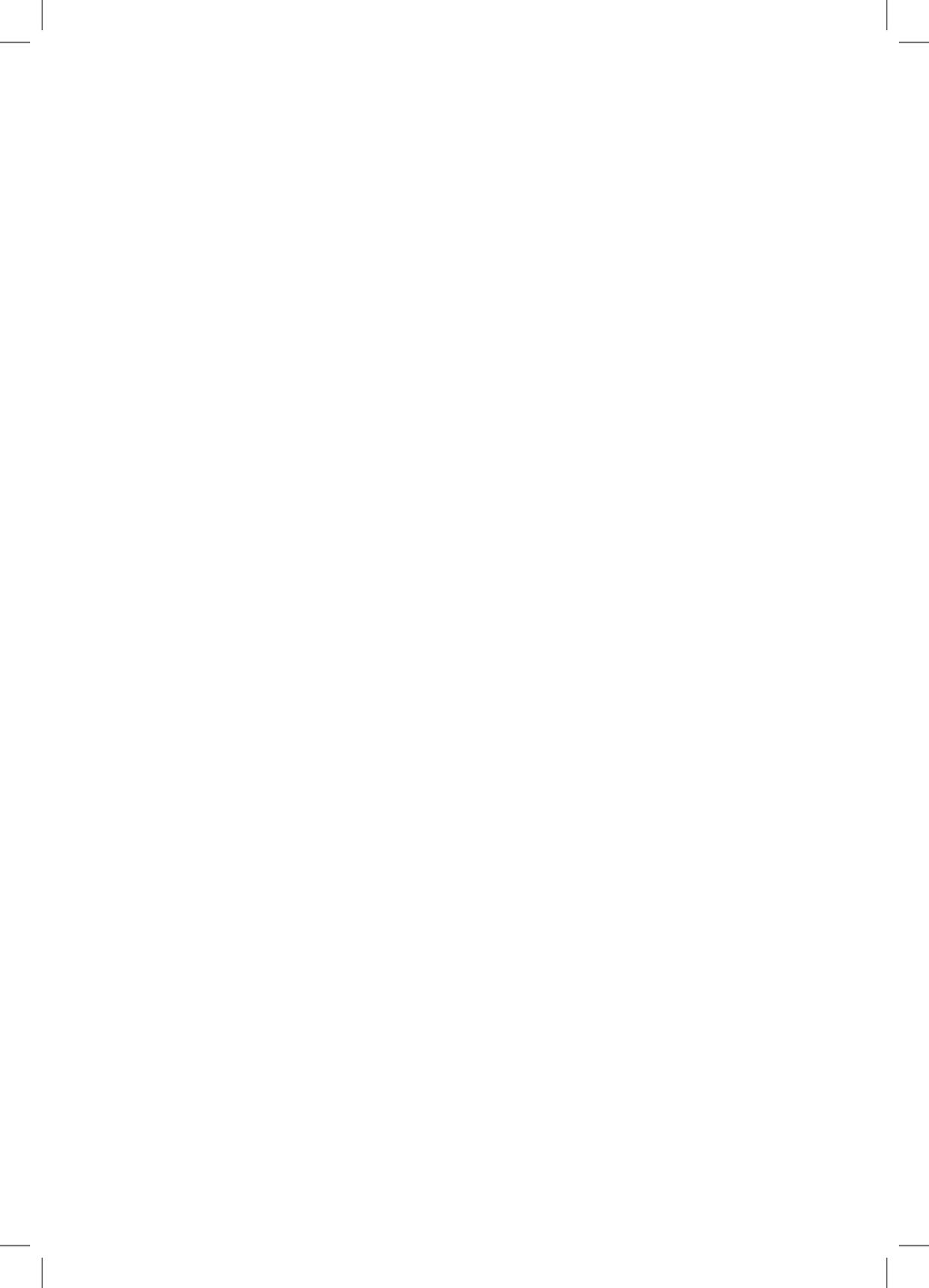
Ион еще раз вполголоса размеренно произнес имя дяди — Марин. И в этих двух слогах он услышал всю прелесть имен, принадлежащих людям и вещам, — достаточно произнести, назвать их, и они оживут. Все истории крылись внутри имен, как в сложенном несколько раз листочке с картой сокровищ, в который Ион заглядывал вместе с ребятами, когда они в детстве искали клад во дворе. А в одиночку мальчик предавался другой забаве: закрывался в комнате и по десять раз подряд повторял название какого-нибудь предмета или имя одного из друзей. Сначала ему казалось, что с каждым повторением имя приобретает новый смысл, что внутри знакомой последовательности букв скрыто бесконечное множество значений, но чем дольше он твердил одно и то же, тем больше ускользал от него смысл слова и оставался лишь неразличимый звук, а его собственный голос звучал отстраненно, будто чужой. У него начинала кружиться голова, а ведь все это — лишь имена, самые обычные и распространенные в мире слова. Была и еще одна детская игра, которая перешла в привычку и осталась с ним, даже когда он повзрослел. Он слушал свое дыхание, словно в наступившей тишине только оно несомненно доказывало, что он существует — именно здесь и именно теперь. Он раз за разом сосредоточенно прислушивался, как воздух с тем или иным звуком выходит из легких, наблюдал, как поднимается и опускается грудная клетка, и отмечал, что спустя некоторое, весьма недолгое, время начинало казаться: эти автоматические действия выполняет не он. Его тело и органы появились раньше, чем другое «я», его воля и мысли.

В центре Бухареста было тихо, хотя тишину и нарушали приглушенные звуки: они сливались в привычный гул, обычно наполняющий город в ночные часы. Ион взглянул на лежащие на столе книги, а затем — на ботинки рядом со стулом: его маленький мирок заново собрался воедино в этой квартире на улице Липова. Все остальное в его жизни не ахти: отец умер, мать уехала из страны и сейчас далеко, университет, где он изучал сельское хозяйство, оплачивается из средств, присылаемых из Италии. Ему приснилось то, что он переживал днем, но в преувеличенном и растянутом во времени виде, — не боль, не мучения, а нечто неясное. Выживание.

Ион прислушался к однообразному тиканью часов на стене, пригляделся к наполнявшим комнату чужим вещам. Вдруг ему показалось, будто выцветшие обои источают доброту, такая же доброта исходила от мутных оконных стекол и от стереосистемы — они с дядей слушали на ней музыку, а вечером накрывали тряпочкой. Все, что окружало его, наполнилось первозданной добротой. Или, может быть, вещи казались ему добрыми потому, что были беззащитными — он и сам казался себе беззащитным. Но он ошибался и знал это. Нельзя и дальше чувствовать себя уязвимым, нужно идти вперед. На спинке стула, стоявшего рядом с диваном у него в ногах, висела его одежда: он разделся и оставил ее там несколько часов назад, а утром снова наденет, и тогда все начнется заново, как обычно.

Он вспомнил о прошедшем дне, о недавно открывшемся большом магазине мебели, где можно было купить что угодно по совсем низким ценам. Мысленно снова увидел простые очертания предметов, ковры, палитру цветов, окрашенное в пастельные тона дерево — вещи представляются податливыми, красочными, притягательными, и кажется, будто придумавший их человек, живет прекрасной, разумной, полной возможностей жизнью. Ион сел в кровати и посмотрел на икеевский стол, который они собрали днем. Марин был прав: стол не особо крепкий, но красивый, стоил недорого, а еще они сами его сделали. Закрывая глаза, он спросил себя — есть ли и в Италии «Икея».





Vitaliano Trevisan
Виталиано Тревизан

A proposito di *Works*

Works di Vitaliano Trevisan (1960–2022) è il racconto, memoriale e saggistico, delle tante esperienze lavorative, regolari e irregolari, del narratore prima del suo approdo al cinema, al teatro e alla scrittura: manovale, operaio in una fabbrica di mobili, gelataio in Germania, lattoniere, manutentore di spazi verdi, disegnatore tecnico, portiere di notte e anche ladro e spacciatore di stupefacenti. Si tratta di una storia lavorativa descritta come una lunga successione di false partenze, di strade imboccate e tutte, presto o tardi, lasciate. Si tratta anche, con *La chiave a stella* (1978) di Primo Levi, di una delle poche rappresentazioni letterarie integrali del lavoro umano: che in Trevisan si configura come sfruttamento e vera e propria maledizione ma, a un tempo, come invenzione dell'uomo per contrastare l'insensatezza dell'esistenza. Come, a esempio, quando il protagonista realizza con il piacere dell'abilità manuale, grondaie sui tetti, sospeso miracolosamente nel vuoto.

I modelli novecenteschi dichiarati di Trevisan sono Thomas Bernhard, Francis Bacon e Samuel Beckett: lo scrittore dell'invettiva, il pittore della deformazione, il drammaturgo dell'assoluta mancanza di senso e dell'altrettanto assoluta necessità di trovarlo. In tal modo la scrittura in *Works*, partendo dalla registrazione di eventi provvisori — i lavori sempre interrotti — e dal nudo resoconto del proprio libretto di lavoro, raggiunge vertici letterari altissimi di demistificazione, di ossessione e di svelamento.

Nel passo riportato, l'io narrante rimemora la sua prima esperienza lavorativa: quando, nel 1976, ancora ragazzino, desidera una bicicletta nuova e, perciò, per guadagnare il denaro necessario, viene costretto dal padre ad accettare un lavoro estivo da saldatore in una fabbrica di gabbie per uccelli. La metafora che rappresenta meglio il primo ingresso in fabbrica è quella dell'inferno, l'aria è "irrespirabile", l'io che narra è "impaurito, annichilito dalla quantità e dall'intensità degli stimoli che, tutti in una volta, mi si avventavano contro" (p. 26) e il racconto memoriale oscilla tra l'invettiva contro la condanna biblica del lavoro e la perfetta descrizione dei gesti e dei rumori delle presse e delle saldatrici truccate dal padrone, a svantaggio dei dipendenti, per accelerare i ritmi senza rispettare le norme di sicurezza.

О книге *Works*

«Works» Виталиано Тревизана (1960—2022) — мемуарно-очерковая повесть о богатом трудовом опыте, который рассказчик получил по месту постоянной и временной работ. Прежде чем посвятить свою жизнь кино, театру и литературе, он успел примерить на себя роль чернорабочего, рабочего на мебельной фабрике, мороженщика в Германии, жестянщика, садовника, технического дизайнера, ночного портье и даже вора и продавца наркотиков. История его трудового опыта — длинная череда фальшстартов и рано или поздно брошенных начинаний. Как и Примо Леви, написавший роман «Гаечный ключ» (1978), Тревизан один из немногих создал в литературе исчерпывающее представление о человеческом труде. В повести труд отождествляется с эксплуатацией и сущим мучением, но в то же время рассматривается как попытка человечества побороть бессмысленность существования. Например, когда главный герой не без восхищения собственной ловкостью балансирует над пропастью и крепит водосточные желоба на крышах.

Тревизан ориентируется на таких представителей искусства XX века, как Томас Бернхард, Фрэнсис Бэкон и Сэмюэл Беккет — писателя инвективы, художника искажения, драматурга полного отсутствия смысла и одновременно исключительной потребности его найти. Так и Тревизан в своей книге, отталкиваясь от перечисления занятий, которые герой быстро бросает, и от сухого отчета о трудовой книжке, достигает подлинных литературных высот в упорном разоблачении негативных сторон действительности.

В приведенном отрывке — «Клетки для птиц» — рассказчик вспоминает о своем первом трудовом опыте. В 1976 году, будучи еще мальчишкой, он загорается мечтой о новом велосипеде. Чтобы накопить денег, герой по настоянию отца соглашается на летнюю подработку штамповщиком на фабрике, которая производит клетки для птиц. Метафора ада — воздух, которым невозможно дышать, — лучше всего описывает его первое появление в цехе. «Количество окружавших со всех сторон раздражителей» пугает и подавляет рас-

сказчика. В его воспоминаниях протест против библейского завета зарабатывать свой хлеб, трудясь в поте лица, сочетается с правдивым описанием работы механизмов, шума сварочных аппаратов и станков, которые начальник, рискуя здоровьем подчиненных, приказывает в ущерб технике безопасности переоборудовать ради увеличения производительности.

Da Works

Gabbie per uccelli

Non posso dire di ricordare molto di quel primo, traumatico contatto con il cosiddetto mondo del lavoro. Di fatto, passai quasi tutto il mio tempo seduto su uno sgabello alto, di fronte a una macchina, a stampare lamiere. Il titolare, che non era l'amico di mio padre con il quale avevo parlato circa un mese prima, ma il fratello suo socio, altrettanto alto, ma decisamente piú grosso, mi aveva accolto con evidente fastidio, facendomi chiaramente intendere che, se mi trovavo lí, era solo ed esclusivamente per fare un favore a mio padre, il quale, essendo poliziotto, in passato si era reso disponibile a sveltire per loro alcune pratiche — licenze di caccia e passaporti erano all'epoca processi burocratici che potevano durare anche dei mesi —, senza mai chiedere nulla in cambio. Tuo padre è un brav'uomo, aveva detto facendomi strada attraverso l'officina, l'ultima volta, dovevo andare in Francia per lavoro, e mi ha fatto avere il passaporto in una settimana; e non ha voluto un soldo! Vero. Mio padre si è sempre fatto un vanto di non aver mai accettato soldi da nessuno; al massimo uno spiedo di uccelli, o qualche soppressa di casa, una o due bottiglie di vino buono, Ma soldi, mai!, diceva.

Seguì il tipo senza dire una parola, la testa vuota di pensieri, impaurito, annichilito dalla quantità e dall'intensità degli stimoli che, tutti in una volta, mi si avventavano contro: l'odore di ferro e di olio emulsionato che mi riempiva le narici; il crepitio elettrico delle saldatrici a filo, e i due operai che, inginocchiati sul pavimento, saldavano della rete metallica su dei telai di ferro, proteggendosi il volto con l'apposita maschera, incuranti della cascata di scintille che li investiva, per poi rimbalzare a terra e lí spegnersi e scomparire; il rombo sordo e regolare di una pressa, e l'operaio che toglieva e metteva i pezzi con ritmo sempre uguale, come fosse tutt'uno con la macchina; il calare rapido della lama della taglierina a mano sul banco d'acciaio, e come l'operaio addetto facesse ruotare con velocità e destrezza il pezzo da rifilare, senza esitazioni, un lato alla volta, per poi prenderlo e impilarlo su un carrello, posto di fianco al banco, e

come poi di nuovo, con movimento fluido, ruotasse per prendere un altro pannello da rifilare dalla pila posta su un altro carrello, dall'altro lato, che poi sbatteva di piatto sul banco senza tanti complimenti, e di nuovo la lama calava decisa; il ronzo dei trapani a colonna, le lunghe strida di una sega da ferro. Ero così frastornato che, quando il tipo si fermò, di fronte a due macchine, poste una di fianco all'altra sul muro di fondo del capannone, quasi gli andai addosso. Su quella di sinistra lavorava un ragazzo più o meno della mia età che, vedendoci arrivare, senza interrompere il lavoro, si limitò a un cenno di saluto con la testa. Bene, disse il padrone, ti spiego cosa devi fare, non è niente di che; allora, prima di tutto accendiamo la macchina, l'interruttore è qui dietro; quando la spia rossa è accesa, la macchina è in funzione; poi si prende il pezzo, disse, prendendo un pezzo di lamiera sagomata da un bidone posto a destra della macchina, e lo si mette sotto lo stampo, così, vedi?; poi si tirano indietro le dita, se no addio, e si preme il pedale; appena lo stampo si alza, si prende il pezzo e si mette con quelli fatti, disse gettandolo in un altro bidone posto sul lato sinistro; poi se ne mette sotto un altro e via così, semplice no? Naturalmente è meglio che ti prepari i pezzi da stampare, se no, se li prendi uno alla volta, tanto vale; ne prendi un po' e te li metti comodi, appena uno è sotto, hai già preso in mano l'altro, così, vedi? Ne stampò tre o quattro, giusto per farmi vedere. Dà prova, vediamo un po'. Prendi un po' di pezzi dal bidone e te li prepari di fianco; presi un po' di pezzi dal bidone e li preparai. Ti siedi; mi sedetti. Prendi un pezzo e lo metti sotto lo stampo; presi un pezzo e lo misi sotto lo stampo. Premi il pedale; premetti. Via quello fatto, sotto quello da fare; premi il pedale... Ero ancora alle prese con quello appena stampato. Non riuscivo a toglierlo. Si spazientì subito. Ecco, hai visto? non devi restare col piede sul pedale; premi e alzi subito, se no il pezzo si incastra; e se si incastra, disse prendendo un cacciavite e inserendolo sotto al pezzo per far leva, bisogna tirarlo via col cacciavite, così; e si perde un sacco di tempo. Premi e alzi, premi e subito alzi, capito? Infilai un altro pezzo, premetti e subito alzai. Così, bene; via uno, sotto quell'altro; non è difficile, basta prenderci mano; e non occorre che ogni volta togli il piede dal pedale. In effetti, ogni volta che rialzavo il piede, prima di mettere le dita sotto lo stampo per togliere il pezzo finito e sostituirlo con quello da stampare, toglievo il piede dal pedale. Vedi lui?, disse indicandomi il ragazzo impegnato

nella stessa operazione alla macchina di fianco, che nel frattempo non aveva mai neanche alzato la testa, Via uno, sotto quell'altro, via uno, sotto quell'altro. E quando hai finito il bidone, o hai riempito l'altro, disse, basta che chiami, e te ne fai portare un altro. E attento a non prenderti sotto le dita mi raccomando, aggiunse prima di allontanarsi.

Appena se ne fu andato, il ragazzo alzò la testa e mi salutò. Ero così concentrato che mi limitai a un cenno del capo. Prepararsi i pezzi da stampare. Via uno, sotto quell'altro. Premere e subito alzare. Via uno, sotto quell'altro. Premere, subito alzare, ma non togliere il piede dal pedale. Prendere il ritmo. Attenzione a non premere sul pedale mentre le dita sono ancora sotto. Non cedere alla tentazione di premere mentre le dita sono ancora sotto, per la curiosità di vedere cosa succede, no, nessuna curiosità, solo un'attrazione, una strana voglia che dorme in me da sempre. Meglio lasciarla dormire. Meglio togliere il piede ogni volta, almeno finché il tipo non è nelle vicinanze. Non si perde poi così tanto tempo. Se prendo il ritmo giusto, anche se tolgo il piede ogni volta, stamperò lo stesso un sacco di pezzi e il tipo non se ne accorgerà. Maledizione! Premere e subito alzare, altrimenti il pezzo si incastra. Prendere il cacciavite.

Non sarebbero neanche a pedale queste macchine. Era stato il ragazzo a parlare. Di lui non ricordo assolutamente nulla, a parte che aveva più o meno la mia età, e veniva da un paese vicino. Mai visto prima di allora; mai più rivisto dopo. Eppure ricordo bene tutto quel che mi disse quel primo giorno, a partire dal fatto, assai significativo, che quelle macchine su cui stavamo lavorando non erano fatte per essere manovrate a pedale. Li vedi quei due pulsanti rossi, sotto?, disse. In effetti, appena sotto al piano dove andava posizionato il pezzo da stampare, c'erano due pulsanti rossi. Proprio quelli, disse. Ora, aggiunse, se alzi l'interruttore lì di fianco... esatto, quello; vedi?, il pedale non funziona più; per stampare bisogna premere i pulsanti, tutti e due insieme; se ne premi uno solo non succede niente; sono fatti apposta perché così uno deve togliere tutte e due le mani, e farsi male è impossibile; i pedali li mettono dopo. Ah, dissi, e perché? Come perché?, è logico: se le fai funzionare a pedale stampi un sacco di pezzi in più, no? Certo, dissi, ma allora perché non comprano direttamente delle macchine a pedale? Mi guardò come se fossi scemo. Perché le macchine a pedale sono fuorilegge; troppo pericolose; non si

possono fare macchine a pedale per questi lavori qua, solo a pulsanti; i pedali li vendono a parte, con il kit di modifica; e se viene un'ispezione si toglie tutto in un attimo. Comunque, disse, quando il padrone non c'è, io la giro sempre a pulsanti. Se vado avanti sempre e solo col pedale, finisce che prendo troppa confidenza, e prima o dopo mi spiaccico le dita, come quello che era seduto al tuo posto fino alla settimana scorsa. Però devi stare attento, se si accorge che non usi il pedale si incazza e si mette a urlare. Si è fatto male uno?, dissi. E non era neanche in regola, disse, per questo il padrone è così nervoso. Hanno fatto appena in tempo a fare le carte e metter tutto a posto, sennò, niente niente gli sigillavano le macchine e si prendevano una multa che metà bastava. Ma, le ha perse?, chiesi scrutando attentamente la macchina. Lui: Cosa? Io: Le dita; le ha perse? Risata. Lí non le trovi di sicuro, disse. E comunque no, non le ha perse; a parte le unghie che non cresceranno più. Due, disse. Alla fine è stato fortunato, poteva perdere le falangi; e avrebbe perso solo quelle piccole; se perdi solo il pezzetto più piccolo non ti danno neanche un punto di invalidità; se proprio capita, meglio perderne due no?, almeno prendi qualcosa. Mi guardavo le mani. Cercavo di immaginarmi le dita senza unghie. E ti conviene portarti uno specchietto, disse. Uno specchietto?

Sí, uno piccolo, lo appoggi qui di fianco, così se il padrone viene da questa parte lo sgami e fai a tempo a girare la macchina a pedale; ma bisogna stare attenti, se si accorge che usi lo specchio ti manda a casa diretto.

Quante cose sapeva quel ragazzo! Senza di lui non so come avrei fatto. Lavorava lí da un paio di mesi, e per lui si trattava di un lavoro vero, visto che con la scuola, dopo esser stato bocciato una volta in seconda media, e un'altra in terza, aveva chiuso definitivamente prima ancora di finire l'anno. Tanto, aveva detto, mi avrebbero bocciato di nuovo, non sono tagliato io per studiare. Voleva fare l'idraulico, ma per l'istante, finché non arrivava l'occasione giusta, invece che stare a casa a far niente, anche lí andava bene. Alla fine era comodo, poteva venire a lavorare in bicicletta, e tornare a casa a mangiare durante la pausa, ma non era contento. Tutto il giorno a stampare «teste» di abbeveratoi, diceva, e alla sera sei rincoglionito e non hai imparato niente. Ah, dissi, sono teste di abbeveratoi. Almeno sapevo per cosa rischiamo le dita. Non una grande

consolazione in verità. Il ragazzo mi spiegò anche come poi le teste sarebbero state saldate al corpo dell'abbeveratoio e che aveva appena imparato a saldare, attività che preferiva decisamente allo stampaggio, che, così lui, era il lavoro più stupido del mondo, e ora che ero arrivato io a sostituire il tipo che si era schiacciato le dita, molto probabilmente lui lo avrebbero rimesso a saldare. Di solito non c'erano così tante teste da stampare, e solo occasionalmente si stampava in due, impegnando tutte e due le macchine. Non appena avesse riempito il suo bidone, era quasi certo che l'avrebbero rimesso a saldare. Forse per questo mi spiegava tutto così di buon grado. Quali che fossero le motivazioni, devo dire che i suoi consigli mi furono molto utili. Se non ci fosse stato lui, probabilmente ci avrei messo giorni, per non dire settimane, a uscire da quello stato di stupore in cui ero piombato appena entrato in fabbrica. E soprattutto, se non mi avesse subito messo sull'avviso, sarei certo andato in giro per tutto il capannone alla ricerca della presa speciale dove era possibile riempire di corrente il secchio che, quello stesso pomeriggio, un operaio mi aveva messo in mano intimandomi appunto di riempirlo, perché gli serviva subito; e probabilmente mi sarei dannato l'anima, e coperto di ridicolo, chiedendo dove fosse la squadra rotonda, che un altro operaio mi avrebbe mandato a cercare poco più tardi. Invece, grazie al mio compagno di lavoro, che mi aveva opportunamente messo sull'avviso, ero riuscito, non dico a guadagnare il rispetto degli altri operai, ma almeno a evitare un'umiliazione, e a insinuare in loro il dubbio che forse, anche se andavo a scuola ed era la prima volta che lavoravo, non per questo ero del tutto interdetto. La sera, finite le mie prime otto ore di lavoro, tornai a casa in condizioni di umore decisamente migliori di quando ero partito. Alla fine, malgrado tutti i miei dubbi e le mie paure, grazie anche all'inaspettato quanto opportuno aiuto del mio compagno di lavoro, me l'ero cavata.

La mattina dopo, mi recai al lavoro con il mio specchietto che, devo dire, si rivelò un accessorio molto utile, visto che, come detto, in quei due mesi, tanto durò quel mio primo lavoro, passai quasi tutto il tempo seduto su quello sgabello alto, a stampare teste di abbeveratoi. All'inizio cercai comunque di stampare a pedale il più a lungo e il più velocemente possibile. Ci tenevo a fare bella figura; soprattutto non volevo che il padrone si lamentasse con mio padre, dicendogli che non avevo voglia

di lavorare. Ma per quanto facessi, ogni volta che il tipo passava a controllare, non mancava mai di farmi notare che il numero di pezzi stampati era sempre inferiore a quello che si sarebbe aspettato. Mi resi presto conto che, non diversamente che a scuola, dove si può dire che fin dal primo giorno, sia alle elementari che alle medie, e naturalmente anche al geometri, ero sempre stato considerato come il classico alunno «che può fare di piú», e per quanto mi fossi sforzato piú volte di uscire dal ruolo, facendo effettivamente di piú, non avevo mai ottenuto altro risultato se non confermare nei maestri, e poi nei professori, che quel loro primo giudizio era giusto; allo stesso modo, nel momento esatto in cui ero entrato in fabbrica, il tipo mi aveva come si dice «battezzato» come uno che faceva sempre e comunque meno di quello che avrebbe potuto.

A un certo punto mi arresi e, per ripicca, iniziai a usare sempre i pulsanti. Quando, nello specchietto, vedevo avvicinarsi il padrone, giravo subito l'interruttore, mi mettevo lo specchietto in tasca, e tornavo a stampare a pedale. Penso che sapesse, ma non riuscí mai a cogliermi in fallo. In verità credo trovasse delle difficoltà a deciframmi, non riusciva cioè a decidere se fossi effettivamente un po' lento, tanto a capire quanto a fare, o se facessi solo finta di esserlo — qualcosa che mi ha dato il tormento per tutta la vita, essere stupido, o quantomeno un po' tardo, e non sembrarlo; peggio: sembrare uno intelligente che finge di essere stupido. L'unico episodio specifico che posso dire di ricordare, a parte quel primo giorno di cui ho già scritto fin troppo, merita anche per questo di essere riportato.

Un lavoro nuovo, per una volta. Niente di esaltante, ma almeno lasciavo per un po' la mia macchina vista muro. Si trattava di piegare dei tondini di ferro, del diametro di pochi millimetri, lunghi circa un metro, utilizzando l'apposita sagoma. Si prendeva un tondino, lo si poggiava su una piastra d'acciaio, facendolo passare tra i perni che vi erano saldati, e tenendone l'estremità al segno, poi si piegava a mano, usando uno strano attrezzo, una specie di maniglia con due perni, di diversa lunghezza, all'estremità, il piú lungo dei quali andava infilato negli appositi fori; prima piegatura; poi si riposizionava il pezzo; seconda piegatura, poi un'altra, ancora un'altra; via uno, sotto quell'altro. Come al solito il tipo mi aveva spiegato tutto in velocità. Il lavoro era semplice, impossibile sbagliare. Bastava

seguire la sagoma e ricordarsi la sequenza. Via uno, sotto quell'altro. All'inizio però lentamente, con calma, per troppa paura di sbagliare; poi magari, quando avessi preso mano, non avrei più avuto bisogno di controllare una, due, tre volte, che il tondino fosse esattamente al segno, o di rigirarlo più volte tra le mani dopo la prima piegatura, perché non ero sicuro dell'esatta sequenza; mi ci voleva solo un po' di tempo, per acquisire sicurezza. Il padrone tornò a controllarmi troppo presto, e io, concentrato com'ero nel lavoro, me ne accorsi solo quando mi parlò. Fai una cosa, mi disse con voce stranamente calma, prendi un secchio — prese un secchio —, lo riempi d'acqua — lo riempi d'acqua —, e ogni tanto ci metti dentro la piegatrice — mi prese l'attrezzo dalle mani e lo immerse nell'acqua —, se no si surriscalda e poi ti scotti le mani. Mi rimise in mano la piegatrice gocciolante e se ne andò brontolando. La condizione di stupore, che mi prendeva ogni volta che quell'uomo mi parlava, mi impedì di cogliere il vero senso delle sue parole, né mi passò minimamente per la testa che la scena del secchio fosse appunto una scena, allestita sui due piedi appositamente per me. Insomma: presi il tutto alla lettera e, molto coscienziosamente, ogni due o tre pezzi che piegavo, mi fermavo, immergevo la piegatrice nell'acqua e, prima di riprendere il lavoro, l'asciugavo con uno straccio. Quando tornò a controllarmi e vide che, con molta serietà, seguivo pedissequamente le sue istruzioni, non voleva crederci. Aprì la bocca come per dire qualcosa, ma non gli venivano le parole. Poi la faccia gli si gonfiò e divenne rossa. Io non capivo. Forse un infarto? Una raffica di bestemmie e un pugno sul banco mi tolsero subito ogni preoccupazione. Lo stavo forse prendendo in giro? Lui mi aveva detto di raffreddare ogni tanto la piegatrice immergendola nell'acqua, e io l'avevo fatto davvero? Per più di un'ora? Certo, dissi, esattamente come ha detto. Altra raffica di bestemmie. Lo stavo forse prendendo per il culo? Non sapevo davvero cosa dire, nemmeno a me stesso. Come svegliarsi nel mezzo di un sogno ed essere precipitati nella realtà, senza passaggi intermedi: gli occhi si aprono e l'orrore è lì. Forse un po' troppo drammatico. Comunque, guardare nell'abisso della mia stupidità mi tolse il respiro. Plausibile, se la stupidità fosse profonda, cosa di cui dubito. Però avevo le vertigini, ed ero afasico. Certo una forma di difesa, come se mi rendessi conto che, qualsiasi cosa avessi detto, sarebbe stata giustamente usata contro di me. Nemmeno il padrone sapeva più cosa dire. Dal grado

della sua tensione avrebbe certo saputo cosa fare, ma grazie a dio riuscí a dominarsi. Fece per dare un altro pugno sul banco, ma all'ultimo rinunciò anche a quello e se ne andò bestemmiando. Ripresi a piegare tondini, e, appena finito, fui rimandato alla mia stampatrice vista muro, che da quel giorno non lasciai piú.

Le rare volte in cui non c'era da stampare, spazzavo per terra, non senza prima aver accuratamente bagnato il pavimento, per evitare di alzare polvere, cosa che mandava su tutte le furie gli operai — la prima volta nessuno aveva avuto l'accortezza di dirmelo, e, dopo giorni di lavoro alla stampatrice, avevo spazzato con tale entusiasmo che, in pochi minuti, l'aria all'interno del capannone divenne quasi irrespirabile, e rischiai di essere picchiato.

Lavorai, credo, fino alla fine di luglio, cioè in tutto due mesi. Abbastanza per una bicicletta col palo di qualità media, senza pretese, ma con il cambio. Non arrivai mai primo al culmine della salita di Monte Berico, ma riuscivo a giocarmela fino alla fine. E con tutte le dita, unghie comprese.

N.b.: Rilevo, a un piú attento esame, che, nel libretto di lavoro, non c'è il timbro della fabbrica di gabbie per uccelli. L'amico di mio padre pretese il libretto, ma non mi mise mai in regola. L'avrebbe fatto, in tutta fretta, solo se mi fossi schiacciato le dita, come per il disgraziato che mi aveva preceduto. Ed ecco che tutto si spiega: solo avendo il libretto, la procedura di regolarizzazione d'urgenza sarebbe stata possibile.

Из книги *Works*

Клетки для птиц

Первое травмирующее столкновение с так называемыми трудовыми буднями я помню плохо. По сути, я целый день просидел на высоком табурете перед станком, штампуя листы металла. Начальник — не тот знакомый отца, с которым я говорил около месяца назад, а его брат и совладелец фабрики, такой же высокий, но гораздо полней — принял меня с нескрываемым неудовольствием. Он сразу дал понять, что я здесь только благодаря моему отцу — полицейскому, который не раз оказывал им услуги и, не прося ничего взамен, помогал ускорить кое-какие дела (много лет назад процесс получения паспортов и разрешений на охоту сопровождался бюрократической волокитой, которая могла затянуться на месяцы). «Твой отец — славный малый, — сказал он, прощая меня в цех. — Последний раз мне нужно было во Францию по работе, так через него мне за неделю сделали паспорт, а он ни гроша не взял!» Это правда. Мой отец вечно кичился тем, что ни у кого не брал денег, разве что дичью, парочкой домашних колбасок, несколькими бутылками добротного вина. «Но деньгами — никогда!»

Я молча шел за начальником, в голове не было ни единой мысли, количество окружавших со всех сторон раздражителей пугало и давило. Ноздри забивал запах железа и эмульсированного масла. Проводные сварочные аппараты издавали электрический треск. Двое рабочих, стоя на полу на коленях, приваривали металлическую сетку к железному каркасу. Их лица защищали специальные маски, и рабочие не обращали внимания на фонтан искр, который обдавал их и рикошетом отскакивал на пол, где искры потухали и исчезали. Глухо и равномерно грохотал пресс, рабочий за ним клал и убирал детали с таким автоматизмом, будто был частью станка. Лезвие ручной обрезной машины резко опускалось на стальную станину, в то время как стоявший за ней человек быстро и ловко крутил деталь,

без колебаний подсовывая под нож одну сторону за другой. Затем, уложив готовую пластину на тележку сбоку от станка, снова ловко оборачивался, брал из стопки с другого бока следующую деталь, не церемонясь, бросал ее на станину, и лезвие опять резко опускалось. Гудели вертикально-сверлильные станки, пронзительно визжала ножовка по металлу. Когда начальник остановился напротив двух соседних станков в глубине цеха, я уже до того ошалел, что чуть не врезался в него. За левым станком сидел паренек приблизительно моего возраста. Он нас заметил и кивнул, не отрываясь от работы. — Ладно, — сказал начальник, — я покажу, что надо делать, ничего сложного тут нет. В общем, сначала включаешь станок, выключатель сзади. Загорелась красная лампочка — значит, станок работает. Теперь берешь пластину, — продолжал он, достав лист профилированного железа из контейнера справа, — и кладешь ее под пресс. Вот так, понял? Только пальцы убирай, а не то придется с ними попрощаться, и жми на педаль. Как только пресс поднимется, убираешь лист и кладешь его к остальным, — начальник бросил деталь в левый контейнер, — потом берешь следующий, и дальше в том же духе, все просто, да? Конечно, листы для штамповки лучше готовить заранее, а не брать по одному. Вытащил несколько, положил, как тебе удобно, один под пресс, другой достаешь, вот так, понятно? — Он пробил три-четыре штуки, чтобы я посмотрел, как это делается. — Ну, попробуй ты, а я прослежу. Возьми из контейнера парочку листов и положи поближе, сбоку. — Я взял несколько листов и положил сбоку. — Сядь. — Я сел. — Возьми лист и положи под пресс. — Я взял лист и положил его под пресс. — Жми на педаль. — Я нажал. — Первый убрал, второй положил, и на педаль... — Я все еще возился с предыдущим листом. У меня не получалось его вытащить. Начальник тут же начал терять терпение. — Вот так, ясно тебе? Не нужно держать педаль, нажал и отпустил, иначе деталь застрянет. Тогда, — он взял отвертку и приподнял ей деталь, — придется доставать ее отверткой, вот так. Потеряем кучу времени. Нажал и отпустил, нажал и сразу отпустил, понял? — Я вставил следующую деталь, нажал и тут же отпустил. — Вот, хорошо. Один убрал, другой положил. Ничего сложного, просто руку набить надо. И обязательно каждый раз убирать ногу с педали. — Я и вправду все время

убирал ногу с педали, когда подставлял пальцы под пресс, чтобы забрать готовую деталь и положить новую. — Вон того видишь? — начальник кивнул на парня, который, не поднимая головы, занимался тем же самым на соседнем станке. — Один убрал, другой положил, один убрал, другой положил. Как закончишь с этим контейнером или наполнишь второй, просто крикни и попроси принести еще. Только осторожно, ради бога, не пробей себе пальцы, — добавил он, прежде чем уйти.

Едва начальник исчез, рабочий за соседним станком поднял голову и поздоровался. Я был так сосредоточен, что только кивнул в ответ. Сначала подготовить листы. Один убрал, другой положил. Нажал и сразу отпустил. Один убрал, другой положил. Нажать, сразу отпустить, ногу с педали не убирать. Надо войти в ритм. Главное, не нажать на педаль, пока пальцы под прессом. Не поддаваться искушению нажать из любопытства, чтобы посмотреть, что случится. Нет, никакое это не любопытство, это какая-то тяга, странное *желание*, которому я не давал волю. Пускай оно бы и дальше не пробуждалось. Лучше я буду каждый раз убирать ногу, по крайней мере пока начальник не видит. Не так уж много времени потеряю. Надо только поймать нужный ритм, и, даже если каждый раз убирать ногу, все равно пробью кучу листов, а он ничего не заметит. Черт! Нажать и тут же отпустить, иначе деталь застрянет. Взять отвертку.

— Вообще-то они не педальные, — сказал вдруг паренек. Я не помню о нем ничего, разве что он был примерно моего возраста и родом из какого-то городка неподалеку. Я никогда не видел его — ни прежде, ни потом. Но я хорошо помню все, что он сказал мне в тот первый день, начиная с немаловажного замечания, что станки, на которых мы работали, не были предназначены для ножного управления. — Видишь красные кнопки внизу? — спросил он. — И правда, сразу под станиной, на которой я пробивал листы, виднелись две красных кнопки. — Они, они. Если щелкнуть выключатель сбоку... да, этот, нашел? Педаль отключится. Чтобы пробить лист, нужно нажать обе кнопки сразу. Нажмешь одну — ничего не произойдет. Это сделано специально, чтобы рабочие убирали обе руки и не причинили себе вреда,

а педали приделали позже. — Вот оно что, — сказал я, — а зачем? — Как зачем? Все просто: с педалью получается намного больше деталей. Нет? — Ну да, — согласился я, — но тогда почему они не купят педальные станки? — Он посмотрел на меня, как на идиота. — Потому что они запрещены, слишком опасно. Для такой работы педальные станки не годятся, только кнопочные, а педали продаются отдельно, в комплекте дополнительного оборудования. Если заявится инспекция, их быстро снимут. В общем, — добавил он, — когда шеф уходит, я всегда кнопками пользуюсь. Если работать только педалью, кончится тем, что слишком приноруюсь и рано или поздно размозжу себе пальцы, как этот несчастный, который до прошлой недели сидел за твоим станком. Только гляди в оба, если шеф заметит, что работаешь не педалью, разозлится и орать начнет. — Кто-то уже получил травму? — переспросил я. — Да, причем его даже на работу не оформили, — ответил паренек, — вот шеф и дергается. Они еле-еле успели в срок закончить с бумажками и все уладить, а не то им бы станки остановили и штраф вписали — что закачаешься. — А он... он остался без них? — пролепетал я, пристально разглядывая станок. — Чего? — Он остался без пальцев? — Смешок. — Тут ты их точно не найдешь, — ответил он. — Да нет, не остался. Разве что ногти больше не отрастут. Два ногтя. Вообще ему повезло, мог фаланг лишиться, да и то крайних. Отдавит самый кончик — даже инвалидность не дадут. Если уж на то пошло, лучше сразу без двух фаланг остаться, так хоть что-то получишь. — Я смотрел на свои руки и пытался представить пальцы без ногтей. — А ты носи с собой зеркальце, — добавил паренек. — Зеркальце? — Да, небольшое. Поставишь его сюда, сбоку, и, когда шеф появится, ты его засечешь и успеешь переключить станок на педаль. Но будь начеку: заметит — тут же на улицу выкинет.

Сколько всего знал этот паренек! Не представляю, как бы я без него справился. Он работал тут пару месяцев и относился к делу серьезно. Он бросил школу, не окончив восьми классов и дважды провалив экзамены. «Я бы все равно не сдал, — говорил он, — учиться — явно не мое». Он хотел быть сантехником, но, пока не подвернулась возможность, довольствовался цехом, чтобы не сидеть дома без дела. Устроился он неплохо: ездил на работу на велосипеде,

а на обед возвращался домой, но этого ему было мало. — Весь день пробиваешь крышки для поилок, — говорил он, — а к вечеру тупеешь и ничего не соображаешь. — Вот оно что, — удивлялся я, — так значит это поилки. — По крайней мере теперь я знал, ради чего рисковал пальцами. Сомнительное утешение, вообще-то. Паренек рассказал мне, как потом крышки припаивают к поилкам и что он сам только недавно этому научился. Пайка ему нравилась намного больше, чем штамповка — самое дурацкое из занятий. Теперь, когда на место отдавившего себе пальцы работника пришел я, паренька, скорее всего, снова подрядят паять. Обычно крышек привозили не так много, и штамповать сразу на двух станках приходилось только изредка. Паренек еще не справился с контейнером, но уже был уверен, что его отправят на пайку. Может, поэтому он с такой охотой принял мне все объяснять. В чем бы ни было дело, должен сказать, его советы мне очень пригодились. Если бы не он, мне бы, наверно, потребовались дни, если не недели, чтобы выйти из ступора, в котором я оказался, едва попал на фабрику. И, самое главное, не предупреди он меня, я бы слонялся по цеху в поисках *специальной* розетки, чтобы наполнить *током* ведро, которое мне в первый же день всучил один из рабочих, потому что ему срочно понадобилось. И еще все бы надо мной потешались, а у меня бы закипели мозги, пока я, недоумевая, искал бы *круглый угольник*, за которым чуть позже послал меня другой рабочий. Но благодаря своевременному предупреждению паренька я хоть и не заслужил уважения среди остальных, зато не упал в грязь лицом. И они перестали думать, что я ни на что не годен, только потому что еще хожу в школу и раньше нигде не работал по-настоящему. Вечером после первого восьмичасового трудового дня я вернулся домой в гораздо лучшем расположении духа, чем перед уходом. В конце концов я же справился, несмотря на все сомнения и страхи и благодаря неожиданной, но такой нужной поддержке моего товарища.

На следующее утро я вернулся на работу с зеркальцем. Замечу, что оно оказалось крайне полезной вещицей. Ведь, как я уже сказал, почти все два месяца (именно столько я пробыл на своей первой должности) я просидел на высоком табурете, штампуя крышки для

поилок. Сначала я еще пытался работать педалью как можно дольше и как можно быстрее. Я старался произвести хорошее впечатление: меньше всего мне хотелось, чтобы начальник пожаловался отцу и сказал, что я отлыниваю. Но сколько бы я ни трудился, каждый раз начальник, проходя мимо с проверкой, не упускал случая придрататься, мол, я проштамповал меньше деталей, чем надо. Вскоре я понял, что иду по той же тропинке, на которую ступил еще в начальной, а потом в средней школе и, естественно, в техникуме. Я был тем самым учеником, который способен на большее. И хотя я действительно старался и прикладывал массу усилий, чтобы избавиться от этого клейма, мне удалось лишь окончательно убедить учителей, что они с самого начала были правы. Точно так же здесь, едва я вошел в цех, начальник налепил на меня ярлык работника, который всегда делает меньше, чем может.

Потом я сдался и принялся назло работать кнопками. Заметив начальника, я тут же дергал выключатель, прятал зеркальце в карман и продолжал штамповать педалью. Думаю, он обо всем догадывался, но ему ни разу не удалось поймать меня с поличным. Честно говоря, мне кажется, он не мог меня раскусить, то есть не мог понять, действительно ли я туго соображаю или только притворяюсь. Всю жизнь мне приходилось тащить этот груз: я был тупым или, по крайней мере, недалеким, но по моему виду этого сказать нельзя. Или, еще хуже, казался умником, который прикидывается дурачком. Кроме первого дня, о котором я и так написал слишком много, у меня в памяти сохранилось только одно воспоминание, и потому стоит о нем рассказать.

Как-то раз мне дали другую работу. Ничего сверхъестественного, зато я наконец оторвался от своего станка с прекрасным видом на стену. Нужно было по особенному *лекалу* согнуть стальные прутья всего в несколько миллиметров диаметром и длиной около метра. Брали стержень, клали его на металлическую плиту и вставляли между припаянными к ней болтами, удерживая конец прута на отметке. Затем его вручную сгибали с помощью странного инструмента, напоминавшего продолговатую ручку с двумя штырями разной длины на одном из краев. Длинный штырь вставляли в специальные отверстия. Нужно было согнуть

прут один раз, затем повернуть, согнуть еще раз, и еще, и еще. Закончил один, приступил к следующему. Начальник, как всегда, наспех объяснил мне, что делать. Задача была пустяковая, ошибиться невозможно. — Только не отступай от лекала и делай все по порядку. Один согнул, вставил следующий. Сперва делай не спеша, постепенно, чтобы не ошибиться. Руку набьешь — и не придется проверять и перепроверять, чтобы прут лежал строго на отметке, или крутить стержень в руках после первого сгиба, если боишься, что перепутал. Вот увидишь, быстро приновишься. — Очень скоро начальник вернулся проверить, как я справляюсь, но я был так поглощен работой, что заметил его, только когда тот заговорил. — Сделай так, — сказал он удивительно спокойным тоном, — возьми ведро. — Я взял. — Набери воды. — Я набрал. — И окунай туда иногда арматуругиб, — он забрал его у меня и погрузил в воду, — а не то он перегреется, и обожжешь пальцы. — Начальник вернул мне мокрый инструмент и пошел прочь, бормоча что-то себе под нос. *Ступор*, который охватывал меня при каждом нашем разговоре, помешал уловить истинный смысл его слов. Мне и в голову не пришло, что сцена с ведром была именно *сценой*, разыгранной специально для меня. В общем, я воспринял его наставление буквально и после пары-тройки согнутых прутьев добросовестно окунал арматуругиб в воду и вытирал тряпкой, прежде чем снова приняться за дело. Когда начальник снова вернулся и увидел, что я с серьезным видом слепо следуя его совету, он не поверил своим глазам. Он открыл рот, будто пытаясь что-то сказать, но язык не слушался. Лицо у него раздулось и покраснело. Я ничего не понимал. Может, с ним случился инфаркт? Шквал ругательств и удар кулаком по станку тут же рассеяли все мои тревоги. Я что, смеялся над ним? Он сказал мне периодически охлаждать прибор в воде, а я так и делал? Час с лишним? — Конечно, — ответил я, — вы же так велели. — Снова шквал ругательств. — Ты что, издеваешься? — Я и сам не знал, что на это ответить. Я будто вскочил посреди сна и тут же, без подготовки, столкнулся с реальностью: открываю глаза, а в них — ужас. Может, я перегибаю. Но, так или иначе, от собственной тупости у меня перехватило дыхание. Если дело в беспросветном идиотизме, в чем я сомневаюсь, это еще ладно. Но у меня кружилась голова и

заплетался язык. Сработал защитный механизм, до меня словно дошло — что бы я ни сказал, это будет использовано против меня. Даже начальник растерялся. По его напряженному выражению лица было ясно, что он собирался сделать, но, слава богу, ему удалось взять себя в руки. Он хотел снова стукнуть кулаком по станку, но в последнюю секунду передумал и, выругавшись, ушел. Я вернулся к работе, и, как только закончил, меня вернули к моему штамповальному станку с видом на стену. С того дня я от него не отходил.

В тех редких случаях, когда штамповать было нечего, я подметал полы, предварительно слегка их намочив, чтобы не поднимать пыль, потому что это выводило из себя остальных рабочих. В первый раз никто меня не предупредил, и после целого дня за станком я с таким энтузиазмом замахал щеткой, что через считанные минуты в цехе стало невозможно дышать, а меня чуть не поколотили.

Проработал я, если не ошибаюсь, до конца июля, общим счетом два месяца. Этого хватило на велосипед среднего качества — без излишеств, зато с несколькими передачами. Первым на Монте-Берико¹ я никогда не въезжал, но боролся до конца. Еще и пальцы с ногтями остались целы.

Н. В. При более тщательном изучении я заметил, что у меня в трудовой книжке нет печати фабрики, изготавливающей клетки для птиц. Друг отца потребовал мои документы, но так и не оформил как работника. Раздоби я себе пальцы, он мгновенно бы все сделал, как моему невезучему предшественнику. Это многое объясняет: срочно оформить возможно только при наличии трудовой книжки.

¹ Монте-Берико — высокий холм в Виченце, подъем на который используется для велосипедных гонок (прим. перев.).





Filippo Tuena
Филиппо Туэна

A proposito di *Memoriali sul caso Schumann*

Nei *Memoriali sul caso Schumann* Tuena si propone di districare la complessa rete di rapporti intellettuali e personali tra due dei maggiori musicisti tedeschi del XIX secolo, Robert Schumann e Johannes Brahms ai quali è legato anche il destino di Clara Wieck Schumann, virtuosa del pianoforte: moglie di Robert, sarà unita al più giovane Brahms da un'amicizia indissolubile fino alla morte avvenuta nel 1896.

Il libro prende avvio proprio nel maggio di questo stesso anno quando Rosalie Leser, amica della famiglia Schumann, si rivolge a Brahms pregandolo, con una missiva, di far luce sulle “Variazioni sul tema del fantasma”, l'ultima composizione musicale completata dal maestro prima del tentato suicidio che, nel 1854, lo portò all'internamento nel manicomio di Edenich dove morì due anni dopo. Rifacendosi al genere musicale delle variazioni su tema, assai caro alla tradizione tedesca, Tuena indaga in tal modo il mistero della creazione artistica e della natura del genio, scomponendolo nelle differenti versioni di sei testimoni: Rosalie Leser, Elise Junge, Christian Reimers, Ludwig Schumann, Katarina — unico personaggio di fantasia del libro — e, infine, Johannes Brahms.

La scrittura di Tuena è esemplare per il grado di compenetrazione a cui fiction e non fiction giungono: nel romanzo è infatti evidente una propensione a ibridare la finzione con gli avvenimenti realmente accaduti tramite il montaggio narrativo, l'assunzione di punti di vista interni e il ricorso alla documentazione fotografica, come accade nel modello europeo del genere iconotestuale: Austeritz (2001) di Sebald. Vengono inoltre accostate modalità di racconto che attingono alla grande tradizione romanzesca sette-ottocentesca, e in particolare il romanzo epistolare e il diario.

L'inchiesta immaginaria, tuttavia, nonostante il ricorso di Tuena ai documenti e agli studi presenti nella “Bibliografia sommaria” posta in calce all'opera, lascia irrisolta l'origine dell'alienazione mentale di Schumann, convinto che Schubert gli detti dall'aldilà la musica del suo componimento. Infatti per realizzare le sue variazioni in mi bemolle maggiore o “Gesitervariationen” il compositore giunse al punto di

darsi alle sedute medianiche e allo spiritismo: ogni lacerto di memoria recuperato nel romanzo finisce per evocare una realtà fantasmatica e, alla fin fine, inafferrabile rispetto al mistero del genio creatore.

Le pagine che si propongono in lettura sono quelle iniziali nelle quali Rosalie Leser rivolge a Brahms parole accorate per ricevere risposta alle numerose missive inviategli: la lettera procede per brevi paragrafi separati gli uni dagli altri da un bianco tipografico nei quali lo stato del presente — la salute sempre più precaria di Clara, la vecchiaia che avanza — si alterna alla rievocazione degli ultimi giorni di Schumann, alle prese con la stesura dell'inquietante “musica del fantasma” rispetto alla quale la donna chiede al compositore di rivelare la verità.

О книге *Записки о деле Шумана*

В «Записках о деле Шумана» Туэна старается распутать сложную сеть интеллектуальных и личных взаимоотношений между двумя величайшими немецкими музыкантами XIX века, Робертом Шуманом и Иоганнесом Брамсом. С ними переплетена судьба пианистки-виртуоза Клары Вик-Шуман: жену Роберта и значительно более молодого Брамса связывала крепчайшая дружба, продлившаяся вплоть до смерти Клары в 1896 году.

Сюжет начинается в мае того года, когда Розали Лезер, подруга семьи Шуманов, посылает Брамсу письмо, в котором умоляет его пролить свет на «Призрачные вариации» — последнее произведение Шумана, созданное перед попыткой самоубийства. После этого в 1854 году он был помещен в лечебницу в Энденихе, где и умер два года спустя. Ссылаясь на музыкальный жанр вариаций, занимающий значительное место в немецкой музыкальной традиции, Туэна с его помощью исследует тайну художественного творчества и природы гениальности, обращаясь к разным версиям события, которые представляют шесть свидетелей: Розали Лезер, Элиза Юнге, Кристиан Реймерс, Людвиг Шуман, Катарина (единственный вымышленный персонаж книги) и, наконец, Иоганнес Брамс.

Проза Туэны — превосходный образец того, как художественное и подлинное соединяются друг с другом: в романе явно прослеживается тенденция объединить в едином нарративе вымысел и реальные события; он вбирает в себя различные точки зрения и обращается к фотографическим свидетельствам, как и образец европейского иконотекста — роман «Аустерлиц» В. Зебальда (2001). Помимо этого, в нем можно обнаружить повествовательные приемы, опирающиеся на выдающуюся романную традицию XVIII—XIX веков, в частности, на эпистолярный роман и дневник.

Однако, несмотря на обращение Туэны к документам и источникам, представленным в завершающей книгу «Краткой библиографии», воображаемое расследование так и не дает ответа на вопрос о причинах душевного расстройства Шумана, который

был убежден, что музыкальный материал надиктовал ему с того света Франц Шуберт. Создавая «Вариации ми-бемоль мажор» («Geistvariationen»), композитор действительно дошел до сеансов спиритизма с медиумами: так и каждый фрагмент воспоминаний, воспроизведенный в романе, отсылает к призрачной и в конечном счете непостижимой даже для гения реальности.

Представленный отрывок — начало романа, в котором Розали Лезер в душевном порыве обращается к Брамсу с просьбой дать ответ на ее многочисленные послания. Письмо составлено из разделенных пробелами коротких отрывков, настоящее (все ухудшающееся здоровье Клары, приближающаяся старость) перемежается с воспоминаниями о последних днях Шумана, мучающегося над созданием тревожной, «призрачной» музыки, правду о которой просит раскрыть героиня.

Da *Memoriali sul caso Schumann*

1.
Rosalie Leser

Maggio 1896

Egregio maestro Brahms,

le molte missive che vi ho inviato, e che non hanno avuto risposta, mi portano a ritenere che la vostra scelta di discrezione sia pressoché irremovibile e, tuttavia, lo è altrettanto la mia determinazione nell'andare in fondo alla vicenda di quella musica che opprime gran parte delle mie notti turbate da sogni inquieti e orribili — sapete, ormai alla mia età il sonno profondo e rassicurante è un ricordo assai lontano. Per non disturbare il personale di casa, che credo d'importunare ben oltre il lecito, durante quelle ore incerte, tra la notte e il giorno, rimango nella mia camera, seduta alla scrivania sino a quando non sento i rumori della via che annunciano il sorgere del sole e dedico questo tempo sospeso a far chiarezza nella mia memoria e a pormi domande, su quanto fatto e, soprattutto, su quanto non fatto.

Giocherò allo scoperto con voi, visto che siete così abile a nascondervi. O così timoroso. E quand'anche questo memoriale non avesse da voi risposta, come le molte lettere che vi ho inviato, e non riuscisse a stanarvi dall'increscioso silenzio che avete eretto a vostra difesa, il redigerlo sarà per me un atto necessario, per rispetto della verità, per la cara memoria del Maestro Schumann, ora che le condizioni di salute dell'amatissima Clara stanno precipitando e io stessa sento venir meno le forze, e sempre più rari saremo noi che conserviamo il ricordo di quel terribile Carnevale del 1854. Mi sono chiesta spesso perché non volete aiutarmi a trovare il bandolo di quell'intricata matassa. Per rispetto degli Schumann o per paura di qualcosa che, così ben celato, potrebbe improvvisamente tornare in superficie e dannare i giorni della nostra vecchiaia. È un rischio che mi sento d'affrontare, ora che sono giunta a quelli che si prospettano come i mesi terminali della mia avventura terrena. Come tutti i vecchi, sto

perdendo la memoria degli eventi recenti, ma come tutti i vecchi — in questo aiutata dalla mia menomazione — mantengo viva quella degli anni lontani. Ancorché essa sia oscurata nelle immagini, i suoni, i sapori, le atmosfere d'allora si fanno sempre più pressanti.

Clara è prossima alla fine. So che un colpo apoplettico l'ha duramente invalidata. Non si riprenderà più. Ma voi avete certamente notizie più fresche delle mie. Alle sofferenze di Robert (lontane nel tempo ma sempre presenti), alle precoci morti dei figli Felix, preda di droghe e smarrimenti, e di Ferdinand, annientato dalla tubercolosi, e all'infame destino dell'altro sfortunatissimo figlio Ludwig, rinchiuso ormai non so da quanti anni, in folle soliloquio nell'orribile manicomio di Colditz, ecco aggiungersi anche il calvario della nostra amica. Tutto sta precipitando e solo noi sappiamo — o possiamo provare a sapere — il perché di questo cataclisma.

Insisto, il tempo s'accorcia, mi rendo conto di non averne molto altro a disposizione. Voi farete come vorrete, non mi risponderete, o mi risponderete e nel modo e con l'accuratezza e sincerità che riterrete più opportune, tuttavia io NON POSSO non tornare a quegli anni; non posso non tornare a interrogarmi sui perché di quella catastrofe, se ne fummo in qualche modo responsabili, oltre che impotenti spettatori. Ma, mi domando, lo spettatore di una catastrofe è veramente immune da responsabilità? Può egli liberarsi del senso di colpa, opprimente, che lo visita sempre più spesso? Potevamo far altro, far di più, far meglio?

Devo spiegarvi perché la vicenda di Robert si è ripresentata così prepotentemente nei miei pensieri. Non che non vi tornassi sovente con la mente — sapete che è cosa impossibile ignorare o dimenticare quei fatti —, ma non mi ero mai posta realmente il problema di cercare di capire. Ne prendevo semplicemente atto.

Poi, un giorno, qualche mese prima delle lettere che cominciai a inviarvi, è accaduto.

Questi i fatti.

Il maestro Dietrich venne a trovarmi e, come sogliono fare i miei visitatori, s'è seduto al pianoforte e ha suonato, da par suo, la vostra

ballata. Intendo quella che componeste in quei giorni, e che eseguiste per Schumann a Eindhoven. È inutile che vi scriva perché mi abbia così turbata. Sapete anche voi, e meglio di me, che cosa rappresenta; che cosa, con così alta e sublime perfezione, raffigura. Rabbrivido.

Ascoltandola in una disposizione che definirei «partecipe», qualcosa s'è smosso, nei ricordi, nel profondo dell'animo.

È seguita poi l'affannosa ricerca della musica del fantasma, delle variazioni nascoste che Schumann compose pochi giorni prima della catastrofe e che ascoltai suonate da Clara quel lontano giorno di Carnevale e poi mai più — sino a poco tempo fa. Perché, sì. Alla fine il tema, pur nascosto, l'ho trovato. E ho scoperto che anche voi l'avete utilizzato — con che coraggio non so. C'è qualcosa in quella musica che ghiaccia le vene, che annienta. E voi lo sapete bene.

Non solo, perché non mi vergogno a dire che altra inquietudine mi muove e proviene da me, anche se si palesa come qualcosa di esterno e oscuro, come quella musica, che emerge dal profondo dell'abisso.

Sento d'essere condotta da voci, da presenze — potrei meglio dire da silenzi e assenze. Sono anch'essi fantasmi, quali erano quelli che tormentavano Schumann? E troveranno quiete quando avrò composto i frammenti di questa storia? E perché i miei sono e furono allora tanto caritatevoli da non condurmi alla follia e, addirittura, sembrano sospingermi verso la più spietata e obiettiva analisi di quegli eventi? Cosa ha travolto Schumann e cosa invece ha agito in voi sviluppando le arti e le profondità del pensiero? E cosa ci ha reso impotenti di fronte al suo precipitare? Il passato ci assale e io non sono capace di oppormi e forse neppure lo desidero. Mi sgomenta la precisione con la quale si appalesa. Come se mi si mostrasse in un presente infinito. Come se una voce mi suggerisse eventi e date, luoghi e persone. E poi, come in tutte le cose che si ricordano in tarda età, c'è una malinconia persino tenera in certi momenti trascorsi che amo ripercorrere, anche se per farlo devo attraversare tempeste e combattere demoni orribili.

Ma torniamo a noi, al presente. Non vi scrivo né per confidarmi né per immalinconirvi. Ma, certo, per mettere ordine. Per dare un senso agli eventi di allora e per allontanare il demone che mi visita, che turba le mie notti e rende dolorosi i miei giorni.

E non solo i miei, devo ammettere. La giovane governante che

mi teneva compagnia sino a pochi giorni fa è, letteralmente, fuggita. Si è licenziata in quattro e quattr'otto, adducendo scuse che in altre circostanze sarebbero apparse ridicole — sonni turbati, presenze oscure in casa, malinconie profonde — e che invece qui assumono la concretezza di dati reali.

Dunque, scrivo da me. E per questo motivo perdonerete la grafia incerta, le linee discontinue — mi aiuto con un righello a mantenere un ordine nella scrittura — e la matita con la quale vergo queste parole. Mi è impossibile scrivere con la penna e il calamaio — la mano, non sostenuta dalla vista, sfiorerebbe le parole appena vergate e l'inchiostro sballerebbe il mio scritto — e invece, passando i polpastrelli sopra il segno della matita, posso rileggere abbastanza facilmente quel che scrivo nelle ore notturne. E per me, da anni, è notte perenne. Compatitemi, sono vecchia, cieca e determinata.

E tuttavia, anche se la calligrafia è incerta, i ricordi corrono limpidi e con una precisione che mi atterrisce. A volte appaiono di giorno, complice qualche gesto ricorrente, o profumi che tornano dal passato con un'energia che sgomenta.

Ma è di notte che dominano la scena. Di notte m'aggrediscono perfetti e marmorei, oserei dire. L'impressione è che qualcosa o qualcuno, quel demone forse, me li detti spietatamente, costringendomi all'esercizio della memoria. Della loro necessità vi renderete conto leggendo queste mie righe e spero che la compassione che suscitano vi porterà, finalmente, a dare risposta alle mie missive.

Scrivo con questo segreto desiderio.

Non eravate a Düsseldorf in quei giorni. Tornaste, ricordo, proprio la sera che Schumann fu rinchiuso a Endenich e avrete certamente saputo, nei lunghi colloqui con Clara, la sua versione dei fatti. So che quanto vi raccontò potrebbe non coincidere né con gli eventi reali, né con la *mia* versione dei fatti (che non considero più veritiera di quella di altri). È questa che mi accingo a scrivervi perché possiate comprendere l'ansia che mi spinge a cercarvi, pur dopo tanti e tanti anni. Mi rendo conto che siete restio a parlarne ma, per compiacermi, so che sarete disposto ad ascoltarmi.

Из книги *Записки о деле Шумана*

1. *Розали Лезер*

Май 1896 года

Достопочтимый маэстро Брамс,

многочисленные письма, которые я Вам посылала и на которые не получила ответа, заставляют думать, что Ваша скрытность останется непоколебимой. Тем не менее я столь же непоколебимо намерена добраться до глубинной сути музыки, которая не дает мне покоя ночами, нередко отягощенными тревожными, пугающими сновидениями. Знаете, в моем возрасте глубокий и спокойный сон — уже далекое воспоминание. Чтобы не докучать прислуге, которой я, кажется, доставляю куда больше хлопот, чем дозволено, в эти смутные часы, когда ночь сменяется днем, я остаюсь в своей комнате и сижу за письменным столом до тех пор, пока с улицы не начинают доноситься звуки, возвещающие о восходе солнца. Я использую эти сокровенные минуты, чтобы освежить воспоминания и задаться вопросами о сделанном, а главное — о несделанном.

Выложу карты на стол, раз уж Вы столь умело прячетесь. Или столь боязливы. Даже если это письмо не подтолкнет Вас к ответу, как и многие другие, которые я Вам посылала, и не убедит нарушить тягостное молчание, которое Вы избрали себе защитой, мне просто необходимо его написать из уважения к истине и в память о дорогом сердцу маэстро Шумане. Особенно сейчас, когда состояние здоровья моей дражайшей Клары ухудшается, да и сама я чувствую, что силы идут на убыль, все меньше остается тех, кто хранит память об ужасном Карнавале 1854 года. Я часто задавалась вопросом, отчего Вы не желаете помочь мне распутать клубок тех беспорядочных событий? Из уважения к Шуманам или из страха, что нечто, так хорошо сокрытое от чужих глаз, внезапно выйдет на свет и омрачит дни нашей старости? Теперь, когда я достигла, вероятно,

последних месяцев земных странствий, я готова пойти на риск. Как и все старики, я забываю о недавних событиях, но, как и все, — и в этом мне способствует мой недуг — живо помню о произошедшем давно. Пускай образы, звуки, вкусы затуманены — обстановка прежних времен проступает все отчетливее.

Клара близка к смертному одру. Я знаю, что апоплексический удар стал для нее тяжелым испытанием. Ей уже не оправиться. У Вас, верно, есть и более свежие новости. Страдания Роберта (столь далекие, но в то же время памятные), преждевременная смерть сыновей. Фердинанд пал жертвой опиума и помутнения рассудка, Феликс¹ сгорел от туберкулеза, не говоря уже о бесславной судьбе несчастного Людвига, запертого, не припомню уж сколько лет, наедине со своим безумием в ужасной лечебнице в Кольдице. А нынче — последнее испытание, выпавшие на долю нашей милой подруги. Все рушится, и только мы знаем — или можем попытаться узнать — причину катастрофы.

Повторю: время течет быстро, я понимаю, что его у меня не так много. Поступайте, как сочтете нужным: не отвечайте или откликнитесь так достоверно и откровенно, насколько сочтете уместным. Однако я НЕ МОГУ не возвращаться к тем годам, не могу не спрашивать себя, отчего произошла катастрофа, виновны ли в ней и мы или мы стали всего-навсего бессильными свидетелями? Я задаюсь вопросом: действительно ли свидетель катастрофы лишен всякой ответственности? Может ли он избавиться от гнетущего чувства вины, что одолевает его все чаще и чаще? Могли ли мы поступить иначе, сделать больше, что-либо исправить?

Я должна объяснить Вам, почему история Роберта всецело занимает мои мысли. Не то чтобы я редко вспоминала о нем — Вы знаете, невозможно пренебречь случившимся или вовсе забыть, — но я никогда не задавалась целью попытаться понять по-настоящему.

¹ У автора допущена фактическая ошибка: Фердинанд и Феликс поменялись местами (прим. перев.).

Я принимала все как должное.

Затем, однажды, за несколько месяцев до того, как я стала Вам писать, кое-что произошло.

Обстоятельства таковы.

Маэстро Дитрих приехал навестить меня и, как обыкновенно делают мои гости, сел за рояль и блестяще исполнил Вашу балладу — ту, что вы сочинили и сыграли тогда для Шумана в Энденихе. Не стоит даже объяснять, почему меня так взволновало это обстоятельство. Вы куда лучше меня знаете, о чем говорит эта музыка. Знаете, какое небесное, возвышенное совершенство она собой воплощает. Я трепещу.

Пока я слушала ее в состоянии, которое уместно назвать сопереживанием, что-то шевельнулось в моей памяти и в глубинах души.

Я стала всеми силами вспоминать музыку, которую играл призрак, — потаенные вариации, сочиненные Шуманом за несколько дней до катастрофы, и которые я слышала в исполнении Клары в тот далекий день Карнавала, в первый и последний раз до недавнего времени. Так оно и было, да. В конце концов я нашла тему, хотя она и была спрятана. И я поняла, что Вы тоже использовали ее — уж не знаю, как Вы осмелились. Есть в этой музыке что-то, отчего стынет кровь в жилах, что-то сокрушительное. Вам это прекрасно известно.

И дело не только в этом, и я не стыжусь признаться, что иное сомнение одолевает меня и рвется наружу, пускай оно и проявляется как нечто мрачное и потустороннее, словно музыка, звучащая из глубин бездны.

Я чувствую, что мной управляют голоса, чье-то присутствие — лучше назвать их молчанием и отсутствием. Это тоже призраки, как те, что мучали Шумана? Обретут ли они покой, если я соединю воедино фрагменты истории? Отчего же мои призраки ныне и прежде были столь благосклонны, что не довели меня до безумия, а, напротив, словно подталкивают меня к безжалостному и беспристрастному осмыслению событий? Что погубило Шумана, а в Вас же развило искусство и глубину мысли? И что сделало нас беспомощными перед его падением? Прошлое терзает нас, а я не в силах

сопротивляться ему и, быть может, не желаю того. Я потрясена точностью, с которой оно проявляет себя. Как если бы оно предстало мне в бесконечном настоящем. Как если бы некий голос подсказывал мне названия, события и даты, места и имена людей. Следом, как и всегда, когда в зрелом возрасте вспоминаешь о былом, одолевает грусть — отчасти нежная, когда мне нравится заново переживать некоторые мгновения, даже если ради них я вынуждена терпеть натиск бури и сражаться с ужасными демонами.

Но вернемся к нам, в настоящее. Я пишу не за тем, чтобы исповедоваться или заставить Вас с грустью вспоминать о былом, но, безусловно, чтобы расставить все по местам. Чтобы придать смысл событиям минувшего и отогнать демона, что посещает меня, тревожа мои ночи и омрачая мои дни.

И не только мои, должна признаться. Юная гувернантка, которая составляла мне компанию еще несколько дней назад, буквально сбежала. Она спешно попросила расчет, ссылаясь на причины, которые в иных обстоятельствах показались бы нелепыми, — беспокойные сны, чье-то присутствие в доме, глубочайшая тоска — но на самом деле обретают реальные обоснования.

Следовательно, я пишу сама. Потому простите меня за неуверенный почерк и неровные строки (я пользуюсь линейкой, чтобы писать ровнее), а также за то, что пишу карандашом. Я не могу пользоваться пером и чернилами — рука, не ведомая зрением, смазала бы все написанные слова, и чернила покрыли бы все письмо. А так, вода пальцами по следу карандаша, я могу довольно легко перечитать то, что пишу в ночные часы. Для меня вот уже много лет ночь длится бесконечно. Будьте милостивы, я стара, слепа и упряма.

И все же, даже если мой почерк невнятен, воспоминания появляются с такой скоростью и четкостью, что меня одолевает страх. Временами они возвращаются и днем, вызванные привычным жестом или запахами, которые доносятся из прошлого с ошеломительной силой.

В ночи же они царствуют безраздельно. Ночью они нападают на меня — безупречные, высеченные из мрамора, осмелюсь сказать. Словно что-то или кто-то — вероятно, тот демон — безжалостно их диктует, вынуждая меня упражнять память. В необходимости этих

воспоминаний Вы убедитесь, читая эти строки, и надеюсь, что вызываемое ими сострадание наконец побудит Вас ответить на мои послания.

Таково мое сокровенное желание.

Вас не было в Дюссельдорфе в те дни. Помнится, Вы вернулись в тот вечер, когда Шумана заперли в лечебнице в Энденихе и, верно, из продолжительных разговоров с Klarой Вам был известен ее взгляд на события. Знаю, что рассказанное ей может не иметь ничего общего ни с реальным ходом вещей, ни с моей версией произошедшего (которую я считаю не более правдивой, нежели любую другую). Вот ее я и собираюсь изложить, чтобы Вы поняли, какое волнение побуждает меня искать Вас даже спустя столько лет. Полагаю, у Вас нет желания начинать подобный разговор, но, чтобы доставить мне удовольствие, Вы не откажетесь меня выслушать.



Note sugli autori

Ermanno Cavazzoni

Nato a Reggio Emilia nel 1947, è scrittore, sceneggiatore, drammaturgo e docente all'Università di Bologna. È autore di numerosi libri di narrativa e saggistica. Come narratore ha pubblicato tra l'altro *Il poema dei lunatici* (1987, Premio Bergamo), al quale si è ispirato Federico Fellini per il soggetto del film *La voce della Luna* (1990), *Vite brevi di idioti* (1994), *Cirenaica* (1999, riedito come *La valle dei ladri*, 2014), *Gli scrittori inutili* (2002), *Storia naturale dei giganti* (2007), *Il pensatore solitario* (2015, Premio Mondello 2015 per la sezione Critica letteraria), *Gli eremiti del deserto* (2016). In anni recenti ha pubblicato *La galassia dei dementi* (2018) e *La madre assassina* (2020). Il suo ultimo romanzo è *Il gran bugiardo* (2023). Nelle sue storie predomina il gusto del paradosso e l'attenzione a figure marginali e stravaganti, descritte in uno stile tendente al surreale.

Paolo Cognetti

Nato a Milano nel 1978, è scrittore, saggista e regista di documentari a carattere sociale, politico e letterario. Come scrittore ha esordito nel 2003 con il racconto *Fare ordine*, vincitore del Premio Subway-Letteratura. Dalla sua passione per la montagna è nato un diario: *Il ragazzo selvatico* (2013). Tra i suoi libri più recenti: *Sofia si veste sempre di nero* (2012), *Senza mai arrivare in cima. Viaggio in Himalaya* (2018). Il suo romanzo *Le otto montagne* (2016), è stato tradotto in oltre 40 paesi e ha vinto numerosi premi, tra cui il Premio Strega 2017, il Prix Médicis étranger; nel 2022 ne è stato tratto un lungometraggio, che ha vinto numerosi premi tra cui il David di Donatello 2023 come miglior film. Il suo ultimo romanzo è *La felicità del lupo* (2021). Sempre nel 2021, ha curato il volume biografico *L'Antonia. Poesie, lettere e fotografie di Antonia Pozzi scelte e raccontate da Paolo Cognetti*.

Paolo Colagrande

Avvocato e scrittore, nato a Piacenza nel 1960, esordisce con il romanzo *Fideg*, bizzarra e dissacrante storia di un'avventura letteraria e satira del mondo editoriale (2007, Premio Campiello Opera prima). Ha pubblicato in seguito diversi libri: il romanzo ironico *Kammerspiel* (2008), *Dioblú* (2010), narrazione visionaria ambientata nel ventennio fascista, il romanzo satirico *Senti le rane* (2015, Premio Campiello). *La vita dispari* (2019) è un racconto costellato di considerazioni psicologiche e filosofiche e venato di ironia. *Salvarsi a vanvera* (2022, Premio Alassio Centolibri) tratta il tema delle persecuzioni razziali in Italia durante la II guerra mondiale in una chiave assurda e grottesca. È tra i fondatori della rivista *L'accalappiacani*, nel numero zero ha pubblicato il suo racconto *Non possiamo non dirci cani*.

Claudia Durastanti

Nata a New York nel 1984, è scrittrice e traduttrice. Il suo romanzo d'esordio *Un giorno verrò a lanciare sassi alla tua finestra* (2010) ha vinto il Premio Mondello Giovani e il Premio Castiglioncello Opera Prima. Nel 2013 ha pubblicato *A Chloe, per le ragioni sbagliate*, nel 2016 *Cleopatra va in prigione* e nel 2019 il romanzo *La straniera*, dedicato a sua madre, finalista alla LXXIII edizione del Premio Strega, finalista al Premio Alassio Centolibri, al Premio Viareggio e al Premio Stresa. Il libro è tradotto in varie lingue. Collabora in qualità di traduttrice con diverse case editrici italiane. Ha tradotto

più di trenta titoli. Inoltre lavora come consulente editoriale per il Salone del libro di Torino e ha cofondato il Festival of Italian Literature in London. Collabora con il *Il Mucchio Selvaggio* e *Internazionale* scrivendo articoli di argomento musicale.

Giorgio Falco

Giorgio Falco è nato ad Abbiategrasso (Milano) nel 1967. Il suo primo libro, *Pausa caffè* (2004), è stato finalista al Premio Chiara. Nel 2009 esce *L'ubicazione del bene*, con il quale vince il Premio Pisa, e nel 2011 *La compagnia del corpo*. Nel 2014, con *La gemella H*, vince il Premio Mondello Opera Italiana, il SuperMondello e il Premio Volponi. Nello stesso anno Falco, da sempre attento al rapporto tra letteratura, fotografia e arte, pubblica *Condominio Oltremare* (con fotografie di sua moglie Sabrina Ragucci) e successivamente *Sottofondo italiano* (2015). Del 2017 è *Ipotesi di una sconfitta*, con cui vince il Premio Pozzale Luigi Russo, il Premio Napoli e il Premio Biella Letteratura e Industria. Nel 2020 esce *Flashover. Incendio a Venezia* (di nuovo con immagini di Sabrina Ragucci) e nel 2023 il suo ultimo libro, *Il paradosso della sopravvivenza*, romanzo di formazione di un uomo gravato dal suo rapporto con il cibo.

Nicola Lagioia

Nato a Bari nel 1973, è scrittore e conduttore radiofonico, direttore del Salone internazionale del libro di Torino dal 2017 al 2023. Ha iniziato la sua carriera lavorando come redattore per varie case editrici. Ha esordito nel 2001 con il romanzo *Tre sistemi per sbarazzarsi di Tolstoj (senza risparmiare se stessi)*, a cui ha fatto seguito nel 2004 *Occidente per principianti*, incentrato sulla precarietà giovanile dei nostri tempi. Dell'anno successivo è il saggio *Babbo Natale: dove si racconta come la Coca-Cola ha plasmato il nostro immaginario*, e del 2009 il romanzo *Riportando tutto a casa* (Premio Siae, Premio Vittorini, Premio Volponi e Premio Viareggio 2010 per la narrativa). Altre sue pubblicazioni: i racconti lunghi *Fine della violenza* (2010) e *Esquilino. Tre ricognizioni* (2017), il romanzo *La ferocia* (2014, Premio Mondello 2015 e Premio Strega 2015), e *La città dei vivi* (2020, Premio Bottari Lattes Grinzane 2021).

Michele Mari

È nato a Milano nel 1955. Studioso di letteratura italiana del Settecento e dell'Ottocento, ha insegnato all'Università Statale di Milano. Scrittore, poeta e traduttore (tra l'altro ha tradotto Stevenson, Jack London, H. G. Wells e Orwell), nei suoi scritti si è rivolto in particolare ai temi dell'infanzia e della memoria. Il suo stile ricercato e barocco intreccia autobiografia, verità storica, invenzione fantastica, horror. Tra i suoi libri, molti dei quali vincitori di importanti premi letterari, si ricordano: *Di bestia in bestia* (1989), *Filologia dell'anfibio* (1995), *Tu, sanguinosa infanzia* (1997), *Tutto il ferro della torre Eiffel* (2002), *Verderame* (2008), *Roderick Duddle* (2014), il testo autobiografico *Leggenda privata* (2017, considerato uno dei migliori romanzi del ventennio 2000-2019). Come poeta ha pubblicato *Cento poesie d'amore a Ladyhawke* (2007) e *Dalla cripta* (2019). Il suo ultimo libro è la raccolta di racconti *Le maestose rovine di Sferopoli* (2021).

Laura Pariani

Nata a Busto Arsizio (Varese) nel 1951, è scrittrice e giornalista. Negli anni Settanta disegna e scrive storie a fumetti. Dagli anni Novanta si è occupata soprattutto di narrativa e di teatro. Ha esordito con la raccolta di racconti *Di corno o d'oro* (1993, Premio Grinzane Cavour). Scrittrice assai prolifica, fino ad oggi ha pubblicato oltre trenta

titoli di narrativa e una ventina di testi teatrali, rappresentati in Italia e all'estero. Tra i suoi ultimi libri: *Questo viaggio chiamavamo amore* (2015), *Che Guevara aveva un gallo* (insieme a Nicola Fantini, 2016), *“Domani è un altro giorno” disse Rossella O'Hara* (2017), *Di ferro e d'acciaio* (2018), *Il gioco di Santa Oca* (2019). Il suo romanzo più recente è *Apriti, mare!* (2021). Per la sua opera ha ricevuto numerosi riconoscimenti, tra cui Premio Grinzane Cavour, Premio Selezione Campiello, Premio Piero Chiara, Premio Elsa Morante, Premio Mondello.

Valeria Parrella

Nata a Torre del Greco (Napoli) nel 1974, è autrice di romanzi, racconti, sceneggiature e opere teatrali. Come narratrice ha esordito con la raccolta di racconti *Mosca più balena* (2003, Premio Campiello Opera Prima) e altri suoi racconti sono apparsi in diverse antologie; del 2005 è *Per grazia ricevuta*, un'altra raccolta di racconti finalista al Premio Strega di quell'anno. Dal suo primo romanzo, *Lo spazio bianco* (2008) è stato tratto l'omonimo film diretto da Francesca Comencini. Sono poi seguiti: *Ma quale amore* (2010), *Lettera di dimissioni* (2011), *Tempo di imparare* (2013), *Troppa importanza all'amore* (2015), *Enciclopedia della donna. Aggiornamento* (2017), *Almarina* (2019, finalista Premio Lattes e Premio Strega 2020). Il suo ultimo libro è *La fortuna* (2022), un romanzo di formazione ambientato nel I secolo d.C.

Francesco Pecoraro

Scrittore e poeta, lavora come architetto urbanista presso il comune di Roma, dove è nato nel 1945. Scrive da una ventina d'anni, poesie, saggi su arte e architettura pubblicati da riviste specializzate, e racconti. Nel 2007 ha pubblicato i racconti della raccolta *Dove credi di andare* (Premio Napoli e Premio Berto) e nel 2012 le poesie di *Primordio vertebrale*. Nel 2013 ha pubblicato il suo primo romanzo, *La vita in tempo di pace* (Premio Viareggio, Premio Mondello, Premio Volponi e finalista al Premio Strega 2014), una impietosa storia dell'Italia dal dopoguerra a oggi vista attraverso gli occhi di un antieroe borghese. Sono poi seguiti il romanzo *Lo stradone* (2019) e la raccolta di racconti *Camere e stanze* (2021). Il suo ultimo libro è *Solo vera è l'estate* (2023, Premio Mondello).

Luca Ricci

Nato a Pisa nel 1974, è scrittore e drammaturgo, e insegna presso la Scuola Holden di Torino. Ha iniziato la sua attività di prosatore con la scrittura di racconti, pubblicandone ben quattro raccolte, tra cui *L'amore e altre forme d'odio* (2006, Premio Chiara). In questo genere è considerato tra gli autori contemporanei più significativi. Nel 2018 inizia con *Gli autunnali* un ciclo romanzesco incentrato sulle quattro stagioni, che prosegue con *Gli estivi* (2020), *Gli invernali* (2021) e *I primaverili* (2023). Si tratta di quattro testi la cui costante — pur nella diversità delle situazioni e dei personaggi — è un'indagine sulle passioni e sulle pulsioni che muovono gli esseri umani. Ha pubblicato anche i racconti lunghi *Trascurate Milano* (2018), *Il nero abisso esistente tra noi* (2020) e *Vitalità dell'amore* (2022).

Alessandra Sarchi

Nata a Brescello (Reggio Emilia) nel 1971, è scrittrice, storica dell'arte e traduttrice. Ha tradotto romanzi e saggi dall'inglese e dal francese. Il suo esordio nella narrativa è avvenuto nel 2007, nell'antologia collettiva *Narratori attraverso*. Un anno dopo esce la sua raccolta di racconti *Segni sottili e clandestini*. Nel 2012 pubblica il suo primo

romanzo *Violazione* (Premio Paolo Volponi Opera prima), seguito da *L'amore normale* (2014, XIX edizione del premio internazionale "Scrivere per Amore"), *La notte ha la mia voce* (2017, Premio Mondello, Premio Wondy) e *Il dono di Antonia* (2020). Ha scritto racconti pubblicati in diverse riviste e antologie collettive. Nel 2022 è uscita la raccolta di racconti *Via da qui*, nel 2023 il saggio narrativo *Vive!*. È stata consulente presso il Museo Civico Medievale di Bologna e la Fondazione Federico Zeri. È membro della giuria del premio letterario Pozzale-Luigi Russo.

Vitaliano Trevisan

Nato in provincia di Vicenza (Sandrigo 1960-Crespadoro 2022), è stato scrittore, sceneggiatore, drammaturgo, attore e regista teatrale. Dopo una giovinezza trascorsa come impiegato nel settore edilizio e dell'arredamento, si dedica a diversi lavori manuali fino ad approdare alla letteratura. Raggiunge il successo nazionale e la notorietà nel 2002 con il romanzo *I quindicimila passi* (2002, Premio Campiello Francia nel 2008). Nel 2003 è attore protagonista, nonché tra gli sceneggiatori, del film *Primo amore* di Matteo Garrone. Ha recitato in una decina di film e serie tv. La sua ultima apparizione in video avviene nel 2021, nel film documentario *La Rua. La magia di Vicenza*. Nell'anno 2016 realizza il romanzo autobiografico *Works*. Nel 2017 vince il Premio Riccione con il testo teatrale *Il delirio del particolare. Ein Kammerspiel*, andato in scena in Italia con la regia di Giorgio Sangati. L'ultima sua opera, *Black tulips*, incompiuta, è stata pubblicata postuma nel 2022.

Filippo Tuena

Nato a Roma nel 1953, per diversi anni ha fatto l'antiquario nell'azienda di famiglia e successivamente ha lavorato nell'editoria. È un artista poliedrico: critico d'arte (appassionato in particolare di Michelangelo), autore teatrale e musicista, è approdato alla narrativa nel 1991 con il romanzo *Lo sguardo della paura*, vincitore del Super Grinzane Cavour. Dopo aver vinto nuovamente il Premio Bagutta con *Le variazioni Reinach* (2005), si è aggiudicato il premio Viareggio con *Ultimo parallelo* (2007). Tra i suoi titoli più recenti: *Memoriali sul caso Schumann* (2015), *Le galanti. Quasi un'autobiografia* (2019), *La voce della sibilla* (2022). Il suo ultimo romanzo, *In cerca di Pan* (2023), è stato finalista del Premio Campiello.

Справки об авторах

Эрманно Каваццони

Родился в Реджо-Эмилии в 1947 году. Писатель, сценарист, драматург, преподаватель Болонского университета. Автор большого числа прозаических произведений и эссеистики. В качестве прозаика Каваццони опубликовал среди прочего роман «Поэма чудаков» (1987, премия «Бергамо»), легший в основу фильма Федерико Феллини «Голос луны» (1990); книги «Краткие жизнеописания чудаков» (1994); «Киренаика» (1999, переиздана в 2014 году под названием «Долина воров»); «Бесполезные писаки» (2002); «Естественная история великанов» (2007); «Одинокий мыслитель» (2015, премия «Монделло» в номинации «Литературная критика»); «Отшельники пустыни» (2016). В последние годы у него вышли романы «Галактика безумцев» (2018) и «Мать-убийца» (2020). «Большой лжец» (2023) — его последний роман. В прозе Каваццони преобладают парадокс и упор на маргинальных и чудаковатых персонажей, изображенных отчасти в сюрреалистичной манере.

Паоло Коньетти

Родился в Милане в 1978 году. Писатель, эссеист, режиссер-документалист, специализирующийся на социальной, политической и литературной тематиках. Дебют Коньетти в качестве писателя состоялся в 2003 году, когда он опубликовал рассказ «Навести порядок», награжденный премией «Сабвей-Леттература». Его страсть к горам вылилась в дневник «Дикарь» (2013). Среди последних книг Коньетти «София носит только черное» (2012), «Так и не достигнув вершины. Путешествие в Гималаи» (2018). Его роман «Восемь гор» (2016) переведен более чем в сорока странах и удостоен множества премий, в том числе премии «Стрега», 2017, французской премии «Медичи» (в номинации «За лучшую книгу зарубежного автора»). В 2022 году по книге снят полнометражный фильм, получивший множество наград, в том числе премию «Давид ди Донателло», 2023 (в номинации «За лучший фильм»). Последний роман Коньетти — «Волчье счастье» (2021). В том же году под его редакцией вышел биографический сборник «Антония. Стихи, письма и фотографии Антонии Поцци, отобранные и рассказанные Паоло Коньетти».

Паоло Колагранде

Адвокат и писатель, родился в Пьяченце в 1960 году. Его первый роман «Печень» — причудливая разоблачительная история одного литературного приключения и сатира на издательский мир (2007, премия «Кампьялло» в номинации «Дебют»). Позднее вышли еще несколько его книг: ироничный роман «Камерная пьеса» (2008); роман «Синий бог» (2010) с вымышленным сюжетом, разворачивающимся в фашистской Италии; сатирический роман «Прислушайся к лягушкам» (2015, премия «Кампьялло»). «Нечетная жизнь» (2019) — рассказ, изобилующий психологическими и философскими размышлениями и пронизанный тонкой иронией. В книге «Спастись как-нибудь» (2022, премия «Алассио Чентолибри») в гротескном и абсурдном ключе затрагивается тема расового притеснения в Италии во время Второй мировой войны. Колагранде — один из основателей журнала «Аккалаппьякани» (букв. «собаколов»), в нулевом номере которого был опубликован его рассказ «Не собачиться мы не можем».

Клаудия Дурастанти

Родилась в Нью-Йорке в 1984 году. Писательница и переводчица. Ее первый роман «Однажды я приду бросать камни в твое окно» (2010) получил премию «Монделло» в номинации «Молодые писатели» и премию «Кастильончелло» в номинации «Дебют». В 2013 году опубликовала роман «Хлое, по ошибке», в 2016-м — «Клеопатра отправляется в тюрьму», а в 2019-м — роман «Посторонняя», посвященный ее матери и вошедший в шорт-лист LXXIII премии «Стрега», а также премий «Алассио Чентолибри», «Виареджо» и «Стреза». Книга переведена на несколько языков. Дурастанти сотрудничает с различными итальянскими издательствами в качестве переводчицы: на ее счету более тридцати переводов. Кроме того, она консультант по издательскому делу Туринской книжной ярмарки, один из учредителей Фестиваля итальянской литературы в Лондоне. Пишет статьи о музыке для журналов «Иль Муккьо Сельваджо» и «Интернационале».

Джорджо Фалько

Родился в Аббатеграссо (Милан) в 1967 году. Его первый роман «Кофе-брейк» (2004) вошел в шорт-лист премии «Кьяра». В 2009 году вышел сборник рассказов «Местоположение добра», за который Фалько получил премию «Пиза», а в 2011-м — книга «В обществе тела». В 2014-м его роман «Сестры Х.» удостоен премии «Монделло» в номинации «Итальянское произведение», а также премий «Супер-Монделло» и «Вольпони». В том же 2014 году Фалько, который всегда уделял особое внимание взаимосвязи литературы, фотографии и искусства, опубликовал книгу «ЖК “Ультрамарин”» (с фотографиями его супруги Сабрины Рагуччи), затем у него вышла книга «Итальянская подноготная» (2015). В 2017-м он публикует роман «Гипотеза одной неудачи», получивший премии «Поццале Луиджи Руссо», «Наполи» и «Бьелла Леттература э Индустрия». В 2020-м напечатана книга «Flashover. Пожар в Венеции» (вновь с иллюстрациями Сабрины Рагуччи), а в 2023-м — его последнее на сегодняшний день произведение) — «Парадокс выживания», роман воспитания, герой которого борется с расстройством пищевого поведения.

Никола Ладжойя

Родился в Бари в 1973 году. Писатель и радиоведущий, директор Туринской книжной ярмарки (2017—2023). Начиная свою карьеру в качестве редактора в различных издательствах. В 2001 году вышел его первый роман «Три способа отделаться от Толстого, не щадя себя», вслед за ним в 2004 году — «Запад для начинающих», роман о шатком положении современной молодежи. Год спустя публикует эссе под названием «Санта-Клаус, или Книга о том, как Кока-Кола сформировала наш мир воображаемого», а в 2009-м — роман «Возвращая все домой» (премии Итальянского общества авторов и издателей, «Витторини», «Вольпони» и «Виареджо-2010» в номинации «Проза»). Среди других его публикаций: новеллы «Конец насилию» (2010) и «Эсквилин. Три обследования» (2017), роман «Зверство» (2014; премия «Монделло», 2015 и «Стрега», 2015), а также «Город живых» (2020; премия «Боттари-Латтес-Гриндцане», 2021).

Микеле Мари

Родился в Милане в 1955 году. Специалист по итальянской литературе XVIII—XIX вв., преподавал в Миланском государственном университете. Мари — писатель, поэт, переводчик (перевел среди прочего произведения Р. Л. Стивенсона, Дж. Лондона, Г. Уэллса и Дж. Оруэлла). В своих книгах он обращается преимущественно к темам детства и памяти, переплетая в витиеватой и изощренной манере фрагменты собственной биографии, исторические факты, вымысел и элементы хоррора. Многие произведения Мари, например, «От зверя к зверю» (1989), «Филология амфибии» (1995), «О ты, кровавое детство» (1997), «Все железо Эйфелевой башни» (2002), «Медянка» (2008), «Родерик Дудл» (2014), автобиографическое произведение «Легенда обо мне» (2017; признан одним из лучших романов двадцатилетия 2000—2019) удостоены известных литературных премий. В печать также вышли его поэтические сборники «Сто стихотворений о любви к Леди-ястреб» (2007) и «Из крипты» (2019). Последняя книга Мари — сборник рассказов «Величественные руины Сферополя» (2021).

Лаура Париани

Родилась в Бусто-Арсизио (Вареze) в 1951 году. Писательница и журналистка. В 70-е рисовала комиксы и писала к ним тексты. С 90-х Париани занимается преимущественно литературой и театром. Ее первая публикация — сборник рассказов «Из рога или золота» (1993, премия «Гринцане-Кавур»). Париани — плодовитая писательница, к настоящему времени она опубликовала более тридцати прозаических произведений и около двадцати пьес, которые поставлены в театрах Италии и других стран. Среди ее последних книг «Свое путешествие мы называли любовью» (2015), «У Че Гевары был петух» (в соавторстве с Николой Фантини, 2016), «“Завтра будет новый день” — сказала Скарлетт О’Хара» (2017), «Из железа и стали» (2018), «Игра в святую гусыню» (2019). Последний роман — «Развернись, море!» (2021). За свою писательскую деятельность Париани получила множество премий, среди которых «Гринцане-Кавур», «Кампелло», «Пьеро Кьяра», «Эльза Моранте» и «Монделло».

Валерия Паррелла

Родилась в Торре-дель-Греко (Неаполь) в 1974 году. Автор романов, рассказов, сценариев и пьес. Среди ее первых прозаических публикаций — сборник рассказов «Муха плюс кит» (2003, премия «Кампелло» в номинации «Дебют»), а также другие рассказы, напечатанные в различных антологиях. В 2005-м выпустила еще один сборник — «В знак благодарности», вошедший в шорт-лист премии «Стрега». По ее первому роману «Белое пространство» (2008) режиссер Франческа Коменчини сняла одноименный фильм. Среди других ее книг «Да какая любовь?» (2010), «Заявление об увольнении» (2011), «Время учиться» (2013), «Ты слишком носишься с этой любовью» (2015), «Женская энциклопедия. Обновленное издание» (2017), «Альмарина» (2019; шорт-лист премий «Латтес» и «Стрега», 2020). Последняя книга Парреллы — «Удача» (2022) — роман воспитания, действие которого происходит в I в. н. э.

Франческо Пекораро

Писатель и поэт, работает архитектором-градостроителем в Риме, где и родился в 1945 году. Около двадцати лет Пекораро пишет стихи, рассказы, а также статьи об искусстве и архитектуре для специализированных журналов. В 2007-м опубликовал сборник рассказов «Куда ты собрался?» (премии «Наполи» и «Берто»), а в 2012-м — поэтический сборник «Возникновение позвоночника». В 2013 году вышел его первый роман «Жизнь в мирное время» (премии «Виареджо», «Монделло», «Вольпони», шорт-лист премии «Стрега», 2014), в котором от имени антигероя-буржуа откровенно и беспощадно рассказывается история Италии с послевоенного времени до наших дней. Затем последовали роман «Шоссе» (2019) и сборник рассказов «Комнаты и спальни» (2021). Последний роман Пекораро — «Правдиво только лето» (2023, премия «Монделло»).

Лука Риччи

Родился в Пизе в 1974 году. Писатель и драматург, преподает в школе писательского мастерства Холден в Турине. Начал карьеру прозаика с написания рассказов, опубликовав четыре сборника, среди которых «Любовь и другие формы ненависти» (2006, премия «Кьяра»). Риччи признан одним из наиболее значимых современных авторов этого жанра. В 2018 году опубликовал роман «Осенние» — первый из цикла о четырех временах года, вслед за которым последовали «Летние» (2020), «Зимние» (2021) и «Весенние» (2023). Хотя в них действуют разные персонажи и описаны разные ситуации, все четыре текста объединяет общий замысел — исследовать движущие людские страсти и порывы. Риччи также опубликовал несколько новелл: «Забудьте про Милан» (2018), «Между нами черная бездна» (2020) и «Жизненная сила любви» (2022).

Алессандра Сарки

Родилась в Брежелло (Реджо-Эмилия) в 1971 году. Писательница, искусствовед и переводчица. Сарки переводит романы и эссеистику с английского и французского языков. Ее писательский дебют состоялся в 2007 году в коллективном сборнике. Год спустя у нее вышла книга рассказов «Неявные и тайные знаки». В 2012 году опубликован ее первый роман «Злодеяние» (премия «Вольпони» в номинации «Дебют»), затем последовали романы «Обычная любовь» (2014, XIX международная премия «Скривере пер аморе»), «У ночи мой голос» (2017, премии «Монделло», «Wondy») и «Дар Антонии» (2020). Рассказы Сарки опубликованы в различных журналах и коллективных антологиях. В 2022 году вышел сборник ее рассказов «Прочь отсюда», а в 2023-м — прозаическое эссе «Живы!». Сарки работала консультантом в Музее Средневековья в Болонье и в Фонде Федерико Дзери, входит в состав жюри литературной премии «Поццале-Луиджи Руссо».

Виталиано Тревизан

Родился в провинции Виченца (Сандриго) в 1960 году. Умер в Кресподоро в 2022-м. Писатель, сценарист, драматург, актер и театральный режиссер. В юности Тревизан работал в строительной и мебельной отраслях, перепробовал множество рабочих специальностей, пока не пришел в литературу. Успех и признание в Италии пришли к нему в 2002 году с выходом романа «Пятнадцать тысяч шагов» (2002, премия «Кампьялло Франция 2008»). В 2003-м Тревизан сыграл главную роль в фильме Маттео Гарроне «Первая любовь», где также выступил одним из сценаристов. Снимался во многих фильмах и сериалах. Последний раз появился на телеэкранах в 2021 году в документальной картине «Магия Виченцы: Ла-Пуа». В 2016 году Тревизан издал автобиографический роман «Works». В 2017 году награжден премией «Риччоне» за пьесу «Навязчивые подробности. Ein Kammerspiel», которую поставил в Италии режиссер Джорджо Сангати. «Black tulips» — последняя книга Тревизана — была опубликована посмертно в 2022 году.

Филиппо Туэна

Родился в Риме в 1953 году, несколько лет работал антикваром в семейной фирме, затем переключился на издательскую сферу. Его творческая деятельность чрезвычайно разнообразна: он занимается историей искусств (особенно творчеством Микеланджело), пишет пьесы и музыку. В литературе Туэна заявил о себе в 1991 году с выходом романа «Испуганный взгляд», получившем премию «Багутта» в номинации «Дебют». За роман «Мечтатели» (1999) Туэне присуждена премия «Супер-Гринцане-Кавур». Повторно удостоен премии «Багутта» за «Вариации Райнаха» (2005), за роман «Последняя параллель» (2007) награжден премией «Виареджо». Среди его книг «Записки о деле Шумана» (2015), «Галантные истории. Почти автобиография» (2019), «Голос сивиллы» (2022). Последний роман Туэны — «В поисках Пана» (2023) — стал финалистом премии «Кампьялло».

Elenco delle fonti – Список источников

Ermanno Cavazzoni, *Storia naturale dei giganti*, Quodlibet, Macerata, 2021

Paolo Cognetti, *Sofia si veste sempre di nero*, minimum fax, Roma, 2017

Paolo Colagrande, *La vita dispari*, Einaudi, Torino, 2019

Claudia Durastanti, *La straniera*, La nave di Teseo, Milano, 2019

Giorgio Falco, *La gemella H*, Einaudi, Torino, 2014

Nicola Lagioia, *La ferocia*, Einaudi, Torino, 2014

Michele Mari, *Leggenda privata*, Einaudi, Torino, 2017

Laura Pariani, *Il gioco di Santa Oca*, La nave di Teseo, Milano, 2019

Valeria Parrella, *Almarina*, Einaudi, Torino, 2019

Francesco Pecoraro, *La vita in tempo di pace*, Ponte alle Grazie, Milano, 2013

© 2013 Adriano Salani Editore S.u.r.l., Milano

Luca Ricci, *L'amore e altre forme d'odio*, Einaudi, Torino, 2006

Alessandra Sarchi, *Violazione*, Einaudi, Torino, 2012

Vitaliano Trevisan, *Works*, Einaudi, Torino, 2016

Filippo Tuena, *Memoriali sul caso Schumann*, Il saggiatore, Milano, 2015

Tutti i diritti sono riservati agli autori, editori e traduttori a cui appartengono.
Все права сохранены за авторами, издателями и переводчиками.





Redazione testi: Anna Mikhlina
© Design: Oksana Solov'eva, Elena Bykova

Корректор: Анна Михлина
© Дизайн: Оксана Соловьева, Елена Быкова

Отпечатано в ООО "ТИПОГРАФИЯ ЛЕВКО".
Формат 148x210 мм, 296 с. Тираж 500 экз.
Москва, 2024.