



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in

Lingue e Letterature Europee, Americane e Postcoloniali

Ordinamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

La raccolta *Nagajna, ili Izmenennoe vremja* di L. Petruševskaja.

Proposta di traduzione e commento.

**Relatore**

Chiar.ma Prof.ssa Luisa Ruvoletto

**Correlatore**

Chiar.mo Prof. Pavel Duryagin

**Laureanda**

Alessia Baratti

Matricola 853503

**Anno Accademico**

2018 / 2019



## Indice

Indice	3
Автореферат	5
Introduzione	15
Capitolo 1: Ljudmila S. Petruševskaja nel contesto della letteratura russa contemporanea	17
1.1. Biografia e opere	17
1.2. Ljudmila Petruševskaja nel contesto della letteratura post-sovietica	23
Capitolo 2: Proposta di traduzione di tre racconti	27
2.1 Le lune	29
2.2 La torcia	37
2.3 Il nuovo Gulliver	45
Capitolo 3: Proposta di traduzione di tre fiabe	55
3.1 Il sacco con le lampadine	57
3.2 Un mago straordinariamente buono	69
3.3 Il talento	81
Capitolo 4: Proposta di traduzione di una povest'	89
4.1 Il sanatorio	91
Capitolo 5: Commento linguistico-traduttivo	129
5.1 La raccolta Nagajna, ili Izmenennoe vremja (Nagini, o il tempo modificato)	129
5.2 La scelta del genere fra tradizione e innovazione	139
5.3 Analisi linguistica dei testi presentati in traduzione	148
5.3.1 Luny - Le Lune	148
5.3.2 Fonarik - La Torcia	156
5.3.3 Novyj Gulliver - Il nuovo Gulliver	164
5.3.4 Mešok c lampočkami - Il sacco con le lampadine	172
5.3.5 Odin isključitel'no dobryj volšebnik - Un mago straordinariamente buono	178
5.3.6 Talant - Il talento	185

5.3.7 Sanatorium - Il sanatorio	189
5.4 Alcune osservazioni sulle traduzioni svolte	198
5.4.1 Analisi comparata delle traduzioni di Luny, Fonarik e Novyj Gulliver disponibili in lingua italiana	199
5.4.2 Il lessico: i realia	202
5.4.3 Il sistema verbale	204
5.4.4 La sintassi	205
Conclusioni	209
Bibliografia	211
Sitografia	215

## Автореферат

В данном исследовании рассматриваются некоторые сочинения современной русской писательницы Л.С. Петрушевской, входящие в недавно вышедший в свет сборник *Нагайна, или Измененное время*. В работе приводятся оригинальные тексты выбранных произведений, для каждого из них предлагается поясняющий комментарий и перевод на итальянский.

Наша идея попробовать свои силы в переводе и текстовом анализе родилась из глубокой любви к русскому языку и переводу, который по праву считается чрезвычайно важным инструментом распространения литературных произведений. Выбор автора и сборника, о котором идет речь, был обусловлен желанием работать над неопубликованным материалом на итальянском языке, перерабатывая как первоначальный текст, так и критические размышления над ним, выполненные с личной точки зрения.

Работа состоит из введения, пяти глав и заключения.

Во вступительной части объясняется цель и структура диссертационной работы. Предлагая итальянскому читателю получить общее представление о семи из двадцати трех сочинений, включенных в сборник, в дополнение к лингвистическому анализу каждого текста приводится также общий комментарий, направленный на то, чтобы выявить связующую нить всего сборника и поддержать в итальянском читателе максимально полное понимание анализируемых произведений.

Первая глава, в свою очередь, разделена на два параграфа.

В первом параграфе дается обзор биографии и творчества писательницы. Л.С. Петрушевская родилась 26 мая 1938 года в номере московской гостиницы «Метрополь». Именно в месте своего рождения позже автор сама черпала вдохновение для названия автобиографического романа *Маленькая девочка из "Метрополя"* (Петрушевская 2006, переведена на итальянский переводчиками Г. Маркуччи и К. Зонгетти). Происходя как по материнской, так и по отцовской линии из академических кругов, с рождения писательница была вынуждена жить с родителями матери, Яковлевыми, так как отец оставил семью. Ее детство было отмечено глубокими драмами: эвакуация в Куйбышев (современная Самара), провозглашение семьи «врагами народа», а также период в детском доме для детей-инвалидов и больных туберкулезом под Уфой. В эти ужасные годы единственной возможностью избежать угнетения было укрыться в чтении и в фантастических мирах, которые открывались в книгах.

Когда семья вернулась в Москву в конце Второй мировой войны, условия ее жизни не улучшились: дед Людмилы, профессор филологии, выступил с критикой сталинских лингвистических изысканий, поэтому ни один из его ближайших родственников не смог устроиться на работу и семью заставили делить комнату в коммунальной квартире. Даже в родном городе излюбленным местом Людмилы Петрушевской оставалась библиотека, и чаще всего будущая писательница укрывалась в вымышленных мирах, где она могла представить себя литературной героиней и жить в другой реальности.

Страсть к искусству во всех его формах, от литературы до театра, включая и пение, сохраняющаяся и сегодня, позволила сформировать многогранный ум этой оригинальной личности, всегда преданной идеям гуманизма и сочувствующей нуждающимся.

В 1956-1960 гг. Л.С. Петрушевская обучалась на факультете журналистики Московского государственного университета (МГУ). В университетский период она начала публиковать статьи для газет *Московский комсомолец* (1957 г.), *Московская правда* (1958 г.) и журналов *Крокодил* (1960 г.), *Неделя* (1961 г.). В те годы она также работала корреспондентом газет *Последние известия* и *Кругозор*.

В 1960-х годах Л.С. Петрушевская решила попробовать свои силы в написании прозаических произведений, первым из которых был рассказ *Такая девочка* (1968), опубликованный только двадцать лет спустя в журнале *Огонек*. Состояние «врага народа» и чувствительность к человеческим страстям, характерные для первых работ писательницы, препятствовали их публикации в сталинскую эпоху. Более того, исполнение ее пьес было также запрещено, и автор задумывалась даже о том, чтобы бросить издательскую карьеру, зарабатывая на жизнь переводами с польского языка. Несмотря на вступление в Союз писателей в 1977 году, одиннадцать лет спустя произведения Л.С. Петрушевской так и не стали достоянием общественности, поэтому она была вынуждена отправить письмо тогдашнему лидеру страны М.С. Горбачеву. В 1988 году в издательстве *Московский рабочий* вышла ее первая книга *Бессмертная любовь*.

С этого момента художественное творчество Людмилы Петрушевской становилось все более плодовитым, несмотря на то, что ее талант и возможность издания ее произведений были признаны только в 1991 году, после распада Советского Союза. С тех пор все ее прозаические тексты, стихи, пьесы, сказки для детей и взрослых, газетные статьи увидели свет. После книги *Нагайна, или Измененное время* (2019) последним сборником, который был издан, является новейший *Брачная ночь, или 37 мая*, опубликованный в июне 2020 г. издательством Эскмо.

В настоящее время тексты произведений Л.С. Петрушевской переведены на многие языки, писательница признана одной из самых влиятельных фигур в современной русской литературе.

В прошлом незамеченная и страдавшая от нападков цензуры, за последние годы Л.С. Петрушевская получила множество наград на национальном и международном уровне, в том числе *Международную премию имени А.С. Пушкина* (1991 г., Гамбург), *Государственную премию Российской Федерации* в области литературы и искусства (2002 г.), премию *Триумф* (2002 г.), *Бунинскую премию* (2008 г.), *Международную премию Станиславского* в области театра (2005 г.) и премию *World Fantasy Award* (2009 г.). В 2018 году по случаю вручения национальной литературной премии *Большая книга* писательница была удостоена престижной премии *За вклад в литературу*, как в прошлом Е.А. Евтушенко и В.С. Токарева.

В настоящее время Л.С. Петрушевская живет и работает в Москве, организует литературные постановки, актерские и певческие спектакли или организует выставки своих акварелей, выручка от которых направляется на благотворительность.

Чтобы понять причины, по которым Л.С. Петрушевская не могла добиться публикации своих работ, во втором параграфе первой главы предлагается описание историко-литературного контекста последних десятилетий Советского Союза.

В частности, после смерти Генерального секретаря ЦК КПСС Л.И. Брежнева и прихода к власти М.С. Горбачева в 1982 году в Советском Союзе произошла серия экономических изменений, направленных на восстановление страны (*перестройка*), сопровождаемых некоторыми важными культурными реформами, направленными на постепенное ослабление цензуры и обеспечение прозрачного распространения новостей (*гласность*).

Период гласности был ознаменован особенно активной деятельностью литературных редакций: именно тогда публиковались романы, ранее сочтенные недостойными, и выходили в свет в полном виде произведения, до этого известные только в качестве фрагментов. Более того, с появлением новых издательств издателям стало разрешено выбирать, что публиковать. Весь этот новый оригинальный культурный опыт, отличный от прошлого, гарантировал рождение «новых голосов» русской литературы, т.е. писателей, уже активно работавших в предыдущие десятилетия, но которые в прежних реалиях начали приобретать дурную славу. Вместе с такими авторами, как Т.Н. Толстая, С.Е. Каледин, В.В. Ерофеев и другие, Л. Петрушевская также присоединилась к новому хору интеллигенции и смогла опубликовать свои драматические описания реальности, лишенные уверенного импульса к светлому будущему, характерного для предыдущей прозы. Это течение литературы было настолько

оригинально по сравнению с преобладавшим в течение предыдущего десятилетия, что его называли *другой прозой*. Петрушевская, сосредоточившись в своих работах на невозможности для человека найти путь к спасению в гнетущей реальности, в которой он живет, считается идеальным выразителем *другой прозы*.

В то же время развивалось и второе литературное течение - *женская проза*, т.е. литературное направление, в котором участвовали исключительно женщины: их целью было выражение конкретной женской точки зрения на реальность. Интерес Петрушевской к внутренним вопросам и семейным делам заставил многих критиков считать ее неотъемлемой частью этого направления. Однако в действительности автор описывает гротескные семейные события, в которых женщина подвергается насилию и является жертвой своего мужа, не столько для того, чтобы донести женскую точку зрения, сколько для того, чтобы побудить читателя задуматься о бессмысленности современного общества и о необходимости поиска жизненного пути в другом пространстве, не соприкасающемся с привычным миром. Это заставило критиков рассматривать Петрушевскую как многогранного автора, который черпает вдохновение в темах *женской прозы*, но развивает их в мистическом и гротескном стиле, более близком к течению *другой прозы*.

Несмотря на то, что в своих произведениях Петрушевская особенно настаивает на бессмысленности общества и разочаровании современного человека, ощущение, пронизывающее их, является искренней привязанностью к жизни и позитивной попыткой к искуплению. Ее работы начинаются с повседневного опыта, но делают его настолько разреженным и универсальным, что он затягивает читателя в пределы сознания и показывает ему бесконечные возможности, которые его ждут.

Во второй главе представлены мои предложения по переводу трех рассказов: *Луны*, *Фонарик* и *Новый Гулливер*. Выбор пал именно на эти три произведения малой прозы, поскольку их объединяет метафора света, понимаемого как мистическая реальность, которая сопровождает людей в переменах и помогает им преодолевать моменты трудностей.

В *Лунах*, рассказе, который посвящен истории пансионата, опустошенного приходом таинственных существ, похожих на луны, спасительная роль света не выражена явно, но понятна при внимательном чтении: Луны, нереальные персонификации света, приводят к смерти только того персонажа, который изолирует себя и отказывается от контакта с окружающей средой. В *Фонарике*, сюжет которого посвящен похождениям девушки, потерявшей в деревне в поисках пути домой, свет факела, светящего на могиле бабушки Поли, позволяет главной героине воссоединиться со своими родителями. В *Новом Гулливере*,

современной переработке первой книги *Путешествий Гулливера* английского писателя Дж. Свифта, действие лампочки является спасительным, поскольку она позволяет герою определить своих крошечных колонизаторов и осознать переворот человеческой иерархии. Рассказчик не объясняет, кто остается в выигрыше – Гулливер или его лилипуты.

Третья глава включает в себя наш перевод трех сказок: *Мешок с лампочками*, *Один исключительно добрый волшебник* и *Талант*. Решение заняться именно этими сказками родилось после посещения интервью с самой автором, в котором она заявила, что придает особое значение ценности добра. Поэтому мне показалось интересным проанализировать, как это соображение отражается в различных произведениях. В сказке *Мешок с лампочками*, в которой рассказываются истории нескольких непокорных лампочек, данная идея выражается в действии этих ламп, которые решают помочь бывшему предпринимателю, попавшему в беду, улучшить свои жилищные условия. Во втором тексте, *Один исключительно добрый волшебник*, необыкновенная доброта главного героя заставляет его действовать во имя того, что он признает добром. Однако, распространяя свою точку зрения на поведение других людей, он в конечном итоге создает хаос в лесу. В *Таланте* человеческая доброта и сострадание также играют фундаментальную роль: главному герою удается получить заслуженное благодаря доброте врача, который признает истинную причину его болезни и направляет его на правильный путь.

В четвертой главе дается перевод на итальянский язык повести *Санаториум*, в которой рассказывается о событиях в жизни группы отдыхающих дорогого санатория, расположенного во внепространственной и вневременной обстановке. Содержание повести представляет собой диагноз, вынесенный Петрушевской современному обществу: описывая желание главного героя выглядеть красивым и молодым и бросить вызов законам природы, автор делает акцент на негативных чертах общества, определяя его как чрезвычайно бесполезное и аморальное.

Последняя глава, пятая, является наиболее содержательной и включает в себя весь критический аппарат настоящей диссертации. В свою очередь, глава разделена на четыре параграфа: первый содержит общую характеристику сборника, второй исследует связь с традицией в выборе литературного жанра, третий детально рассматривает семь переведенных текстов, а четвертый занимается анализом процесса перевода в целом.

*Нагайна, или Измененное время* содержит двадцать три текста, написанных автором в самые разные моменты ее жизни: некоторые датируются девяностыми годами, другие – более поздние – появились в начале 2000-х годов. Все эти произведения объединены мистикой

сюжета и намерением описать контакт между отдельной душой и вечным миром, к которому человек подспудно и неразрывно привязан. Через гетерогенность тем Л.С. Петрушевская хочет как напомнить читателю о бесконечной возможности ситуаций и поведения испытываемых в течение жизни, так и раскрыть путь деформации человеческой личности под влиянием окружающей среды.

Для достижения этих целей проза Л.С. Петрушевской устанавливает особые отношения как с мистическим миром, так и с земной реальностью, к которой она всегда стремится. Поэтому стиль писательницы можно определить как *fantasy sui generis*, который, смешивая фантастические события с элементами повседневной реальности, относит произведения Л.С. Петрушевской к «магическому реализму». Персонажи этих произведений переживают иногда ситуации на границе между реальным и воображаемым, иногда даже мистическим и абсурдным, способным позволить им уйти от всего негативного в современном обществе.

Несмотря на то, что каждый текст содержит очень немного персонажей, в рамках коллекции представлена богатая панорама взглядов: взгляд детей (*Мешок с лампочками*), молодежи (*Фонарик*), взрослых, нуждающихся в помощи (*Кредо, Талант* и т.д.), интеллигентов (*Три путешествия, или Возможность Мениппеи*), наследников (*Санаториум*), животных (*Царевна лягушечка*); также туда входят произведения сугубо лингвистического содержания (*Судьба Ноля*).

Особенностью прозы Л.С. Петрушевской, лучше всего выраженной в этом сборнике, является то, что она представляет разные голоса, интерпретирует разных персонажей и описывает много разных ситуаций, при этом писательнице все же удается сделать читателя неотъемлемой частью построенного мира.

Сборник разделен на три различных части, каждая из которых соответствует определенному литературному жанру. Жанры рассказа, сказки и повести имеют древнее происхождение, но здесь они были адаптированы как под потребности новой модели читателя, так и под замысел критики общества.

Рассказ, например, при сохранении характерных для традиции черт краткости, ясности, единства повествования и выразительности языка выражает абсолютно новаторское содержание: тексты Л.С. Петрушевской нельзя классифицировать ни как чисто реалистические, ни как чисто фантастические, так как они представляют типичные черты обоих поджанров. Можно вспомнить, например, отношения пенсионеров с лунами (*Луны*) или вмешательство в повседневную жизнь умерших близких (*Фонарик*) и влияние волшебных лампочек на жизнь общества (*Мешок с лампочками*).

Также в сказках предлагается синтез традиции и новаторства: отказываясь от присвоения унитарных значений, на основе которых возможно интерпретировать тексты, писательница оставляет собеседникам свободу в понимании смысла и отходит от традиционных сказок с их дидактической и нравственной функцией. Ни в *Мешке с лампочками*, ни в *Одном исключительно добром волшебнике*, ни в *Таланте* писательница не выражает ясную и определенную мораль. Наоборот, произведения поддаются интерпретациям столь же многочисленным, как и их читатели.

Жанр повести, который изначально содержал описания реальных событий и поступков великих исторических личностей, обладая дидактической функцией, на протяжении многих лет претерпел значительную эволюцию. Преобразования были связаны с отказом от исторического и реалистичного содержания при сохранении интереса к одной повествовательной линии и одному персонажу. Л.С. Петрушевская является представителем этой эволюции и в своих повестях рассказывает о событиях на грани правдоподобия. В то же время, однако, она отстраняется от претензий на достоверность, помещая действие сюжета в далекое от мира место, с неопределенным историческим контекстом, с расплывчатыми и недифференцированными очертаниями. Так, санаторий из одноименного произведения может быть расположен в любой стране мира, а описанные эмоции настолько универсальны, что представляют потенциальный опыт для каждого человека.

Что касается характерного стиля переведенных текстов, следует признать стремление автора воссоздать идеальный баланс между спонтанностью устного повествования и утонченностью литературного регистра. Отвлекающий эффект, порождаемый сопоставлением отрывков, напоминающих диалог друзей, и фрагментов, отсылающих к слогу и тематике Священного Писания, заставляет читателя понять необходимость не ограничиваться буквальным чтением, а абстрагироваться от содержания произведения. Стилистическая гармония также является функциональным приемом для создания прочной внутренней сплоченности, способной привлечь читателя вплоть до последней строчки.

Применительно к стилю Л.С. Петрушевской в литературной критике появилось определение «магнитофонного стиля»: по сути, это стиль повествования, придающий большое значение звуковому и фоно-символическому аспекту, способному придать тексту музыкальность и облегчающему контакт с мистическим миром. С этой целью часто используется ономапопея, аллитерации и ассонансы, которые воспроизводят в тексте сложную систему звуков, способную соединять две разные плоскости. Такие соответствия также находят выражение через построение непрерывных внутри-текстовых отсылок. В подтверждение этого

наблюдается частое использование повторов, анафор, анадиплосов и полипторов, которые через сопоставление идентичных или очень похожих терминов поражают читателя и сосредоточивают его внимание на особо важных отрывках. Наличие более литературных вариантов чистого повторения представляет собой еще одну попытку достичь установленного стилистического равновесия.

Данный баланс не только явно выражается в семантическом выборе, но и находит воплощение в построении фразы: фрагменты, характеризующиеся эллипсисом частей речи (глаголы, личные местоимения и т.д.) – приемом, типичным для неформального диалога, – соседствуют с фрагментами, которым синтаксическая инверсия придает изящество и утонченность. Кроме того, с синтаксической точки зрения все анализируемые тексты представляют собой случаи идеального равновесия между простыми предложениями и примерами паратаксиса и более сложного гипотаксиса. Как правило, когда целью является немедленное описание ситуации или порождение в голове читателя простых изображений, преобладает паратаксис, а для того, чтобы сфокусировать внимание на логической связи между действиями и их следствиями, используется гипотаксис.

При анализе языка произведений в морфологическом аспекте наблюдается абсолютное преобладание форм прошедшего времени. Иногда представлены формы настоящего времени, обозначающие действия, которые следует понимать в значении исторического настоящего (*Один исключительно добрый волшебник*). Они подчеркивают идею монотонности и повторяемости сюжета. В других случаях употребление форм настоящего времени служит рассказчику для того, чтобы вмешаться в сцену или перенести свои размышления в современность.

В отношении выбора видов глагола отмечается традиционное использование: несовершенный вид обозначает длительные или повторяющиеся с постоянством действия, а совершенный вид используется в результативном значении. Иногда употребляется и типичная конструкция с использованием форм совершенного вида в значении «цепь событий», где выполненный последовательно ряд действий придает повествованию навязчивый ритм.

Другим интересным аспектом авторской вербальной морфологии является значительное использование префиксации, используемой не только для построения видовых пар, но и для указания способа действия или для изменения значения глагола. В русском языке приставка может быть использована с семантической точки зрения для передачи нового значения или с морфологической точки зрения для обозначения некоторых характеристик глагола.

Употребление префиксов является особенно функциональным в аллюзивной прозе, так как позволяет придавать глаголу различные значения, избегая явного добавления наречий или определенных фраз.

Указанная тенденция к представлению событий в мельчайших подробностях и к описанию обстановки без подробных коннотаций также приобретает конкретную форму за счет включения неопределенных местоимений и прилагательных, а также безличных предложений. Кроме того, повторное использование некоторых аллюзивных метафор гарантирует прогрессивную абстракцию плана прочтения произведения и способствует созданию туманной панорамы, в которой происходят события.

На семантическом уровне для рассматриваемых текстов характерны отрывки, регистр которых является канцелярским или литературно-официальным, в сочетании с отрывками, стиль которых тяготеет к чистому разговорному языку. Некоторые критики признали в этой технике особую эволюцию «сказа». Такое повествование сочетает в себе два лингвистических варианта: один повседневный, со своим характером морали, другой – официальный. В поддержку данного тезиса говорят не только частые колебания стилистического регистра, но и использование разговорных выражений и лексических заимствований из классических и современных иностранных языков.

В последнем параграфе дано осмысление перевода рассматриваемых текстов на итальянский язык.

Учитывая, что уже существовала итальянская версия трех рассказов, переведенных в этой диссертации (*Луны, Фонарик, Новый Гулливер*), первый параграф мы посвятили наблюдению за различными стратегиями перевода – в частности, применительно к ономастике, повторам и лексике, обозначающей реалии.

В отличие от версии К. Сульяно, направленной в большей степени на плавный рендеринг и в меньшей степени на осмысление применяемых автором приемов, в представленных в настоящей диссертации переводах мы постарались сохранить музыкальность исходного текста, в том числе иногда пропуская некоторые менее значимые аспекты.

Во втором параграфе выполнен анализ некоторых специфических стратегий перевода лексики, обозначающей реалии, лексико-морфологической системы и синтаксиса. Следует отметить, что основной целью представленных здесь переводов является создание целевого текста, максимально приближенного к оригиналу, но в то же время соответствующего грамматическим и стилистическим нормам конечного языка, в противном случае он не будет принят итальянским читателем.

В результате выполненного перевода и анализа данного сборника можно констатировать, что *Нагайна, или Измененное время* – это чрезвычайно разнообразное произведение, с разнородными темами, построенное с использованием тщательно продуманных и изученных стилистических приемов. Несмотря на то, что простой язык и близость к фантастическому стилю могли бы сделать его подходящим для детей и подростков, сборник фактически обращен ко взрослой аудитории, которая способна абстрагироваться от магическо-духовного содержания и интерпретировать его на основе своего личного опыта. Более того, универсальный характер и выверенное равновесие между спонтанностью и стилистической искусственностью, а также между реализмом и магическим содержанием, оказываются особенно интересными для переводчика, который может выбирать из множества различных стратегий для привнесения оригинального текста в передающую культуру.

## Introduzione

Il presente elaborato si pone l'obiettivo di proporre una mia traduzione e un commento di alcuni testi tratti dalla raccolta *Nagajna, ili Izmenennoe vremja* (Nagini, o Il tempo modificato) della scrittrice russa vivente Ljudmila S. Petruševskaja. L'intento è quello di far conoscere ai lettori italiani un'opera di letteratura russa contemporanea e analizzare come alcune particolari tecniche linguistiche e stilistiche riescano a veicolare un significato unitario e coerente.

Tradurre e analizzare un'opera di letteratura contemporanea e, in particolare, di un'autrice vivente rappresenta sempre una sfida avvincente che, da un lato, permette di conoscere in modo approfondito la realtà della cultura d'origine, dall'altro, comporta talvolta delle difficoltà nel reperire un apparato critico completo e soddisfacente. In questo caso, considerato il ruolo preminente della Petruševskaja nel panorama letterario russo, la presenza in rete di articoli accademici e fonti critiche sulla sua bibliografia è ingente e il lavoro di ricerca è stato molto interessante. La sfida più grande è stata la ricerca degli intenti manifestati dall'autrice nell'ultima raccolta *Nagajna, ili Izmenennoe vremja*, nonché l'approfondimento delle tecniche letterarie applicate per rendere il testo tanto espressivo.

Segnata dal dramma di essere considerata una “nemica del popolo” in epoca sovietica, e dalle condizioni di vita opprimenti che da ciò derivarono, la Petruševskaja si focalizza sulla possibilità per l'uomo di fuggire dalla malata società contemporanea per rifugiarsi in un altrove parallelo, in cui tutto, anche il contatto con l'aldilà o le esperienze magiche, è possibile. Per esplicitare questo sconvolgimento di piani, l'autrice sceglie uno stile intermedio tra il realismo e il fantasy, che potremmo chiamare “realismo magico”: mescolando passaggi di crudo realismo con scene trascendenti e irrealistiche, si viene a creare un continuo rimando a piani spaziali, temporali e culturali diversi, in cui la realtà acquista il suo senso più autentico. Questo è il nucleo tematico centrale anche di *Nagajna, ili Izmenennoe vremja*, una raccolta «полна мистических сюжетов, тех явлений, когда душа соприкасается с вечным, до нас существовавшим и вдруг возникающим миром»<sup>1</sup>, i cui personaggi agiscono in un'ambientazione magico-realistica privata dei suoi tratti concreti.

---

<sup>1</sup> Una raccolta “piena di trame mistiche, di fenomeni in cui l'anima tocca quel mondo eterno, che esisteva prima di noi e emerge all'improvviso”.

Per fornire un quadro il più completo possibile sull'autrice e sulla raccolta in questione, il presente elaborato consta di cinque capitoli. Nel primo capitolo si inquadrano brevemente la vita e le opere della scrittrice e si cerca di comprenderne l'evoluzione in accordo con le tendenze della *drugaja proza* ('prosa altra') e della *ženskaja proza* ('prosa al femminile'). Nel secondo capitolo viene presentata la proposta di traduzione di tre racconti: *Luny* (Le lune), *Fonarik* (La torcia) e *Novyj Gulliver* (Il nuovo Gulliver), corredata di testo originale a fronte. Nel terzo capitolo, il lavoro di traduzione in lingua italiana si concentra su tre favole: *Mešok s lampočkami* (Il sacco con le lampadine), *Odin isključitel'no dobryj volšebnik* (Un mago straordinariamente buono) e *Talant* (Il talento). Il quarto capitolo, invece, comprende la trasposizione in lingua italiana della *povest' Sanatorium* (Il sanatorio). L'ultimo capitolo, il quinto, è abbastanza corposo e include un commento sia sulla raccolta in generale, sia più in dettaglio sui testi tradotti, oltre a una riflessione di natura traduttologica: in particolare, il capitolo si apre con un paragrafo in cui viene proposta un'analisi tematico-stilistica della raccolta nel suo complesso; in seguito si passa a una riflessione sulla sintesi e sull'evoluzione che i generi letterari del racconto, della fiaba e della *povest'* instaurano con la tradizione; successivamente si procede con l'analisi semantica, stilistica e sintattica delle opere tradotte. Il capitolo si chiude con il confronto fra la mia traduzione e le altre versioni dei racconti disponibili in lingua italiana, con una riflessione sulle principali strategie traduttive messe in campo. Per quanto riguarda le fonti utilizzate, desidero segnalare l'attuale assenza, sia in lingua russa che in lingua inglese e italiana, di articoli critici riferiti specificatamente alla raccolta *Nagajna, ili Izmenennoe vremja*. Si tratta, infatti, di un'opera di recente pubblicazione (2019). Esistono comunque notevoli e interessanti pubblicazioni sulla produzione artistica dell'autrice, che si sono dimostrati estremamente utili per riflettere sui testi tradotti: individuando gli eventuali punti di analogia e di divergenza con le pubblicazioni precedenti, si è cercato di costruire un sistema di analisi, attraverso cui interpretare l'opera nel suo insieme. Si sottolinea anche che, ove non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono a cura di chi scrive.

## Capitolo 1:

### Ljudmila S. Petruševskaja nel contesto della letteratura russa contemporanea

In questo capitolo ci si pone l'obiettivo di fornire un quadro completo della vita e delle opere della scrittrice Ljudmila Petruševskaja.

Nella prima parte viene illustrata la vita dell'autrice a partire dall'infanzia trascorsa con i nonni a Kujbyšev, per poi analizzare i primi tentativi letterari rimasti a lungo inediti, fino ad arrivare alla pubblicazione e al successo acquisito negli anni Novanta. Verso la fine del paragrafo vengono inoltre presentate le sue opere principali e i numerosi riconoscimenti nazionali e internazionali ricevuti.

Nel secondo paragrafo, dopo un breve excursus storico sul periodo gorbacëviano, vengono presentate alcune delle correnti che caratterizzano l'eterogeneità del panorama letterario post-sovietico. Si pone particolare attenzione sulle correnti della *drugaja proza* ('prosa altra') e della *ženskaja proza* ('prosa al femminile'), le cui caratteristiche ebbero degli influssi interessanti sugli scritti della Petruševskaja.

#### 1.1. Biografia e opere

Ljudmila S. Petruševskaja nasce il 26 maggio del 1938 a Mosca, in una stanza dell'hotel Metropol'. Il padre, Stefan Antonovič Petruševskij, un filosofo membro della rivista *Nauka i religija*, abbandonò la madre prima della sua nascita e si costruì una nuova famiglia. La madre, Valentina Nikolaevna Jakovleva, era figlia del celebre professore e filologo Nikolaj Feofanovič Jakovlev (1892-1974). Il nonno materno di Ljudmila Stefanovna proveniva a sua volta dal casato cosacco degli Andreevič-Andreevskij, che aveva dato i natali a due Decabristi arrestati nel 1825, sotto il regno di Nicola I. Uno di questi, Jakov Maksimovič, fu condannato ai lavori forzati all'età di 25 anni e trascorse la sua breve vita nella Siberia centro-meridionale, dove morì nel 1840 in un

ospedale psichiatrico<sup>2</sup>. L'autrice tramanda con orgoglio e ammirazione le memorie di questo antenato, ricordandolo come un comandante amato dal suo reggimento, difensore degli oppressi e dei più deboli.

Durante la Guerra Civile, tra i membri della sua famiglia emersero diverse visioni ideologiche: alcuni accettarono il nuovo potere, altri contribuirono attivamente al cambiamento politico. Nel periodo della Purghe Staliniane e della lotta ideologica, entrambe le fazioni subirono repressioni politiche; di conseguenza la famiglia visse in uno stato di perenne pressione e terrore.

Dopo l'inizio della Seconda Guerra Mondiale, la piccola Ljudmila insieme alla madre e alla famiglia, venne fatta evacuare a Samara, allora denominata Kujbyšev. Valentina Nikolaevna Jakovleva ben presto abbandonò la città per trasferirsi a Mosca. Aveva ricevuto dal GITIS<sup>3</sup> (*Gosudarstvennyj Institut Teatral'nogo Iskusstvo*) la comunicazione di poter proseguire gli studi teatrali ed era partita, lasciando la figlia con la nonna e la zia.

Il periodo a Samara fu particolarmente difficile a causa sia della guerra, sia della fame. Gli Javovlev erano stati riconosciuti come parenti di “nemici del popolo” e nessuno voleva dare loro un lavoro. La scrittrice ricorda l'infanzia a Samara come un periodo di reclusione e di stenti, in cui era possibile trovare pace e giovamento soltanto attraverso i libri. L'autrice, aveva imparato a leggere all'età di cinque anni, sfogliando da sola e di nascosto i libri e le riviste della nonna. Il bisnonno, infatti, aveva vietato a qualsiasi membro della famiglia di insegnarle le sillabe e l'accostamento dei

---

<sup>2</sup> La scrittrice ha risposto ad alcune domande sulla sua vita, raccontando vari aneddoti interessanti, in una intervista rilasciata per la rivista Snob. Fonte online: <https://snob.ru/profile/5286>

«Дед происходил из рода Андреевичей-Андреевских, два его предка были арестованы по делу декабристов, один, Яков Максимович, был осужден в возрасте 25 лет и провел на каторге (Петровский завод под Улан-Уде) всю свою короткую жизнь. Умер в 1840 году в больнице для умалишенных. Его портрет кисти Н.А. Бестужева (копия П.П.Соколова) находится в Гос. Историческом музее». (Il nonno proveniva dalla famiglia degli Andreevič-Andreevskij, due dei suoi antenati furono arrestati durante la rivolta dei Decabristi, uno, Jakov Maksimovič, fu condannato all'età di 25 anni e trascorse la sua breve vita in prigione (stabilimento Petrovskij vicino a Ulan-Ude). Morì nel 1840 in un ospedale psichiatrico. Il suo ritratto a opera di N.A. Bestužev (copia di P.P. Sokolov) è conservato al Museo Storico Statale.)

<sup>3</sup> Il GITIS (*Gosudarstvennyj Institut Teatral'nogo Iskusstvo*, Istituto nazionale dell'arte teatrale) è la più grande e storica accademia teatrale della Federazione Russa. Fondata il 22 settembre 1878, venne elevata al grado di conservatorio nel 1886 e dal 1934 al 1991 fu nota con la denominazione di Istituto Lunačarskij per le arti teatrali. L'Accademia ha sede a Mosca ed è tutt'ora attiva e conosciuta in tutto il mondo come solida realtà della formazione teatrale.

suoni, perché era convinto che ogni bambino dovesse apprendere la passione per la cultura da solo, senza alcun obbligo e vincolo<sup>4</sup>.

Ljudmila Stefanovna cresceva sempre più come una ragazza ribelle, mostrando i primi segni dell'anticonformismo che avrebbe poi caratterizzato tutta la sua vita: scappava di casa, vagava per i cortili, chiedeva l'elemosina, tutto per guadagnarsi anche solo un misero pezzo di pane. All'età di 9 anni, intenzionati a garantirle forse una migliore sopravvivenza, forse una certa istruzione, i nonni decisero di mandarla in un orfanotrofio per bambini invalidi e sopravvissuti alla tubercolosi, nei pressi di Ufa.

Finita la guerra la famiglia tornò a Mosca, dove le condizioni di vita non migliorarono. Nel 1951, dopo aver criticato un trattato di linguistica di Stalin, il nonno Nikolaj Jakovlev venne dichiarato un "nemico del popolo" e l'intera famiglia fu costretta a condividere una stanza in una *kommunalka*<sup>5</sup>. Gli Jakovlev vivevano sotto la perenne e severa condanna dell'opinione pubblica e delle autorità di partito, nonché in uno stato di povertà assoluta. Per allontanarsi dal terribile appartamento condiviso, la giovane Petruševskaja trascorreva gran parte delle sue giornate in biblioteca, dove ebbe modo di consolidare la sua passione per la lettura e la scrittura.

Tra il 1956 e il 1960 studiò giornalismo presso l'Università Statale di Mosca Lomonosov (MGU). La sua carriera di scrittrice iniziò presto e durante gli anni universitari si cimentò nella pubblicazione di alcuni articoli brevi sui giornali *Moskovskij Komsomolec* (1957), *Moskovskaja Pravda* (1958), sulle riviste *Krokodil* (1960) e *Nedelja* (1961). In quegli anni lavorò anche come

---

<sup>4</sup> Si veda l'intervista rilasciata dall'autrice per la rivista snob; fonte online: <https://snob.ru/profile/5286>  
«Своих букварей я не помню. В эвакуации в Куйбышеве, куда меня привезли в три года, у нас, врагов народа, было всего несколько книг. бабушкин выбор что везти с собой: "Краткий курс истории ВКП/ б", "Жизнь Сервантеса" Франка, полное собрание сочинений Маяковского в одном томе и "Комната на чердаке" Ванды Василевской. Прадед ("Дея") не разрешал меня учить читать. Я научилась этому тайком, по газетам. Взрослые обнаружили это случайно, когда я стала наизусть цитировать отрывки из "Краткого курса истории" - "И тронулась река народного движения, тронулась"(с подвыванием). Мне казалось, что это стихи. Маяковского я не понимала, видимо». (Non ricordo i miei abbecedari. Nell'evacuazione a Kujbyšev, dove sono stata portata quando avevo tre anni, noi, i nemici del popolo, avevamo a disposizione solo pochi libri. Ecco la scelta della nonna: *Breve corso di storia del Partito comunista (bolscevico) dell'Urss/b*, *La vita Cervantes* di Franco, la collezione completa di opere Majakovskij in un unico volume e *Camera in soffitta* di Vanda Vasilevskaja. Il bisnonno ("Nonnino") non permetteva che mi insegnassero a leggere. Imparai di nascosto, dai giornali. Gli adulti lo scoprirono per caso, quando iniziai a citare a memoria brani del *Breve corso di storia*: "E il fiume del movimento popolare si è mosso, si è mosso" (con un gemito). Pensavo fosse una poesia. Non capivo Majakovskij, a quanto pare).

<sup>5</sup> La *kommunalka* è un tipo di abitazione comparsa in Unione Sovietica dopo la Rivoluzione del 1917 e tuttora esistente in alcuni Paesi ex-sovietici. Il termine deriva dall'abbreviazione di *kommunal'naja kvartira* 'appartamento condiviso' e indica per l'appunto un appartamento coabitato da più nuclei familiari, ai quali venivano assegnate privatamente soltanto una o massimo due stanze. La loro costruzione cessò durante la Perestrojka, quando Chruščëv decise di sostituirle con blocchi di appartamenti dotati dei comfort basilari e concessi gratuitamente ai singoli nuclei familiari, i cosiddetti *chruščëvki*.

corrispondente per il giornale *Poslednye izvestija*, trasmesso dalla Vsesojuznoe Radio di Mosca e per altre riviste, tra cui *Krugozor*.

Intorno alla metà degli anni Sessanta, Ljudmila Petruševskaja iniziò a scrivere racconti: il primo di questi fu *Takaja devočka* (Una tale ragazza, 1968), pubblicato solamente vent'anni dopo sulla rivista Ogonek. I suoi testi passavano continuamente nelle mani di molti editori, ma soltanto la rivista pietroburghese *Avrora* si dimostrò disposta a pubblicarli; fu proprio lì che nel 1972 comparvero i suoi primi due racconti, *Istorija Klarissy* (La storia di Clarissa) e *Rasskazčica*, (La narratrice). Nel 1974 uscirono anche *Seti i lovuški* (Reti e trappole) e *Čerez polja* (Attraverso i campi). Nonostante i continui tentativi di accesso al mondo letterario, fino al 1988 videro la luce soltanto sette racconti, una pièce per bambini (*Dva okoška*, Due finestrelle) e alcune fiabe.

Entrata nel 1977 nell'Unione degli scrittori, durante questi lunghi anni di rifiuto editoriale, Ljudmila Petruševskaja iniziò a farsi strada come artista libera, traducendo dal polacco e collaborando con varie riviste, tra cui *Novyj Mir*. Fu proprio dalla redazione di *Novyj Mir* che arrivò la più grande manifestazione di sostegno al suo operato: il caporedattore Aleksandr Trifonovič Tvardovskij dimostrò di avere particolarmente a cuore i legami con la scrittrice. Egli, nonostante la decisione di non pubblicare le sue opere, la sostenne enormemente, aiutandola a perseverare nel suo percorso creativo<sup>6</sup>.

Nei lunghi anni di silenzio editoriale, l'autrice frequentò anche lo studio del drammaturgo Aleksej Nikolaevič Arbuzov. Durante queste frequentazioni, l'autrice elaborò la sua personale idea di costruzione della pièce teatrale, al cui centro era posto lo spettatore. Ella era convinta del fatto che lo spettatore non dovesse essere guidato da suggerimenti, ma che potesse formulare autonomamente le proprie interpretazioni della vicenda.

In questo periodo Ljudmila Stefavovna realizzò celebri opere teatrali, tra cui si ricordano *Uroki muzyki* (Lezioni di musica, 1973), *Čincano*<sup>7</sup> (Cinzano, 1973), *Ljubov'* (Amore, 1974), *Andante* (Andante, 1975), *Tri devuški v golubom*<sup>8</sup> (Tre ragazze vestite d'azzurro: commedia in due atti, 1980) e *Kvartira Kolombiny* (L'appartamento di Colombina, 1981). Queste opere teatrali furono o vietate o messe in scena in modo semiclandestino. La pièce *Uroki muzyki* fu proposta al Teatro

---

<sup>6</sup> A proposito della decisione di non pubblicare l'opera *Takaja Devočka*, A.T. Tvardovskij disse: «От публикации воздержаться, но связи с автором не терять». (Posso anche esimermi dalla pubblicazione dell'opera, ma l'importante è non perdere i legami con l'autore.)

<sup>7</sup> Disponibile in italiano: Ljudmila Petruševskaja, *Čincano*, in Teatro della Perestrojka, traduzione a cura di Giampaolo Gandolfo, Costa & Nolan, Genova, 1991.

<sup>8</sup> Disponibile in italiano: Ljudmila Petruševskaja, *Tre ragazze vestite d' azzurro: commedia in due atti*, traduzione a cura di Claudia Sugliano, Milano: Ricordi, 1991

studentesco di MGU nel 1979 da Roman Viktjuk; dopo sei messe in scena lo spettacolo venne vietato e si rese necessario spostarne la rappresentazione al Centro culturale Moskvoreč'e. Anche qui la rappresentazione fu vietata nel 1980 e la pièce pubblicata per la prima volta nel 1983 per l'edizione periodica *V pomošč' chudožestvennoj samodejatel'nosti*.

Nel 1988, con il consenso del segretario dell'Unione degli Scrittori Viktor Nikolaevič Il'in, l'autrice pubblicò il suo primo libro, *Bessmertnaja ljubov'* (Amore immortale)<sup>9</sup>, per la casa editrice Moskovskij rabočij.

Donna dal carattere forte e dalla tenacia incontrastabile, la Petruševskaja a volte per disperazione, altre per eccesso di sensibilità, commise azioni decisive e inaspettate: urlò contro i funzionari di qualsiasi istituzione in nome del diritto alla creatività; scrisse una lettera al Segretario Generale del PCUS Konstantin Ustinovič Černenko in seguito al boicottaggio del suo spettacolo al Lenkom; aveva finanziato l'"Antispid", fondo che lottava contro la diffusione dell'AIDS in Ucraina.

Nel febbraio 1991, poco dopo l'annuncio dell'arrivo delle truppe sovietiche a Vilnius, Ljudmila Stefanovna scrisse una lettera al Presidente Michail Sergeevič Gorbačëv, esprimendo apertamente il suo supporto al popolo lituano e ammonendolo del rischio di una guerra civile. Questo le causò una condanna ai lavori forzati per aver insultato l'autorità; ben presto, però, il caso venne chiuso per le dimissioni del Presidente. Per paura di essere perquisita e arrestata, l'autrice decise di fuggire in Francia con il marito e i figli.

Non amando concedersi a interviste e parlare apertamente della sua vita privata, l'autrice scelse di raccogliere tutte le sue ansie e preoccupazioni all'interno delle proprie opere. Fu proprio la riconoscibilità delle emozioni umane nel testo ciò che più venne criticato dal regime sovietico. Infatti, quando, dopo il crollo dell'Unione Sovietica, furono pubblicate le liste delle persone seguite dal KGB e quelle di coloro i cui telefoni erano stati messi sotto controllo, il nome di Ljudmila Petruševskaja apparve in entrambe.

Prolifica autrice di racconti, fiabe, romanzi, *povesti* e pièces teatrali, a Ljudmila Petruševskaja venne effettivamente riconosciuto il talento artistico e la possibilità di pubblicazione solo dopo il 1991. A partire da quell'anno tutte le sue opere vennero pubblicate una dopo l'altra: *Lečenie Vasilija* (La cura di Vasilij, 1991), *Žil-byt Tr-r-r* (C'era una volta Tr-r-r, 1992), *Po doroge boga Erosa* (Sulla strada del Dio Eros, 1993), *Tajna doma*<sup>10</sup> (Il mistero della casa, 1995), *Bal poslednego čeloveka*

---

<sup>9</sup> Disponibile in italiano: Ljudmila Petruševskaja, *Amore immortale*; traduzione di Claudia Sugliano, Mondadori, Milano, 1990.

<sup>10</sup> Disponibile in italiano: Ljudmila Petruševskaja, *Il mistero della casa*, traduzione a cura di Claudia Sugliano, Armando, Roma, 1998.

(Ballo dell'ultimo uomo, 1996), *Skazka pro azbuku* (Favola sull'alfabeto, 1996), *Nastoljaščie skazki* (Favole autentiche, 1996), *Dom devušek* (La casa delle fanciulle, 1999), *Čemodan čepuchi* (Una valigia di sciocchezze, 2001), *Rekviemy* (Requiem, 2001), *Sčastlivye koški* (Gatti felici, 2002), *Porosenok Petr i mašina*, (Il porcellino Petr e la macchina), *Porosenok Petr edet v gosti* (Il Porcellino Petr va in visita), *Porosenok Petr i magazin* (il porcellino Petr e il negozio, 2002), *Boginja Parka* (La dea Parca, 2004), *Kniga princess* (Il libro delle principesse, 2007 edizione esclusiva con illustrazioni di P. Khamdamov), *Kniga princess* (Il libro delle principesse (Rosmen, 2008), *Priključenja poresenka Petra* (Le avventure del porcellino Petr) (Rosmen, 2008).

Nel 1996 venne pubblicata la sua opera completa in cinque volumi; tra il 2000 e il 2002 in dodici volumi. Altri quattro libri uscirono per la casa editrice Eskmo e negli ultimi anni ben undici raccolte vennero pubblicate da *Amfora*. Tra queste ricordiamo *Zagadočnie skazki* (Favole misteriose, 2008), *Pograničnie skazki pro kotjat* (Favole di frontiera sui gatti, 2008), *Dva carstva* (Due regni, 2009), *Žila byla ženščina, kotoraja chotela ubit' sosednego rebenka*<sup>11</sup> (C'era una volta una donna che cercò di uccidere la figlia della vicina, 2011), *Sanatorium. Povesti, rasskazy, skazki, p'esy* (Il sanatorio. Povesti, racconti, favole e pièce, 2016). Nel 2017 pubblicò la *povest'* autobiografica *Nikomu ne nužna. Svobodna* (Non necessaria per nessuno. Libera), nel 2019 *Nagajna, ili izmenennoe vremja* (Nagini, o il tempo modificato) e nel giugno 2020 *Bračnaja noč', ili 37 maja* (Una notte di nozze, o 37 Maggio).

Ljudmila Stefanovna non è riconosciuta soltanto come scrittrice di talento, ma anche come artista e curatrice di mostre. A partire dalla fine degli anni Settanta si è dedicata anche alla scrittura di sceneggiature per molti film d'animazione e al disegno di cartoni animati a computer.

Le opere di Ljudmila Petrushevskaja sono state tradotte in moltissime lingue e l'autrice stessa, un tempo ignorata e censurata, negli ultimi anni ha ricevuto moltissimi riconoscimenti. Tra questi premi, possiamo ricordare il Premio Internazionale Aleksandr Puškin (1991, Amburgo), il Premio di Stato russo per la letteratura e l'arte (2002), il Premio Triumf (2002), il Premio Bunin (2008) e il Premio Stanislavskij per il teatro (2005). Oltre a questi, è doveroso ricordarla come unico autore di lingua russa a ricevere il World Fantasy Award (2009). Le è stato inoltre conferito il titolo di Accademica dell'Accademia bavarese delle arti. Recentemente, in occasione del premio letterario nazionale Bol'shaja kniga (2017-2018), la scrittrice ha ottenuto il riconoscimento speciale "Per il contributo alla letteratura", come in passato Evgenij Evtušenko e Viktorija Tokareva (Marcucci, 2019: 254). L'autrice non ha mancato di ironizzare su questo riconoscimento così vago, affermando

---

<sup>11</sup>Disponibile in italiano: Ljudmila Petruševskaja, *C'era una volta una donna che cercò di uccidere la figlia della vicina*, Einaudi, 2016.

che chiunque scriva anche una sola riga, offre il proprio contributo alla letteratura. Il vero premio per lei è stato l'applauso dei suoi lettori, che l'hanno sostenuta in tutti questi anni e accompagnata alla cerimonia.

Artista ancora molto attiva sulla scena letteraria, teatrale, musicale ed artistica, alterna spettacoli di recitazione o canto all'attività di scrittrice. Attualmente vive a Mosca.

## 1.2. Ljudmila Petruševskaja nel contesto della letteratura post-sovietica

Nell'ultimo decennio dell'Unione Sovietica, in particolare dopo la morte del Presidente Leonid Il'ič Brežnev nel 1982, e la successiva ascesa al potere di Michail Sergeevič Gorbačëv, si assistette ad un cambiamento sociale e culturale, conosciuto con il nome di *glasnost*<sup>12</sup>. Si tratta di una nuova tendenza a non nascondere la realtà, ma a discuterne in modo aperto e trasparente. Le più evidenti conseguenze di questa trasformazione politica e culturale sono riconoscibili nel progressivo indebolimento del ruolo della censura e nella più libera circolazione delle informazioni. Alla *glasnost* si associò anche un insieme di riforme politiche, note con il termine di *perestrojka*<sup>13</sup>, tese alla selezione dei nuovi esponenti del partito, alla lotta contro la corruzione e alla rivitalizzazione dell'economia sovietica.

Questo periodo fu particolarmente prolifico a livello editoriale, poiché non solo apparvero edizioni complete di testi fino a qualche anno prima pubblicati solo in frammenti, ma videro per la prima volta la luce anche opere che in passato non erano considerate degne di essere ricordate. Due dei casi letterari più noti del momento furono *Doktor Živago* (Dottor Živago) di Pasternak, vincitore del Premio Nobel per la Letteratura nel 1958, ma uscito in Unione Sovietica solo nel 1989, e *Žizn' i sud'ba* (Vita e destino) di Vasilij Grossmann, opera completata nel 1960 ma pubblicata su *Oktjabr* soltanto nel 1988.

Inoltre, il GLAVLIT (*GLAVnoe upravlenie po delam LITeratury i isdatel'stv*), il principale organo di censura del periodo sovietico, perse molti dei suoi poteri, permettendo così agli editori di seguire i propri gusti e decidere autonomamente le opere da pubblicare. L'allentamento delle maglie della censura da ciò derivato permise la nascita di nuove case editrici private e di cooperative editoriali.

---

<sup>12</sup> Termine introdotto nella politica interna sovietica degli anni Ottanta, traducibile in italiano con 'trasparenza'. Entrò in seguito nell'uso comune del lessico giornalistico e politico internazionale.

<sup>13</sup> Termine strettamente legato a *glasnost*, traducibile in italiano come 'ricostruzione'. Anche questo termine divenne di dominio internazionale dopo il crollo dell'Unione Sovietica.

L'epoca gorbačeviana non solo permise agli scrittori di migliorare le proprie condizioni materiali, ma in generale garantì alla letteratura un ruolo fondamentale nel processo di modernizzazione del paese. Per diffondere le nuove riforme, Gorbačëv chiese l'aiuto proprio dell'*intelligencija*, unico strumento in grado di comunicare ed entrare in sintonia con la popolazione. In questi anni le tirature delle riviste toccarono cifre mai viste prima e la libertà degli scrittori raggiunse un livello prima inimmaginabile, rendendo loro possibile anche l'aspra critica del totalitarismo precedente, oppure dei classici della letteratura russa (B. Dubin, 2009: pp. 94-103).

Come affermato dalla studiosa H. Segal, uno dei maggiori eventi del processo creativo collegato alla *glasnost* fu la nascita delle nuove voci della letteratura russa, ossia di quegli scrittori che, sebbene attivi anche nei decenni brežneviani, riuscirono per la prima volta ad acquisire notorietà. Tra i massimi esempi di queste nuove voci è possibile ricordare scrittori del calibro di Ljudmila Petruševskaja, Tatjana Tolstaja, Sergej Kaledin, Viktor Erofeev, Vjačeslav P'ecuch, Evgenij Popov, Michail Kuraev e Aleksandr Kabakov. Queste nuove voci sono accomunate dal desiderio di rigettare la dottrina del Realismo Socialista, facendosi portavoce della varietà del materiale editoriale, nonché della sperimentazione linguistica, stilistica e sintattica. Inoltre, essendo consapevoli dell'impossibilità di realizzazione dell'utopia sovietica, ritengono fondamentale esprimere il crollo di questi valori nelle loro opere. In generale, si discostano dalla rappresentazione di tipi umani, elementi statici in balia di una entità superiore, e si pongono come obiettivo quello di dare voce a degli individui pensanti, razionali, con i loro problemi emotivi, psicologici e immersi in un contesto quotidiano (H. Segal, 1990: pp. 45-56).

Secondo Čuprinin, critico letterario e editore del giornale liberale *Znamja*, la prosa di questo decennio presenta così tante differenze con la prosa del Realismo Socialista da poter essere definita appunto come *drugaja proza*, una prosa alternativa, "altra" rispetto alla precedente, "il cui mondo è abitato quasi esclusivamente da persone misere, sfortunate e limitate"<sup>14</sup>.

Il cambiamento di prospettive ebbe un riscontro immediato anche sulla scena letteraria vera e propria: le esperienze quotidiane non sono più nutrite dello slancio fiducioso verso il radioso avvenire, ma indagate nella loro problematicità e instabilità. La generale sfiducia in un futuro prospero si rispecchia esattamente nella nuova concezione dello spazio della campagna russa: essa viene considerata come il luogo in cui i problemi quotidiani attanagliano l'uomo comune, costretto a vivere in balia della realtà.

---

<sup>14</sup> Čuprinin S., *Drugaja proza* in *Literaturnaja Gazeta*, 8 fevralja 1989.

«Ее мир населен почти исключительно людьми жалкими, незадачливыми, ущербными»

Molti studiosi riconoscono che al centro di questo discorso si inserisca la volontà di Ljudmila Petruševskaja di negare l'idealismo del periodo precedente e, anzi, di descrivere con un'attenzione quasi morbosa l'esteriorità e la corporeità. L'idea di incompiutezza della quotidianità umana viene espressa dall'autrice attraverso il tentativo di liberare la realtà da qualsiasi legame con un'epoca concreta. La violazione dei ruoli tradizionali aveva condotto allo smarrimento della propria identità e l'intellettuale stesso faticava a riconoscere il mondo circostante. Ljudmila Stefanovna riesce a replicare la sensazione di smarrimento nelle sue opere, confondendo tra loro i realia di periodi storici differenti e rendendo la corretta contestualizzazione di un dato episodio sempre più difficile (V.V. Agenosov, V.F. Kapica, F.S. Kapica, A.G. Kovalenko, M.G. Pavlovec, V.K. Sigov, V.D. Serefimova, L.A. Trubina, 2019: pp. 343-365).

Nella letteratura degli anni Novanta, l'unica legge da seguire è quella della verità quotidiana, considerata anche nel suo essere umiliante e scabrosa. Assumono così rilevanza i temi sociali, quotidiani, a discapito di quelli politici, che perdono il ruolo di oggetto principale della scrittura.

La complessità dei rapporti e i contrasti all'interno dei nuclei familiari sono un'altra caratteristica tipica della prosa della Russia post-sovietica, presente anche nei testi della Petruševskaja; l'utopia della famiglia sovietica, basata sugli ideali di felicità, uguaglianza e spensieratezza, è sostituita da una quotidianità familiare carica di violenze, pericoli e solitudine.

La studiosa M. Martini sottolinea che l'attenzione della Petruševskaja nei confronti della casa e dell'ambiente familiare ha portato alcuni critici a collocarla tra gli esponenti del filone della *ženskaja proza*. Con questa definizione si intende una particolare corrente della letteratura russa post-sovietica, prodotta esclusivamente da scrittrici e incentrata sul punto di vista e sulla visione del mondo di personaggi di sesso femminile (M. Martini, 2002: pp. 152-159).

Tuttavia, la Petruševskaja descrive la realtà familiare in modo grottesco, rappresentando la donna più come vittima di aggressione, che come regina della casa. Per controbilanciare il senso di asfissia generato dalle ambientazioni in luoghi chiusi e opprimenti, l'autrice sceglie di utilizzare uno stile semplice e ironico. Inoltre, il calore che aleggia sulle ambientazioni petruševskiane non simboleggia l'amore coniugale, fondamento della famiglia, ma l'illusione della donna di salvarsi dalla condanna familiare.

Tutte queste caratteristiche portano i critici a considerare la Petruševskaja come un'autrice poliedrica, che trae spunto dalle tematiche della *ženskaja proza*, ma le elabora in uno stile mistico e grottesco, più vicino alla corrente della *drugaja proza*. L'autrice stessa ha più volte ribadito la sua intenzione di sfuggire a queste mere definizioni di genere, frutto di una categorizzazione piuttosto superficiale.

Nonostante l'insistenza sulla trivialità e miseria della vita quotidiana, il sentimento che pervade la prosa della Petruševskaja è un estremo attaccamento alla vita e un profondo amore verso l'umanità, gravata continuamente da sfide ardue e continue. La disillusione di fondo si oppone alla ricerca verso il riscatto e la salvezza dell'uomo. Mario Caramitti, studioso di letteratura russa e traduttore italiano della sua opera, utilizza queste parole per descrivere la prosa della Petruševskaja:

La sua arte è l'affresco spietato, di folgorante obiettività e finezza psicologica, di una routine dolente e opprimente, nella quale non smette mai di vibrare l'energia, la sete di vita. Energia indipendente dalla speranza (M. Caramitti, 2016).

Le rappresentazioni della Petruševskaja hanno la caratteristica di oscillare continuamente tra il sogno e la realtà, l'allucinazione e la dimensione domestica, il mistero e l'angoscia. In questo modo la realtà presente viene descritta in una forma celata, mascherata e quasi irriconoscibile, ma pur sempre in modo pungente e provocatorio. I testi dell'autrice sembrano voler partire da un'esperienza quotidiana per trascinare il lettore ai confini della propria coscienza e renderlo consapevole delle infinite possibilità che lo aspettano. L'autrice invita il lettore a comprendere come l'esperienza di astrazione dalla quotidianità sia alla portata di tutti: dalla persona più ordinaria, che vive nella periferia più desolata, fino al sommo intellettuale, che abita nel centro di una grande città.

## Capitolo 2:

### Proposta di traduzione di tre racconti

In questo secondo capitolo viene presentata una proposta di traduzione di tre degli undici racconti che costituiscono la prima parte della raccolta *Nagajna, ili Izmenennoe vremja*.

Nel primo paragrafo viene proposta la traduzione in italiano, accompagnata dal testo originale, del racconto *Luny* (Le lune), un testo che descrive le avventure fantastiche di alcuni personaggi in vacanza in una pensione sul mare, la cui vita abbastanza monotona viene sconvolta dall'arrivo di esseri alieni tondi, simili a delle Lune.

Il secondo paragrafo è costituito dal testo originale e dalla traduzione in italiano del racconto *Fonarik* (La torcia); in questo caso, l'elemento del fantastico, sebbene sempre presente, viene calato in una dimensione più spirituale, intima e quasi sacra.

Il terzo e ultimo paragrafo contiene il racconto *Novyj Gulliver* (Il nuovo Gulliver), nella versione originale in russo e nella traduzione italiana. Il testo narra le avventure di un uomo la cui esistenza è resa impossibile dalla comparsa di uomini minuscoli che ne hanno colonizzato l'abitazione.

La mia scelta è ricaduta proprio su questi tre racconti perché li ho trovati accomunati dalla metafora semantica della luce, intesa come ciò che accompagna gli uomini verso il cambiamento, suscitato dall'evoluzione del mondo, e li aiuta a superare i momenti di difficoltà. L'immagine risulta chiaramente espressa nel racconto *Fonarik*, in quanto la protagonista riesce a trovare la via di casa grazie ad una fiammella che si rivela ardere proprio davanti alla tomba della nonna, morta da poco e a cui era particolarmente legata. Un concetto simile è individuabile, sebbene in prospettiva ribaltata, anche nel racconto *Luny*: gli esseri alieni, dal corpo simile ad una Luna, intrufolatisi nella pensione dalla ridente cittadina in riva al mare, rendono la vita impossibile all'unico personaggio che rifiuta il contatto con l'esterno e con la luce, decidendo di restare rintanato nella sua stanza. Anche nell'ultimo racconto, *Novyj Gulliver*, il ruolo apparentemente banale della luce, in questo caso artificiale, della lampada da tavolo, risulta in realtà interessante, sia perché permette al protagonista di individuare i colonizzatori, sia perché garantisce loro una vita più tranquilla.

## 2.1 Луны

Я поселилась на четвертом этаже нашего пансионата на берегу моря, которое в это ненастное время грохотало, как вечно идущий мимо поезд. Волны шли и шли, раз пущенные в ход, а у нас завтрак сменялся обедом, болтовня, заменявшая нам реальную жизнь, заполняла все свободные промежутки. У нас у всех была пора отдыха, служба подавала, мыла и выносила отбросы бесшумно, все шло хорошо, завелись также интимные отношения, как это всегда бывает в таких условиях, и нескольким семьям, оставленным в городе, грозил распад, а мы, старые люди, пенсионеры, попавшие в пансионат только благодаря свободным в это холодное время года местам, – мы занимались своими болезнями, сидели по утрам в очереди на ингаляции, а вечерами у телевизора, так оно и шло. У нас тоже дело не обходилось без жестоких страстей, без клеветы, без любви и ревности, у нас составились партии, но мы также жили и жизнью одной молодой пары и их друга. Мы все гадали, кого выберет Айна, одни старушки любили беленького Иманта с голубыми глазками и впалыми щеками, обещавшими к зрелому возрасту обратить лицо Иманта в произведение скульптуры, – другие отдавали предпочтение маленькому черному Эдгару, очень похожему на Чарли Чаплина, чудачку с мелкими чертами лица и прокуренными зубами. Они, Имант и Эдгар, были давнишние друзья, Айна же появилась у них только тут и была просто непременным элементом отдыха. Высокая, с судорожным смехом и большим опытом личной жизни, Айна ходила с Эдгаром, спала с Имантом, а они оба хотели обратного. Так мы все и жили, пока однажды вечером, выпив обязательный кефир, я в плохом расположении духа не поднялась к себе на четвертый этаж. Я зажгла свет и пошла к окну задернуть занавески, и тут началось. Кто-то заглядывал в окно. Лицо, похожее на хоккейную маску, на череп, на дыню, истыканную ножом, то приближалось, то отдалялось. Я бросилась вон из комнаты в коридор, в коридоре толпились все наши, а среди них я увидела опять-таки те же луноподобные существа. Все наши стояли в полной тишине, не делая ни шагу, оцепенев. Айна, Имант и Эдгар как бы слиплись все трое, но в пространство, образовавшееся между их шеями, протискивалось луноподобное существо. Имант и Эдгар крепко держали Айну или держались за нее и оттого, видимо, с таким упорством протискивалось со спины Айны к их подбородкам то существо с необязательным выражением лица, словно это была луна, старательно пробивающаяся в ущельях гор.

## 2.1 Le lune

Mi ero stabilita al quarto piano della nostra pensione in riva al mare, che in quel periodo piovoso rimbombava come il treno che le sferraglia continuamente davanti. Le onde, una volta levatesi, scrosciavano e ri-scrosciavano, mentre da noi la colazione si scambiava con il pranzo e il chiacchiericcio, che aveva sostituito la nostra vita reale, riempiva tutti gli spazi vuoti. Per tutti noi era tempo di riposare, il personale ci serviva, lavava e portava fuori la spazzatura senza far rumore. Tutto procedeva bene, erano nate anche delle relazioni intime, come accade sempre in queste situazioni, e la minaccia di divorzio aveva colpito diverse famiglie lasciate in città; noi pensionati invece, entrati nella pensione solo grazie ai posti disponibili durante la stagione fredda, ci prendevamo cura delle nostre malattie: la mattina ci sedevamo in fila per l'inalazione, e la sera davanti alla TV, e così si andava avanti. Del resto, neanche per noi scarseggiavano passioni furenti, calunnie, amore e gelosia; non solo si creavano dei gruppetti, ma eravamo anche riusciti a vivere della relazione di una giovane coppia e del loro amico. Tutti noi cercavamo di indovinare chi avrebbe scelto Ajna: alcune vecchiette adoravano il biondino Imant con i suoi occhietti azzurri e le guance infossate che promettevano in età adulta di trasformare il suo viso in un'opera scultorea; altri esprimevano la loro preferenza per il piccoletto e moro Edgar, molto simile a Charlie Chaplin, un eccentrico con i tratti del volto sottili e i denti impregnati di fumo. Loro, Imant ed Edgar, erano amici di vecchia data, Ajna invece, aveva fatto la sua comparsa proprio là e non era altro che l'elemento indispensabile per una buona vacanza. Alta, con una risata convulsa e una grande esperienza nella vita privata, Ajna passeggiava con Edgar, dormiva con Imant, ma entrambi desideravano il contrario. E così procedeva la nostra vita, fino a quando una sera, bevuto l'immane kefir, io, in una cattiva disposizione d'animo, non salii al mio quarto piano. Accesi la luce e andai verso la finestra a tirare le tende; fu lì che tutto ebbe inizio. Qualcuno stava dando un'occhiata alla finestra. Quel volto tondo, simile a una maschera da hockey, ad un cranio, a un melone crivellato da un coltello ora si avvicinava, ora si allontanava. Io mi precipitai fuori dalla stanza, nel corridoio si stavano ammassando tutti, ma in mezzo a loro, individuai comunque gli stessi esseri sferici. Tutti noi stavamo in un silenzio tombale, senza fare un passo, intorpiditi. Ajna, Imant e Edgar erano come appiccicati l'uno all'altro, ma nello spazio creatosi tra i loro colli si stava insinuando uno di questi esseri sferici. Imant e Edgar stringevano forte Ajna, oppure si stringevano a lei e, probabilmente a causa di questa stretta, quell'essere dall'inaffidabile espressione del viso si insinuava dalla schiena di Ajna verso i loro menti con uno sforzo tale, quasi fosse la luna che appariva con indifferenza tra le gole dei monti.

Я стояла отдельно, меня поэтому существа не очень касались, не было, видимо, заманчивого промежутка между мной и кем-то еще, хотя он был, как я убедилась через некоторое время, почувствовав под мышкой как бы трепетанье, и не только под мышкой. Тогда я широко раскинула руки, поставила ноги на ширину плеч, затем пришлось разжать пальцы рук. Всего хуже дело обстояло со ртом, но вскоре, когда я разинула рот, они убедились, что ни туда, ни в ноздри, ни в уши им хода нет, несмотря на их большую обтекаемость. Их интересовало больше всего то, что имело обратный выход в видимой перспективе. Поэтому они протискивались с какой-то озабоченностью между нашими тремя влюбленными.

Человек очень быстро ко всему привыкает, ему важно только изучить правила поведения в каждом отдельном случае, вывести законы. Так что вскоре все мы стали кричать Айне, Иманту и Эдгару, чтобы они немедленно расцепились, и наша неразлучная влюбленная команда расстроила свои ряды. Хуже всего пришлось Айне, она хотела сохранить обоих мальчиков и все прижимала их к себе, пока собственные беды не отвлекли ее внимания и она не начала судорожно прыгать на месте в своей длинной юбке, а потом ей все же пришлось сбросить эту юбку и широко расставить ноги, чтобы очередная невозмутимая личность протиснулась у нее между колен. Все боялись вернуться в свои комнаты, все приспособились, речь уже не шла ни об удобствах, ни о сохранении приличий. Айна, как наименее устойчивый персонаж, упала в обморок, и тут же, лежа на полу, начала бугриться, колыхаться, потому что под нее подползли в надежде выбраться с другой стороны наши новые знакомцы, наши поковерканные луны, дыни и черт знает еще что. Общая судьба явственно предстала перед нами, нам приходилось теперь спать на живом, под нами должно было ползать, перемещаться, нырять, ни одна постель, ни одно кресло не гарантировали отдыха, ну и что, человек ко всему приспособливается, и вскоре жизнь вернулась в свое русло. Появились подпорки для рук, особые позы (руки в бок), рты были постоянно разинуты, чтобы прищельцы не заткнули нам глотку в поисках выхода, которого в обозримом пространстве не было, в чем их и надо было убедить. Имант и Эдгар покинули Айну и разошлись друг с другом, Айна бродила как живое распятие, как воплощенное горе, как ярко выраженное одиночество. Имант со своей беленькой бородкой смотрел издали с большим напряжением, что могло выражать и то и это, но выражало, на наш взгляд, опасение за свою жизнь и за все то, что он еще собирался сделать, хотя в свете последних событий он не мог думать, что все останется по-прежнему, и его планы в том числе.

Io stavo da sola, per questo gli esseri non mi toccavano troppo, evidentemente non c'era uno spazio allettante tra me e un altro individuo, sebbene lo spazio effettivamente ci fosse, e di ciò ebbi la certezza in seguito, quando sentii un fremito sotto l'ascella e non solo. Allora allargai le braccia, misi le gambe a larghezza delle spalle e poi venne la volta di aprire le dita delle mani. Il peggio toccò alla bocca, ma poco dopo, quando la spalancai, essi si accorsero che né da lì, né dalle narici, né dalle orecchie sarebbero riusciti a farsi strada, nonostante la loro estrema elasticità. A loro interessava soprattutto ciò che permetteva un'uscita sul lato opposto, in una prospettiva visibile. Per questo essi si insinuavano con una certa inquietudine tra i nostri tre amanti.

L'uomo si abitua molto velocemente a tutto, per lui è importante soltanto imparare le regole di comportamento per ogni singola circostanza e dedurne delle leggi. Allora molto presto tutti noi iniziammo a gridare a Ajna, Imant e Edgar di staccarsi immediatamente e la nostra indistruttibile squadra di amanti sciolse le sue fila. Il peggio toccò a Ajna; voleva mantenere entrambi i ragazzi e se li stringeva a sé, finché le disgrazie personali non distolsero la sua attenzione e lei con la sua gonna lunga iniziò a saltare convulsamente sul posto; in seguito, fu costretta a gettare via questa gonna e spalancare le gambe perché l'impassibile essere di turno si intrufolasse tra le sue ginocchia. Tutti avevano paura di tornare nelle proprie stanze, si erano ormai abituati agli spazi aperti, e non si parlava più di comodità, né di mantenimento del decoro. Ajna, il personaggio meno resistente, perse i sensi e proprio lì, stesa sul pavimento, iniziò a muoversi in modo sinuoso, a fluttuare, poiché loro, i nostri nuovi amici, le nostre lune deformate, meloni e Dio sa che altro, erano passati strisciando sotto di lei nella speranza di trovare un'uscita sul lato opposto. Un destino comune si mostrò vividamente davanti a noi, ora ci toccava dormire su qualcosa di vivo, che strisciava sotto di noi, si spostava per poi sparire dalla vista; nessun letto, nessuna poltrona garantivano più il riposo. E allora? L'uomo si adegua a tutto e poco dopo la vita riprese il suo corso. Apparvero dei sostegni per le braccia, delle pose particolari (braccia e fianchi), le bocche erano continuamente spalancate perché questi alieni non ci tappassero la gola in cerca di un'uscita che in realtà non era presente nello spazio visibile, cosa di cui bisognava convincerli. Imant e Edgar abbandonarono Ajna e si allontanarono l'uno dall'altro, Ajna vagava come un crocifisso ancora vivo, come la personificazione del dolore, come una marcata solitudine. Imant, con la sua barbetta bionda, guardava da lontano con un grande sforzo che poteva esprimere molte cose, ma dal nostro punto di vista esprimeva il timore per la sua vita e per tutto quello che aveva ancora intenzione di fare, anche se alla luce degli ultimi avvenimenti non riusciva a pensare che tutto sarebbe restato come prima, compresi i suoi piani.

Эдгар ходил как бы помахивая крыльями, он же изобрел ту походку, которой немедленно воспользовались все: носками внутрь, напружинив икры наружу. Таким образом, создавался широкий фронт для прохождения пришельцев и одновременно не терялось человеческое достоинство, потому что существуют же косолапые люди, и они ходят на кривых ногах как ни в чем не бывало, они не виноваты.

Одна только Айна сидела взаперти у себя в номере, и именно к ней сквозь все щели тянулись наши пришельцы (у всех двери были широко раскрыты), и поток пришельцев наблюдался только односторонний – через щели в окнах к раскрытым дверям. Было установлено, что из широкого в узкое они ходят хуже и неохотней: это было похоже на некий закон, были предположительно найдены и истоки появления существ, что это мутации то ли микробов, то ли еще чего-то, гиганты с призрачной структурой и намеком на хвостик. (Хвостик особенно неприятно извивался при прохождении под лежащим телом, ибо мы ведь спали, не обращая ни на что внимания, только отмечая извивы хвостиков.) Одна лишь Айна сидела у себя запершись, и к ней лезло неисчислимое количество пришельцев с улицы и от нас. Было вдруг замечено, что чем дольше заперто у Аины, тем больше устремляется к ней существ и тем меньше их у нас. Они, видимо, не размножались беспредельно, число их было конечно, так что в итоге все уравнилось, у каждого в номере жило по два-три постельных существа, но зато у Аины ими, видимо, кишмя кишело. Как она могла так жить, непонятно, их у нее развелось как тараканов, она и выскакивала в столовую вся измордованная и жаловалась, что не спит, что нет сил жить. Она ведь ходила по-прежнему грациозно, на прямых ногах, разве что надела брюки, и словно черви мелькали у нее под мышками и в промежности хвосты пришельцев, снующих взад-вперед, и все от нее отвернулись.

И когда однажды она, вдруг сообразив что к чему, широко распахнула свою дверь, кто-то просто, проходя мимо, вынул из ее дверей ключ и запер ее снаружи, чтобы пришельцы опять не сунулись к нам. Айна билась об дверь, колотилась, потом выбила себе окна, запертые по причине холодов, потом все замерло, и мы заснули, сотрясаясь во сне от лазающих в постели пришельцев.

А Айна осталась жива, хотя никто ее не отпер. Она спрыгнула с четвертого этажа на глазах у всех, когда все гуляли по пляжу враспыху.

Edgar camminava come dimenando le ali, era stato lui a scoprire questa andatura che poco dopo avrebbero utilizzato tutti: con le punte in dentro, i polpacchi tesi in fuori. In questo modo, si creava un largo fronte per il passaggio degli extraterrestri e, allo stesso tempo, non si perdeva la dignità umana, poiché esistono anche uomini goffi, che camminano con le gambe storte, come se niente fosse e non per colpa loro.

Soltanto Ajna stava seduta chiusa a chiave nella sua stanza, e proprio verso di lei, attraverso tutte le fessure protendevano i nostri alieni (le porte di tutti gli altri erano spalancate) e la fiumana di extraterrestri era visibile solo in un verso, attraverso le fessure nelle finestre, verso le porte spalancate. Si capì poi che fanno più fatica e passano malvolentieri dagli spazi larghi a quelli stretti: era come una specie di legge, furono ipoteticamente trovate anche le origini dell'apparizione di queste creature, ossia la mutazione non si sa se di microbi o di qualcos'altro, giganti con una struttura immaginaria e un accenno di coda. (La codina si attorcigliava in modo particolarmente sgradevole al passaggio sotto un corpo disteso, poiché noi dopotutto dormivamo, senza far attenzione a nulla, rilevando soltanto la sinuosità delle codine.) Soltanto Ajna stava sola chiusa nella sua stanza, e da lei si riversava una quantità incalcolabile di alieni, provenienti dalla strada o dalle nostre stanze. In seguito si fece evidente che, quanto più la stanza di Ajna rimaneva chiusa, quanti più esseri si dirigevano verso di lei e tanti meno da noi. Essi, evidentemente, non si riproducevano all'infinito, il loro numero era limitato, quindi alla fine tutto si pareggiò e in ogni stanza vivevano due-tre di queste creature da letto, mentre in quella di Ajna pullulavano. Non si capisce come lei riuscisse a vivere così, questi si erano moltiplicati come scarafaggi; lei si precipitava in mensa tutta sconvolta e si lamentava che non riusciva a dormire e non aveva le forze per vivere. Eppure, continuava a passeggiare come prima graziosamente, con le gambe dritte, solo che ora indossava i pantaloni. Come fossero dei vermi, le code di questi alieni che andavano su e giù, le sbucavano fuori dalle ascelle e dall'inguine e per questo tutti si allontanarono da lei.

E quando, un giorno, capito improvvisamente cosa stesse succedendo, ella spalancò la sua porta, un tale che passava davanti non fece altro che estrarre la chiave dalla maniglia e chiuderla da fuori, così che gli alieni non potessero più intrufolarsi nelle nostre stanze. Ajna picchiava contro la porta, la colpiva forte, ad un certo punto ruppe le finestre, chiuse a causa del freddo; poi si placò e noi ci addormentammo, dimenandoci nel sonno a causa degli esserini che si infiltravano nel letto.

Ajna rimase viva, nonostante nessuno le aprisse. Balzò dal quarto piano davanti agli occhi di tutti, mentre passeggiavamo per la spiaggia, puntando in direzioni diverse.

Она постояла в своем разбитом окне, а потом прыгнула, а вся ее кривомордая команда дружно всколыхнулась и понесла ее – они же летали, как мы могли забыть. Айна летела над нами, как торпеда, а эти бледнолицые сопровождали ее почетным эскортом, поддерживали ее в полете, и это было красиво, во-первых, а во-вторых, это ведь было решение вопроса: можно было бы спать на весу, они поддержали бы, у них не было другого выхода. Для этого достаточно было упасть с кровати, чтобы тебя подхватили: это открытие сделал белокурый Имант, его как-то застали в раскрытую дверь за таким вот лежанием, и вскоре все мы так спали, на весу. А наша прекрасная Айна улетела, мы ей завидовали, потому что ни у кого из нас не было достаточно сопровождающих лиц, чтобы улететь отсюда вон, она увела всех своих, а транспорт на Земле больше не ходит. Иногда мы видим перелетных пташек, таких же, как Айна, они несутся над нашими головами, а мы разводим в огородах картофель, потому что остались здесь пожизненно. Ну и что, прекрасная судьба. Правда, уже началась борьба за овладение лишними существами, остающимися после мертвых (от живых они не уходят), и все большее число захватывают себе Имант и Эдгар, так что скоро и они полетят, и единственно что – им так скоро и так высоко не улететь, как удалось Айне, лун у них мало, а цена слишком высокая, человеческая жизнь, мы не так легко расстаемся с жизнью...

Ella rimase un po' davanti alla finestra a pezzi, poi saltò e tutta la sua squadra di esseri dal muso deformato si levò unitamente e la trascinò: loro sapevano anche volare, come potevamo dimenticarcene. Ajna volava sopra di noi, come un siluro, mentre questi visi pallidi l'accompagnavano come una scorta d'onore, la sostenevano nel volo e questo era bello, in primo luogo; in secondo luogo rappresentava proprio la soluzione al nostro problema: avremmo potuto dormire sospesi e loro ci avrebbero sostenuti, non avendo altra via d'uscita. Per fare ciò era sufficiente cadere dal letto e loro ci avrebbero afferrati al volo: questa fu una scoperta del biondino Imant; l'avevano chissà come trovato con la porta aperta, proprio in quella posizione e poco dopo tutti noi dormivamo così, sospesi. Mentre la nostra bellissima Ajna era volata via, tutti la invidiavamo, perché nessuno di noi aveva sufficienti ufficiali al seguito per volare via da qui. Lei si era portata via tutti i suoi e questo mezzo di trasporto non viaggia più sulla Terra. Ogni tanto vediamo degli uccellini migratori tali quali Ajna sfrecciare sulle nostre teste; noi invece coltiviamo le patate negli orti per poter restare qui a vita. E che dire, una bella sorte. In verità, però, è già iniziata la lotta per l'impossessamento delle creature in eccesso che la morte ha lasciato libere (dai vivi non se ne vanno) e sono sempre Imant e Edgar a catturarne in maggiori quantità. Finirà che ben presto anche loro prenderanno il volo; certo è che non voleranno mai via tanto presto e tanto in alto quanto Ajna. Loro hanno poche Lune, e il prezzo da pagare è troppo alto, è la vita umana e noi non ci separiamo troppo facilmente dalla vita...

## 2.2 Фонарик - La torcia

Однажды молодая девушка возвращалась зимним вечером с электрички к себе в деревню.

Идти было недалеко, но дорога шла через мостик и дальше наверх, по полю.

И вот, поднимаясь на гору, девушка увидела какой-то свет, как будто горел фонарик в руке у прохожего, причем луч упирался прямо ей в глаза.

Она испугалась, было уже поздно и темно, никого вокруг, только этот пучок света, который приближался по тропинке.

Что было делать?

Поворачивать обратно слишком опасно, получается как будто бегство, догонят и убьют, а идти навстречу фонарику тоже страшно, но в этом случае лучше сделать вид, что ничего не происходит.

Девушка быстро переложила свои небольшие деньги из сумочки за пазуху и пошла как ни в чем не бывало навстречу фонарику.

Сердце ее билось от страха, но она не замедляла шаги и не останавливалась, чтобы не показать виду, что боится.

Этот луч фонарика, однако, все светил и светил, но не приближался ни на шаг, и девушка летела на этот свет, как бабочка на огонек лампы.

Она шла так уже довольно долго и вдруг заметила, что идет прямо по полю.

Тропинка куда-то исчезла, только впереди горел огонь фонарика.

Идти по полю было нетяжело, снег давно слежался, хотя поле было бугристое.

Снег давал какое-никакое, а все же освещение, и девушка стала выбирать путь поровней, хотя куда она шла при этом, было неизвестно.

Тут что-то сбоку сильно рвануло и осветило все окрестности, как молнией, только продержалось подольше.

Девушка даже оглянулась в сторону этого взрыва, но ничего уже не было видно.

Потом она посмотрела по сторонам и поняла, что совершенно не соображает, где находится.

## 2.2 La torcia

Tempo fa, in una sera d'inverno, una giovane ragazza tornava dalla stazione dei treni verso la sua casa in campagna.

A piedi non era lontano, ma la strada passava attraverso un ponticello e poi si proseguiva in salita per un campo.

Ed ecco che, salendo per la collina, la ragazza vide una certa luce, come se una torcia brillasse nelle mani di un passante e al tempo stesso il raggio la colpisse direttamente negli occhi.

Ella ebbe paura, era già tardi e c'era buio, attorno a lei non c'era nessuno, soltanto questo fascio di luce che si accostava al sentiero.

Che fare?

Voltarsi indietro era troppo pericoloso, sarebbe sembrata una fuga, l'avrebbero raggiunta e uccisa; ma anche andare incontro alla torcia sarebbe stato spaventoso; in casi come questo, è meglio far finta che non stia accadendo nulla.

La ragazza spostò velocemente i suoi pochi soldi dalla borsetta al seno e si incamminò verso la torcia come se niente fosse.

Il cuore batteva dalla paura, ma lei non rallentava il passo e non si fermava, per non mostrare il suo terrore.

Questo raggio della torcia, tuttavia, splendeva e splendeva sempre più, ma non si avvicinava neanche di un passo e la ragazza volava su questa luce, come una farfalla sulla fiammella della lampada.

Ella stava camminando già da un po', quando all'improvviso si rese conto che stava passando proprio in mezzo al campo.

Il sentiero era come scomparso, davanti a lei splendeva solo il fuoco della torcia.

Camminare per il campo non era faticoso, la neve aveva già da tempo compattato il terreno collinoso.

La neve dava pur sempre un po' di luce, e questo permise alla ragazza di scegliere il percorso un po' più pianeggiante, sebbene comunque non sapesse dove stesse andando.

In quell'istante qualcosa le esplose a fianco e illuminò tutto intorno, come dei lampi che, però, si erano protratti un po' più a lungo.

La ragazza si voltò persino verso quella esplosione, ma ormai non si vedeva più niente.

Poi, guardò da entrambi i lati e si rese conto che non aveva la minima idea di dove si trovava.

Было темно, тихо светил снег и вдали неподвижно стоял кто-то неразличимый со своим фонариком.

И девушка покорно пошла на свет этого фонаря: по крайней мере, можно спросить дорогу.

Хоть она и выросла в этих местах, но всякое случается с человеком.

Ей было ясно, что она заблудилась.

Она шла и шла, свет фонарика вел ее куда-то, и она уже совершенно не понимала, зачем ей двигаться по снежному полю, и где ее дом и сколько прошло времени.

Иногда она падала и с ужасом вскакивала, помня рассказы бабушки Поля о том, как замерзали на снегу усталые люди, которые хотели отдохнуть.

Бабушка Поля умерла не так давно, она растила свою внучку от рождения и все время разговаривала с ней, все время, даже когда та еще не умела говорить.

Девушка еле шла, потому что очень устала, она училась в торговом техникуме, и в этот день у них была практика в магазине, полный день на ногах.

Обычно она не возвращалась так поздно, старалась остаться ночевать у подруги в Москве, но сегодня не получилось, к той понаехали родственники.

Девушка подумала, что отец с матерью, наверно, пошли ее встречать и не встретили, потому что она свернула с тропинки в поле и заблудилась, и теперь родители вернулись домой 59 и звонят-названивают ее подружке в Москву, и как они восприняли эту новость, что их дочь давно уехала на электричке?

Девушка немножко поплакала, но потом уже шла как деревянная: она поняла, что спасения ей нет, этот свет фонарика заманивает ее куда-то.

Сердце ее билось, во рту пересохло, в горле саднило.

Иногда она шла с закрытыми глазами, иногда сворачивала в сторону – но знала, что свет фонаря все равно светит впереди.

Наконец она наткнулась на что-то твердое и вскрикнула.

Это была ограда кладбища, невысокий штакетник.

Перед ней был как бы кусок леса в поле, старые деревья, еле различимые во тьме кресты и памятники за оградой, занесенные снегом.

Луч фонарика (или пламя свечи) теперь затерялся в гуще деревьев и светил издалека.

C'era buio, la neve illuminava sommessamente e in lontananza qualcuno di indistinguibile stava immobile con la sua torcia.

Allora la ragazza docilmente si avviò verso la luce di questa torcia: al limite avrebbe potuto chiedergli la strada.

Ella era anche cresciuta in questi posti, però può succedere proprio di tutto a una persona.

Era chiaro, si era persa.

Ella camminava, camminava, la luce della torcia la portava da qualche parte e lei ancora non comprendeva del tutto perché le toccasse camminare per un campo innevato, dove fosse la sua casa e quanto tempo fosse trascorso.

Talvolta lei cadeva e con orrore balzava in piedi, ricordandosi i racconti della nonna Polja su come si congelavano nella neve le persone stanche che volevano riposare.

La nonna Polja non era morta da molto, lei aveva cresciuto la sua nipotina dalla nascita e chiacchierava sempre con lei, sempre, persino quando questa non sapeva ancora parlare.

La ragazza camminava a malapena, perché era molto stanca: studiava all'istituto tecnico per il commercio e proprio quel giorno avevano fatto pratica in negozio, il che significa stare tutto il giorno in piedi.

Di solito non tornava così tardi, cercava di fermarsi a dormire a Mosca da una amica, ma questa volta non era riuscita perché da lei erano arrivati tutti i parenti.

La ragazza pensò che il padre e la madre erano sicuramente partiti per andarle incontro, ma non si erano incontrati, perché lei aveva deviato dal sentiero verso il campo e si era persa, e ora i genitori erano tornati alla casa numero 59 e chiamavano e richiamavano la sua amichetta di Mosca, ma come avrebbero preso la notizia che la loro bambina era già partita da un po' in treno?

La ragazza versò qualche lacrima, ma poco dopo riprese a camminare irrigidita: lei aveva capito di non avere scampo e che la luce della torcia la stava attirando chissà dove.

Il suo cuore batteva, la bocca si era seccata e le bruciava la gola.

A volte lei camminava ad occhi chiusi, a volte cambiava direzione, ma tanto sapeva che la luce della torcia avrebbe sempre brillato davanti a lei.

Infine ella urtò contro qualcosa di duro e cacciò un urlo.

Era il muro del cimitero, una palizzata non troppo alta.

Davanti a lei era come se si estendesse un pezzo di bosco in un campo: alberi antichi, croci nel buio a malapena distinguibili, al di là del recinto monumenti ricoperti di neve.

Ora il fascio della torcia (o la fiamma di una candela) si perdeva nel fitto degli alberi e brillava da lontano.

Девушка поняла, где она находится, и поняла, что фонарик теперь светит на могилке бабушки Поли.

И бессознательно, совершенно не думая ни о чем, девушка пошла к калитке, чтобы войти на кладбище.

Однако она с ужасом услышала чье-то громкое дыхание за спиной и легкий шорох.

Она не стала оглядываться, только ускорила шаги и втянула голову в плечи, ожидая удара.

И тут кто-то слегка тронул ее за варежку, а потом взял и потянул вбок.

Девушка открыла глаза и увидела небольшую лохматую собачку, которая, улыбаясь, смотрела на нее.

Сразу стало легче на душе.

Девушка посмотрела через забор огонек на кладбище погас.

Собака опять потянула девушку вбок.

Девушка стояла на утоптанной, довольно широкой тропинке, на которой валялись еловые ветки – видимо, с последних похорон.

И тут девушка со всех ног помчалась по этой нахоженной тропинке, а собака сразу же отстала.

Это, видимо, была собака, которая подбирала на кладбище остатки от поминок и тем кормилась, такая кладбищенская нищенка, и она никуда не отходила от своего места.

Через полчаса девушка уже подходила к своей деревне.

А ее отец с матерью, как потом оказалось, действительно пошли встречать свою дочку, но на полдороге увидели и услышали взрыв впереди. Это взорвался газопровод, который как раз шел поперек тропинки.

Взрывом разнесло деревья вокруг, все было обуглено, и со свистом горел высокий факел.

Родители девушки бросились к месту взрыва, облазили все вокруг, но не нашли ничего, никаких останков.

Потом они пошли на станцию, позвонили в Москву, узнали от подруги своей дочери, что та выехала два часа назад, дождалась последнюю электричку, никого не встретили и тогда быстро отправились домой теперь уже другой дорогой, надеясь на последнее – что разминутся с дочкой.

Вернувшись, они позвонили в милицию, но им сказали, что все на месте аварии и никто сейчас не поедет искать.

La ragazza capì dove si trovava e capì che la torcia in quel momento stava brillando sulla piccola tomba della nonna Polja.

E inconsciamente, senza pensare proprio a nulla, la ragazza si diresse verso il cancello per entrare nel cimitero.

Tuttavia, avvertì con orrore il forte respiro di qualcuno alle sue spalle e un leggero mormorio.

Non aveva neanche accennato a guardarsi intorno, aveva solo accelerato il passo e abbassato la testa tra le spalle, in attesa di un colpo.

Ed ecco che qualcuno le sfiorò il guanto, e poi la prese e la trascinò di lato.

La ragazza aprì gli occhi e vide una piccola cagnolina dal pelo lungo che la guardava sorridendo.

Si sentì improvvisamente sollevata.

La ragazza guardò attraverso il cancello spegnersi il fuoco nel cimitero.

Il cane nuovamente trascinò la ragazza di lato.

La ragazza si trovava su un sentiero battuto, abbastanza largo, sui cui erano adagiati rami di abete rosso, probabilmente dall'ultimo funerale.

E all'improvviso la ragazza prese a correre a gambe levate per quel sentiero molto frequentato; il cane, invece perse subito terreno.

Doveva essere uno di quei cani che raccattava nel cimitero i resti dalle veglie e di questi si nutriva; un tale accattone da cimitero che non si allontanava mai dal suo posto.

Mezz'ora dopo la ragazza si stava già avvicinando al suo villaggio.

Suo padre e sua madre, come si scoprì in seguito, andarono davvero incontro alla loro bambina, ma a metà strada videro e sentirono un'esplosione davanti a loro. Era esploso il gasdotto che si estendeva proprio trasversalmente al sentiero.

L'esplosione sradicò gli alberi attorno, tutto era carbonizzato e la fiamma alta ardeva accompagnata da un fischio.

I genitori della ragazza si precipitarono sul luogo dell'esplosione, esplorarono tutto intorno, ma non trovarono nulla, nemmeno i resti.

Poi si diressero verso la stazione, chiamarono a Mosca, scoprirono dall'amica della figlia che questa se n'era andata già due ore prima, aspettarono l'ultimo treno, non incrociarono nessuno e allora si diressero verso casa, questa volta per un'altra strada, sperando nell'ultima possibilità rimasta di incontrare la figlia.

Tornati a casa, chiamarono la polizia, ma questi dissero loro che tutti erano sul luogo dell'incidente e nessuno sarebbe andato a cercare la ragazza in quel momento.

Мать на коленях молилась перед иконой, отец лежал лицом к стенке на диване, когда девушка вошла в дом.

Отец сел на диване и схватился за сердце, мать кинулась к ней и обняла ее со словами:

– Где ж ты была? А мы думали, что Бог тебя прибрал, – и тут она заплакала. – Что бабушка Поля позвала тебя к себе. Ты знаешь, на твоей тропинке ведь был взрыв. Скоро после прихода твоей электрички. Мы посчитали, ты должна была попасть в этот взрыв. Мы тебя там искали.

– Да, – ответила девушка. – Я видела взрыв, но я была уже далеко. Я была около нее. Баба Поля позвала меня.

La madre stava pregando in ginocchio davanti all'icona, il padre era sdraiato sul divano con il viso rivolto al muro, quando la ragazza entrò in casa.

Il padre si sedette sul divano e portò le mani al cuore, la madre si gettò su di lei e la abbracciò dicendo:

– Dove sei stata? Noi pensavamo che Dio si fosse appropriato di te, – e all'improvviso scoppiò a piangere. – Pensavamo che nonna Polja ti avesse richiamato a sé. Sai, sul tuo sentiero c'è stata un'esplosione. Poco dopo l'arrivo del tuo treno. Noi abbiamo fatto i conti, tu saresti dovuta passare proprio nel mezzo di quell'esplosione. Noi ti abbiamo cercato proprio lì.

– Sì – rispose la ragazza. – Ho visto l'esplosione, ma io ero già lontana. Ero vicina a lei. Nonna Polja mi aveva chiamato a sé.

## 2.3 Новый Гулливер

Жизнь моя под угрозой, по-видимому. Я лежу один, прикованный к постели гриппом, и моя жена воспринимает все, что я говорю, как бред. Уже идет речь о больнице. Два раза в день приходит какая-то мастерица и практикует на мне как законченная садистка, то есть всаживает в мякоть огромную иглу и делает вид, что торопится дальше, а я боюсь ей сказать, чтобы она не оставляла ампулы и вату, поскольку мало ли как их используют «те». «Те» используют всё, в том числе и недоеденное и недопитое. Эксперимента ради я оставил на стуле, не принял таблетку анальгина, и всю ночь у «них» шел пир горой и раздавались пьяные песни, у сволочей.

Я познакомился с ними в самом начале болезни, когда не мог спать ночью и встал, чтобы переодеть мокрую майку, поскольку меня бил озноб и т. д. Я пошатнулся и увидел у плинтуса небольшого жука, который быстро побежал, как они могут. Я этого жука хотел приклепнуть и наступил на него, но успел наступить только на лапку, и когда поднял шлепанец трясущейся рукой, в свете далекой настольной лампы увидел на подошве отчаянно повисшего человечка размером с таракана с раздавленной ниже колена ногой. Человечек, видимо, находился в шоке.

Я отлепил его, одеяло с меня сползло, и что было делать, я не представлял, одно только меня утешало, что это галлюцинация. Я полил на человечка водой из стакана, он несколько раз вздрогнул у меня на руке и пополз. Куда его было девать, мою галлюцинацию? Я положил его на блюдце и стал рассматривать. Человечек был одет во что-то грязно-серое, при ближайшем рассмотрении это оказался клочок ваты, порядочно-таки заношенной. Моя садистка, что ли, уронила? Но ведь это галлюцинация, успокоил я сам себя. Моя галлюцинация, волоча расплюснутую ногу, потащилась на трех конечностях к краю блюдца, свесила лохматую голову и, живучее создание, перевалила на стул. Стой, не уйдешь, как бы воскликнул я и на пути моего человечка поставил руку. Он поднял голову, примерился и стал, щекоча меня руками, взбираться, как дурак, по пальцам не хуже, чем по бревенчатой стене. Замечательно было то, что я внутренне хохотал над его жалкими попытками, однако вид моего окровавленного мизинца, когда я стряхнул с руки привидение, ошарашил меня... Так вот как может протекать бред, подумал я и вытер пятнышко крови о майку.

## 2.3 Il nuovo Gulliver

La mia vita è sotto minaccia, è evidente. Io sto sdraiato solo, inchiodato a letto con l'influenza e mia moglie prende tutto quello che dico come assurdità. Si parla già di portarmi all'ospedale. Due volte al giorno arriva una specie di esperta ed esegue le sue pratiche su di me, come una perfetta sadica, ossia infila nella mia carne un ago enorme e sembra che faccia tutto di fretta per proseguire oltre; io però ho paura a dirle di non lasciare in giro le fiale e il cotone, perché chissà come li usano "quelli". "Quelli" usano di tutto, compreso ciò che non è commestibile e bevibile. Per la buona riuscita dell'esperimento, lasciai l'analgésico sulla sedia, non lo presi; per "questi", invece, per queste carogne per tutta la notte è proseguito il lauto banchetto, sono risuonate canzoni da ubriachi.

Li conobbi proprio all'inizio della malattia, quando non riuscivo a dormire di notte e mi alzavo per cambiarmi la maglietta bagnata, perché avevo i brividi, eccetera. Cominciai a vacillare e vidi sul battiscopa un piccolo scarabeo che si era messo a correre velocemente, proprio come fanno loro. Volevo schiacciare questo scarabeo, allora lo calpestai, ma riuscii a schiacciare solo la zampetta e quando alzai la mattonella con la mano tremolante, alla luce della lontana abat jour, riconobbi sulla pianta del piede un uomo grande come uno scarafaggio che penzolava in modo terribile, con la gamba spiaccicata sotto il ginocchio. L'uomo era evidentemente sotto shock.

Io lo staccai da lì, la coperta mi strisciò per terra; e cosa si potesse fare, io non riuscivo nemmeno ad immaginarlo, mi rallegravo solo il fatto che si trattava di un'allucinazione. Bagnai l'omino con l'acqua del mio bicchiere, lui sobbalzò qualche volta sul mio braccio e cominciò a scivolare. Dove voleva ficcarsi lui, la mia allucinazione? Lo misi sul piattino e iniziai ad osservarlo. L'omino indossava qualcosa di grigio-sporco, che dopo un'osservazione scrupolosa si rivelò essere un batuffolo di cotone, comunque discretamente logoro. L'avrà mica fatto cadere la mia torturatrice? Ma va, è solo una allucinazione, e così mi tranquillizzai da solo. La mia allucinazione, strascicando la gamba schiacciata, si trascinò a sento sui tre arti fino all'estremità del piattino, fece penzolare il capo arruffato e, da brava creatura dura a morire, raggiunse la sedia. "Aspetta, non andartene" sembravo esclamare e misi una mano sul percorso del mio ometto. Lui alzò la testa, si mise in posizione e iniziò, facendomi solletico sulle braccia, ad arrampicarsi come uno sciocco sulle mie dita, non peggio che su una parete di tronchi. Era incredibile come io sghignazzassi dentro di me per le sue imprese miserabili, tuttavia, non appena tolsi dalla mano questo fantasma, l'aspetto del mio dito insanguinato mi spazzò... "Quindi è così che il delirio può fare il suo corso", pensai, e pulii la macchia di sangue con la maglietta.

На этом я влез в свою ледяную постель и стал дрожать от холода, пока не наступило утро и жена не пришла мне дать питья в мой чумной инфекционный барак.

– Смотри, у тебя ночью шла носом кровь, – сказала жена, указав на майку.

Я попил и немного съел какой-то дряни из тарелки, пока жена собиралась на работу. Затем весь день ушел у меня на наблюдения за тем, как мои галлюцинации добывают из стакана и тарелки воду и пищу. Воду они носили толпой в ампуле из-под новокаина, а спускали ее в бинтах. Кашу они просто вылили на пол, наклонивши над пропастью тарелку, а было их видимо-невидимо. Внизу, на полу, кучу каши разбирали в свою посуду, как-то: в копейку, в отбитые горлышки ампул, в клочки картона (их везли по полу). Фигурировала также чайная ложка, упавшая у меня вчера утром, ее нагружали и несли целой колонной.

Мой инвалид бесследно исчез, жена дала сменить мне майку, доказательства галлюцинации пропали, но человечки, суетившиеся у плинтуса, не исчезли. Двоих я обнаружил у себя перед глазами, они шли вверх по ковру, как альпинисты в кустарниках, и целью их похода, я обнаружил, была полка, но там, между ковром и полкой, существовал так называемый отрицательный угол, и они, понюхав и покачавшись в шерстинках ковра, канули вниз. Они умели падать, эти люди! Понимали, что падают на постель, и, упавши на одеяло, долго и трудно шли в связке по торосам крахмального пододеяльника к своему плинтусу.

Я вообразил себе, что ночью они роются у меня в кровати, работают по сбору крошек. И о тараканах такую вещь подумать противно, а тут мыслящий враг!

«Галлюцинация», – громко сказал я себе и позвал жену, чтобы она с кипящим чайником прошла по плинтусам. Но жена ушла, а деятельность моих красавцев развернулась вовсю. Когда я вышел, держась за стену, они умудрились в короткое время вытащить из подушки в пятнадцати местах перья. (Я застал их в середине работы и вынужден был сам вытащить эти перья, чтобы спокойно лечь на подушку, и побросал их вниз, на пол, после чего опомнился, но перья уже исчезли в щели одно за другим.) Они, видимо, устилали себе пол жилища.

Dopo di ciò mi intrufolai nel mio letto gelido e iniziai a tremare per il freddo, fino a che non si fece mattina e mia moglie non entrò nel mio lazzaretto per darmi da bere.

– Guarda, stanotte ti è uscito il sangue dal naso, – disse mia moglie, indicandomi la maglia.

Mi alzai e mangiai qualche schifezza dal mio piatto, mentre mia moglie si preparava per andare al lavoro. Poi, persi tutto il giorno ad osservare come le mie allucinazioni si ricavassero cibo e acqua dal mio piatto e dal mio bicchiere. Loro in massa trasportavano l'acqua nelle fiale di Novocaina e la facevano uscire sulle fasce. Versavano semplicemente la *kaša* sul pavimento, dopo aver inclinato il piatto sull'orlo del tavolo; ce n'erano proprio in gran numero. Laggiù, sul pavimento, smistavano la montagna di *kaša* nei loro piatti in vari modi: in una moneta, nei colli staccati delle fiale, nei pezzi di cartone (li trascinarono per il pavimento). C'era anche un cucchiaio da tè che mi era caduto la mattina precedente, se lo caricavano sulle spalle e, schierati come un'intera colonna, lo trasportavano.

Il mio invalido si era dileguato senza lasciare tracce, mia moglie mi aveva dato la maglia da cambiare ed erano cadute tutte le prove della mia allucinazione, ma gli omuncoli che si affacciavano sul battiscopa, quelli non erano ancora spariti. Me ne trovai due davanti agli occhi, stavano andando su per il tappeto, come alpinisti che si arrampicano sopra gli arbusti, e mi accorsi che l'obiettivo della loro marcia era la mensola. Lì, però, tra il tappeto e la mensola c'era il cosiddetto angolo di diniego e loro, fiutatolo e dondolatisi tra i pelucchi di lana del tappeto, si buttarono giù. Sapevano come cadere questi uomini! Capivano che sarebbero caduti sul letto e, una volta caduti sulla coperta, a lungo e con fatica, passavano in gruppo attraverso il lastrone di ghiaccio del lenzuolo, fino ad arrivare al loro battiscopa.

Io mi immaginai che di notte questi mi frugassero nel letto e andassero in cerca di briciole. È ripugnante pensare che fanno la stessa cosa gli scarafaggi, ma in questo caso ci troviamo davanti un nemico pensante!

“Allucinazioni”, – dissi ad alta voce tra me e me e chiamai mia moglie, perché passasse vicino al battiscopa con la teiera bollente. Ma mia moglie era uscita e l'attività dei miei bellocci si svolgeva a tutta forza. Quando io uscii, aggrappandomi al muro, essi trovarono il modo di estrarre dal cuscino delle piume e spargerle in quindici punti. (Io li sorpresi nel bel mezzo del loro lavoro e fui costretto anche io ad estrarre quelle piume, per potermi stendere tranquillo sul mio cuscino; le gettai a terra, sul pavimento, dopodiché ci ripensai, ma le piume erano già sparite nelle fessure, una dopo l'altra). Evidentemente stavano ricoprendo il pavimento del loro alloggio.

Теперь это было их главное развлечение, они наполовину вытягивали перья, и мне оставалось только со стоном довершать их работу. Как-то я попытался перевернуть подушку, и, вставши в очередной раз, чтобы открыть дверь моей садистке, я затем лег лицом прямо в торчащие остья, которые они успели вытащить и на этой стороне подушки.

Я не решался их уничтожить, помня о пятнышке крови. Кроме того, я в одном человечке, гулявшем по пододеяльнику, обнаружил мать с ребенком (в ваточке) и внутренне задрожал. Она шла, как мадонна, лицом ко мне, и младенец плыл личиком ко мне. Я закрыл глаза, а эта самоотверженная мать подобрала у меня с подбородка что-то прилипшее (по виду – крошку желтка) и, нагруженная этим куском и своим ребенком, канула в волны пододеяльника.

Дальше – больше, они начали сколачивать себе мебель, что ли. У них появился кусочек лезвия бритвы (откуда?). Они им отрезали пластиночку от ножки стула и понесли, как лесорубы, эту доску домой. Тюк-тюк, перетюк – слышалось тихое щелканье, это они там то ли гвозди заколачивали (какие?), то ли обтесывали дерево бритвой...

Через два дня стул подломился под моей сослуживицей Мариной, женщиной полной и громкоголосой, которая принесла мне мою зарплату, добрая душа, и поплатилась за это испугом и ушибом ягодиц, так как решила посидеть около меня и рассказать кое-что о нашем новом начальнике, который заявил-де на общей летучке, что знакомиться будем в работе. С этими словами Марина шлепнулась очень даже неожиданно и оказалась сидящей на полу среди обломков. Когда Марина ушла со стонами, стул лежал на полу. Вечером пришла жена и при мне унесла только спинку и сиденье. Ножки исчезли. Я закрыл глаза от изнеможения, а жена решила, что ножки я выбросил еще раньше (куда?! когда?!).

Стало быть, у них уже начался расцвет строительства, они скреблись и колотились почем зря, и некоторое время спустя они пошли на добычу моей картошки с котлетой (я не стал есть), вооруженные платформой на колесах.

Все шло у них в ход, эти воры тащили уже мелкую посуду типа ликерных рюмок, запасали в чашку воду, волокли яблочные огрызки из помойного ведра.

Ora questo era diventato il loro più grande divertimento, tiravano fuori per metà le piume e a me restava da completare il loro lavoro con un gemito. In qualche modo avevo cercato di rivoltare il cuscino, ma alzatomi per l'ennesima volta ad aprire la porta alla mia torturatrice, quando poi mi distesi, appoggiai il volto direttamente sulle punte sporgenti che loro erano riusciti a estrarre anche da quel lato del cuscino.

Non avevo la minima intenzione di distruggerli, tornandomi in mente la macchiolina di sangue. Oltre a ciò, in uno di questi omuncoli che camminava sul lenzuolo riconobbi una madre con il suo bambino (in un batuffolo di cotone) e iniziai a tremare internamente. Lei camminava come una madonna, con il volto rivolto verso di me, e anche il bambino sembrava girare il suo visino nella mia direzione. Io chiusi gli occhi e questa madre piena di abnegazione trovò sul mio mento qualcosa per attaccarsi (dall'aspetto, poteva essere una macchia di tuorlo) e carica di questo pezzetto e del suo bambino sparì tra le onde del lenzuolo.

Più si va avanti e più la faccenda si fa complicata; essi iniziarono addirittura a raccattare i mobili. Nella loro zona era comparso anche un pezzo di lama da barba (da dove l'avevano raccattato, poi?). Con questa tagliarono la superficie delle gambe della sedia e, come tagliaboschi, portarono questa asse nella loro casa. Toc-toc e di nuovo toc, quando si sentiva un leggero schiocco, erano loro che ora battevano sui chiodi (quali?), ora intagliavano il legno con un rasoio...

Due giorni dopo la sedia si ruppe sotto il peso della mia collega Marina, una donna pienotta e dalla voce alta, che era venuta a portarmi lo stipendio, la quale, buon'anima, pagò questa carineria con uno spavento e una botta sul sedere: lei aveva deciso di sedersi vicino a me per raccontarmi delle cose riguardo al nostro nuovo titolare il quale, mi disse, aveva comunicato in una riunione collettiva che io e lui ci saremmo conosciuti al lavoro. Proprio dicendo queste parole Marina cascò in modo del tutto inaspettato e si ritrovò seduta per terra tra le macerie. Quando Marina uscì gridando, la sedia era ancora sul pavimento. La sera arrivò mia moglie e in mia presenza portò via soltanto lo schienale e la seduta. Le gambe erano sparite. Io chiusi gli occhi per lo sfinimento e mia moglie stabilì che ero stato io a buttare via le gambe ancora prima che lei arrivasse (dove?!, quando?!).

E così, essi avevano già raggiunto l'apice della costruzione, grattavano e battevano forte il legno e, dopo non molto tempo, iniziarono la caccia alle mie patate e polpette (io non avevo ripreso a mangiare), armati di una piattaforma su ruote.

Tutto si era messo in moto, questi ladri portavano via le stoviglie più piccole, come i bicchierini da liquore, facevano scorta di acqua dalla teiera, estraevano gli avanzi di mela dal cestino dell'immondizia.

С течением времени они начали разбирать паркет для расширения ходов и магистралей, выколупали из оконных рам по кускам пенопласт, начали рвать по ниткам (на канаты) мою простыню...

Я по-своему борюсь, то есть ем теперь все, а остатки спускаю в унитаз, лежу без простыни (пододеяльник для них трудноват). Но ковер они начали просто косить косой, рассчитывая, видимо, начать у себя плетение циновок.

Их волнует также проблема освещения, и однажды я услышал легкий запах дыма ночью. Я лег на пол и увидел прямо-таки тлеющий край газеты, а кругом увидел этих сволочей, сидящих перед своим костром и смотрящих в огонь все как один. Я сбегал на ватных ногах на кухню и плеснул в них чашкой воды. Они восприняли этот ливень как явление стихии и вынесли свои ватки на просушку – ватки, нитки, шерстинки и голых детей! Сил не было на это смотреть, и я им туда поставил свою настольную лампу, чтобы они обогрелись и получили свой свет. Они, видимо, сочли это за явление кометы и с писком спрятались. Вещи, однако, просохли.

Самое главное, чтобы жена не догадалась о моей борьбе. Иначе мне не миновать больницы, а за это время мои лилипуты окончательно разберут паркет, соткут себе половики, оседлают диких тараканов, освоят мусорное ведро и хлебницу и в конце концов устроят какой-нибудь сабантуй с горячей газетой, тут-то нам и придет конец.

Поэтому я их караулю и стараюсь не испугать – не дай господь, они спрячутся в недра нашего дома, как тараканы, а ведь они разумные существа! И не миновать нам газового взрыва и пожарища в результате их войны третьего-второго этажа или какого-нибудь потопа из-за проверченной в трубе дыры группой их геологов...

Они-то погибнут, но мне гибнуть неохота. Я стою на страже и уже понимаю, что я для них. Я, всевидящим оком наблюдающий их маету и пыхтение, страдание и деторождение, их войны и пиры... Насылающий на них воду и голод, сильнопалящие кометы и заморозки (когда я проветриваю). Иногда они меня даже проклинают, как какая-то мать, швырнувшая в меня своего ребенка (то ли без мужа родила, то ли заболел, то ли он у нее шестнадцатый).

Con il passare del tempo, avevano iniziato anche a smontare il parquet, per ampliare i passaggi e le vie principali, rimuovevano pezzetti di materiale espanso dalle cornici delle finestre, avevano iniziato a strappare fili (su funi) dal mio lenzuolo...

E io, allora, combattevo a modo mio, cioè mangiavo tutto e poi buttavo gli avanzi nel gabinetto, stavo nel letto senza lenzuolo (il copriletto era per loro troppo difficile da strappare).

D'altra parte, loro iniziarono anche a tagliare il tappeto di sbieco, con l'intenzione probabilmente di iniziare ad intrecciare una stuoia.

Li infastidiva anche il problema dell'illuminazione e io, una notte, sentii un leggero odore di fumo. Ero sdraiato sul pavimento e vidi proprio davanti a me un lembo di giornale che bruciava, e attorno c'erano queste canaglie, sedute davanti al loro falò che guardavano il fuoco tutti insieme. Io corsi con le mie gambe coperte di ovatta in cucina e versai sopra di loro una tazzina di acqua. Essi presero questo acquazzone come espressione della forza della natura e misero i loro pezzetti di ovatta ad asciugare: batuffoli di cotone, fili, pezzetti di lana e bambini nudi! Non riuscivo a starmene a guardare, quindi posizionai davanti a loro la mia abat jour in modo che potessero scaldarsi e prendere un po' di luce. Evidentemente, essi lo intesero come la comparsa di una cometa e, con uno squittio, si nascosero. Le loro cose, invece, si asciugarono.

La cosa più importante era che mia moglie non si accorgesse di questa lotta. Altrimenti non mi avrebbe fatto evitare l'ospedale e, nel frattempo, i miei Lillipuziani avrebbero sradicato definitivamente il parquet, intessuto la loro stuoia, sellato gli scarafaggi selvaggi, colonizzato il cestino dell'immondizia e il portapane e alla fin fine avrebbero organizzato un loro *Sabantuj* con un giornale infuocato; per noi, al contrario, sarebbe giunta la fine.

Ecco perché io li proteggo e cerco di non spaventarli: Dio ce ne scampi, si nasconderanno nelle profondità della nostra casa come scarafaggi, sebbene siano creature razionali! E non potremo sfuggire a un'esplosione di gas e ad un incendio in conseguenza alla loro guerra tra il secondo e il primo piano o a qualche allagamento, a causa di un buco nel tubo praticato da un loro gruppo di geologi....

Loro moriranno comunque, ma a me di morire non va proprio. Sto in guardia e ormai ho capito che cosa sono io per loro. Sono come un occhio onniveggente che osserva le loro preoccupazioni, i loro affanni, le sofferenze e le nascite, le loro guerre e i loro banchetti... Io sono colui che procura acqua e fame, che controlla le comete cocenti e il gelo (quando arieggio la casa). Ogni tanto, mi maledicono anche, come per esempio quella madre che mi ha scagliato addosso il suo bambino (o l'ha dato alla luce senza un marito, o si è ammalato, oppure è il sedicesimo).

Самое, однако, страшное, что я-то тоже здесь новый жилец, и наша цивилизация возникла всего десять тысяч лет назад, и иногда нас тоже заливают водой, или стоит сушь великая, или начинается землетрясение... Моя жена ждет ребенка и все ждет не дождется, молится и падает на колени. А я болею. Я смотрю за своими, я на страже, но кто бдит над нами и почему недавно в магазинах появилось много шерсти (мои скосили полковра)...

Почему?..

La cosa peggiore, però, è che anch'io sono un nuovo inquilino qui e la nostra civiltà è nata soltanto diecimila anni fa e talvolta anche noi siamo inondati dalle acque, o attanagliati dalla grande arsura, oppure iniziano i terremoti... Mia moglie aspetta un bambino e non vede l'ora che nasca, continua a pregare e mettersi in ginocchio. Io, invece, sto male. Mi prendo cura di loro, sto in guardia, ma chi vigila su di noi e perché ultimamente nei negozi c'è così tanta lana in vendita (i miei hanno tagliato metà tappeto)...

Perché? ..



## Capitolo 3:

### Proposta di traduzione di tre fiabe

Nel terzo capitolo viene proposta di traduzione di tre delle nove fiabe incluse nella seconda sezione della raccolta *Nagajna, ili Izmenennoe vremja*.

Nel primo paragrafo viene proposto il testo in lingua originale e la traduzione italiana della fiaba *Mešok s lampočkami* (Il sacco con le lampadine), in cui si descrivono le avventure fantastiche di alcune lampadine che hanno deciso di diventare inesauribili.

Il secondo paragrafo contiene il testo originale e la traduzione della fiaba *Odin isključitel'no dobryj volšebnik* (Un mago straordinariamente buono) incentrata sul tentativo da parte di un maghetto di aiutare gli animali che popolano la sua tenuta.

Nel terzo paragrafo viene tradotta la fiaba *Talant* (Il talento), che descrive le disavventure di un fantomatico musicista e il suo successivo reinserimento nel tessuto sociale quotidiano.

Come per i racconti del capitolo precedente, il criterio fondamentale di scelta è stato semantico e, in questo caso, lo spunto di riflessione mi è stato fornito dall'autrice stessa: in un'intervista rilasciata per un programma televisivo russo<sup>15</sup>, Ljudmila Petruševskaja ha infatti dichiarato che il valore da lei maggiormente apprezzato è la bontà. Mi è sembrato interessante analizzare se e in che modo questa sua dichiarazione avesse dei riflessi nell'opera.

Di *Mešok s lampočkami* mi ha particolarmente attratto la generosità delle lampadine che, dimostratesi compassionevoli nei confronti di un ex *business man* caduto in miseria, hanno ripreso a splendere proprio per aiutarlo. Il legame tra il concetto di bontà e la prosa petruševskiana in *Odin isključitel'no dobryj volšebnik* è evidente già dal titolo: il carattere principale del protagonista è, infatti, la sua bontà fuori dal comune che lo spinge a immedesimarsi negli animali e a far di tutto perché possano vivere una vita dignitosa. Nonostante ciò, le sue azioni a fin di bene si riveleranno portatrici di scompiglio tra gli abitanti del boschetto. Allo stesso modo, anche in *Talant*, la rinascita sociale e culturale del protagonista è supportata dall'aiuto e della pazienza del medico, che ne riconosce il vero talento artistico.

---

<sup>15</sup> Intervista rilasciata dalla scrittrice per il programma *Pozner*, trasmessa sul primo canale della televisione russa. Fonte online: <https://www.youtube.com/watch?v=8NJKIiaCIUM>

### 3.1 Мешок с лампочками

Однажды в некотором доме лампочки отказались гаснуть.

Пришла ночь, а они все горели и горели и при этом говорили:

– Что же это такое получается! Утром мы не светим, днем мы не светим – ну это еще понятно. Но почему мы ночью не светим! Мы хотим светить и ночью! Такие горячие оказались души.

И они светились, хотя все в доме было выключено.

Тогда вызвали электромонтера.

Он был человек простой и просто вывинтил первую попавшуюся лампочку.

Но эта лампочка не хотела сдаваться. Она горела в руке электромонтера сама по себе, совершенно одна, без помощи патрона, проводов, столбов и электростанции.

Монтер тогда взял лестницу и вывинтил все остальные горящие лампочки. Он положил их в мешок, подумал и понес к себе домой, мало ли, может, пригодятся!

Он шел домой глубокой ночью, и вот там, где он проходил, начинали петь птицы – они думали, что восходит солнце, такой свет шел из мешка.

Но электромонтер двигался быстро, и птицам приходилось вскоре опять ложиться спать, потому что монтер уносил мешок все дальше, скрывался, допустим, за горой, и постепенно все темнело. Мешок с лампочками удалялся, и получался как бы закат мешка.

А в следующем месте, к которому монтер только еще приближался, получался восход мешка с лампочками и начинался новый день, и птицы пели до самого заката мешка с лампочками.

Так что получалось, что мешок продвигался все время при радостном пении птиц.

Монтер, однако, добрался до своего дома и положил мешок с лампочками у крыльца, а сам тихо, чтобы никого не разбудить, вошел в дом.

Но у крыльца ведь произошел восход мешка с лампочками, как и везде, и в доме все сразу же проснулись, жена начала жарить утреннюю колбасу, а дети спрятали, как всегда по утрам, головы под подушки, не желая вставать.

### 3.1 Il sacco con le lampadine

Un giorno, in una casa come tante le lampadine si rifiutarono di spegnersi.

Giunse la notte, ma loro brillavano e brillavano imperterrite e dicevano:

– Che diavolo sta succedendo? La mattina non ci accendono, il pomeriggio non ci accendono, e fino a qui, potremmo anche capirlo. E allora perché non stare accese di notte? Noi vogliamo stare accese anche di notte!

Le loro anime erano proprio incandescenti.

E rimasero accese, nonostante in casa tutti gli interruttori fossero spenti.

Così, i proprietari chiamarono l'elettricista.

Era un ragazzo semplice e con semplicità svitò la prima lampadina che gli capitò davanti.

Ma questa lampadina non voleva arrendersi! Brillava di luce propria fra le mani dell'elettricista, completamente di luce propria, senza l'aiuto di portalampada, fili, pali o centrali elettriche.

L'elettricista, allora, prese la scala e svitò tutte le altre lampadine accese. Le mise in un sacco, restò un po' a riflettere, poi se le portò a casa, a qualcuno sarebbero pur state utili!

Egli camminava verso casa nel cuore della notte ed ecco che, proprio dove passava, iniziavano a cinguettare gli uccellini: pensavano che si stesse levando il sole, tanto era forte la luce che proveniva dal sacco.

Ma l'elettricista si muoveva velocemente e agli uccellini poco dopo toccava tornare a letto, perché l'uomo portava lo zaino sempre più lontano, si nascondeva, potremmo dire, oltre la montagna, e gradualmente tutto attorno si rifaceva buio. Il sacco della lampadine si allontanava, e ne risultava una sorta di tramonto del sacco.

E anche nel luogo successivo, non appena l'elettricista si avvicinava, sembrava che il sacco con le lampadine sorgesse e iniziasse di un nuovo giorno, e anche gli uccellini cinguettavano fino al tramonto del sacco con le lampadine.

E così succedeva che il sacco delle lampadine era sempre accompagnato dal gioioso cinguettio degli uccellini.

L'elettricista alla fine arrivò a casa sua e posò il sacco con le lampadine sul terrazzino d'ingresso; facendo il massimo del silenzio per non svegliare nessuno, entrò in casa.

Ma ecco che dal terrazzino spuntò l'alba del sacco; come altrove, anche in casa tutti si svegliarono immediatamente, la moglie iniziò a friggere il bacon per la colazione, mentre i bambini, come tutte le mattine, nascosero le testoline sotto al cuscino perché non volevano alzarsi.

Электромонтер дал команду всем немедленно ложиться, но в городе народ уже тоже пробудился, пошли трамваи и наделали шуму, а часовые мастера срочно переводили общественные часы, которые показывали два часа неизвестно чего, в то время как на дворе явно было раннее утро.

Тогда электромонтер стал думать, что же делать. И наконец он решил послать лампочки наложенным платежом куда-нибудь в отсталую страну, где еще не везде есть электричество, – просто как гуманитарную помощь.

Он тут же сколотил ящик, положил туда газет, очень осторожно запаковал мешок, надписал «осторожно НЕ БРОСАТЬ» и отправил авиапочтой в джунгли.

Пока самолет с ящиком с мешком лампочек, сверкая как солнце, летел над океаном в джунгли, сотни пароходов сбились с пути, не зная, как быть, – в небе постоянно находилось солнце, а то и два, и одно из них закатывалось совершенно не в той стороне, куда указывали приборы!

Капитаны не могли додуматься, что это не солнце закатывается, а просто над их палубой пролетает тот самый почтовый самолет, и получается заход самолета, ящика и мешка с лампочками.

В джунглях вместе с прилетом мешка с лампочками начался большой карнавал, в конце которого все лампочки раздали в маленькие деревни, и первое время все было хорошо: никто из жителей не ложился спать, все танцевали и пели под своей лампочкой. И даже звери приходили из джунглей на огонек, и вокруг лампочек, теснясь и отталкивая друг друга, стояли стеной слоны, удавы, крокодилы и попугаи.

Однако через какое-то количество суток многие устали и захотели выспаться в темноте, но не тут-то было! Лампочки осветили собой все джунгли насквозь.

Тогда вожди собрались на совещание и, нервно зевая, постановили отослать обратно такую гуманитарную помощь, что и было сделано с большим трудом: люди буквально шатались от бессонницы и постоянных танцев под лампочками.

И лампочки забросили обратно в мешок, мешок сунули в тот же ящик с непонятыми буквами на борту и со знаком «И!» – и отправили за большие деньги по обратному адресу.

L'elettricista ordinò a tutti di rimettersi immediatamente a letto, ma in città erano già tutti svegli, i tram avevano iniziato le loro corse e facevano un mucchio di rumore e gli orologiai sistemavano in fretta e furia gli orologi pubblici, che segnavano le due di non si sa che cosa, mentre guardando fuori era chiaro che fosse mattina presto.

Allora l'elettricista si mise a pensare a cosa si potesse fare. Alla fine decise di spedire le lampadine con pagamento alla consegna in un paese lontano, dove l'elettricità ancora non arrivava dappertutto, semplicemente come aiuto umanitario.

Egli fabbricò una cassetta, la rivestì all'interno di giornali, impacchettò con cura il sacco, ci scrisse sopra "Attenzione, non LANCIARE" e la spedì per posta aerea nella giungla.

Mentre l'aereo con la cassetta in cui c'era il sacco delle lampadine, splendevano come il sole, sorvolava gli oceani per raggiungere la giungla, centinaia di traghetti persero la loro rotta, non sapendo dove andare; nel cielo splendeva continuamente il sole e in alcuni momenti ce n'erano addirittura due e uno di questi calava in direzione completamente diversa rispetto a quella indicata dalle loro apparecchiature!

I capitani non riuscivano a comprendere che questa luce non era il sole al tramonto, che semplicemente sopra il loro ponte stava passando proprio quell'aereo postale e per questo sembrava stessero tramontando l'aereo, la cassetta e il sacco con le lampadine.

Nella giungla, con l'arrivo del sacco, era iniziato anche un grande Carnevale, alla fine del quale, tutte le lampadine vennero distribuite nei piccoli villaggi di campagna; all'inizio, tutto andava bene: nessun abitante andava più a letto, tutti ballavano e cantavano alla luce delle loro lampadine. E anche le bestie feroci uscivano dalla giungla e si radunavano davanti a questi fuocherelli e attorno alle lampadine si accalcavano elefanti, boa, coccodrilli e pappagalli, stringendosi e stratonandosi l'uno contro l'altro.

Tuttavia, qualche giorno dopo, molti di loro erano stanchi e desideravano dormire al buio, ma non c'era assolutamente modo! Da sole queste lampadine stavano illuminando l'intera giungla.

Allora i capi si riunirono in assemblea e, sbadigliando nervosamente, ordinarono di mandare indietro questo aiuto umanitario, cosa che fu fatta con grande fatica: le persone letteralmente barcollavano a causa del sonno e delle continue danze alla luce delle lampadine.

E ributtarono tutte le lampadine nel sacco, ficcarono il sacco nella stessa cassetta con delle lettere incomprensibili scritte di lato e con il segno "I!" - e la rispedirono al mittente, spendendo parecchi soldi.

Электромонтер чуть не заплакал, когда ему на почте вручили его же ящик – по счастью, было еще дневное время, но скоро должен был по всем законам природы наступить вечер, а веселые, радостные после путешествия лампочки сияли еще ярче.

Электромонтер, идя в обнимку с ящиком, тогда сказал:

– Слушайте, лампочки! Из-за вас никто не может спать. Люди же устали, поймите вы это. Лампочки молчали и только светились изо всех сил.

– Вы никому не оказались нужны, – заявил монтер далее. – Вас поэтому вернули обратно, а мне вы тоже без надобности. Из-за вас не спали мои дети, я сам и моя жена, а соседи на нас ругались, и все часы в городе были остановлены только из-за вас. Целый город встал на голову, подумать только, из-за каких-то лампочек, которые решили быть не как все. Настоящий электрический свет горит, только когда его включают! И за большие деньги! А вы решили быть как солнце, что ли? У нас уже есть солнце. И оно ведет себя как положено, восходит и без вопросов заходит в определенном месте и строго по режиму! А вы мешаете, ясно вам?

Так сказал монтер и оставил мешок в ящике около крыльца.

Войдя в дом, он первым делом соорудил на окнах светомаскировку из одеял и старых шинелей, заткнул полотенцами щель под дверью и сказал своим детям:

– Прошу ложиться спать!

А дети уже все знали, что за посылка лежит у крыльца и светится, и они, как только монтер удалился чистить зубы, быстро отогнули шинель с окна. Но на улице было по-прежнему темно, и дети легли спать.

Электромонтер, в свою очередь, заглянул к детям и увидел, что шинель на окне висит сбоку и без толку, но и с улицы ничего не светит!

Он не поверил своим глазам. Он побежал на улицу проверить мешок с лампочками, и оказалось, что все они до единой перегорели по совершенно неизвестной причине.

А у него, пока он чистил зубы, уже возник генеральный план, как продавать негаснувшие лампочки по одной для нужд владельцев погребов.

Да что там! Государству для метрополитена! И мало ли как еще можно использовать эти славные, беззащитные, сияющие создания – например, в военных целях, это непаханое буквально поле! Для освещения аэродромов и отделений милиции, приемных покоев и особо глубоких оврагов!

L'elettricista per poco non si mise a piangere quando dalla posta gli riconsegnarono la stessa cassetta. Fortunatamente era ancora giorno, ma secondo tutte le leggi della natura ben presto si sarebbe fatta sera e le lampadine, allegre e contente per il viaggio, avrebbero brillato ancora più vividamente.

L'uomo, tenendo la cassetta tra le braccia, allora disse:

– Sentite, lampadine! A causa vostra nessuno riesce a dormire. Le persone sono stanche, avete capito? Le lampadine tacevano e non facevano altro che splendere a tutta forza.

– Voi non siete state d'aiuto a nessuno, – aggiunse l'elettricista. – Per questo vi hanno rispedito indietro, ma neanche io ho bisogno di voi. Per colpa vostra non dormivano i miei bambini e neppure io e mia moglie e i vicini ci insultavano e tutti gli orologi della città erano stati bloccati; tutto questo solo per colpa vostra. Tutta la città era sottosopra, pensateci un attimo, soltanto a causa di alcune lampadine che avevano deciso di non essere come tutte le altre. La vera luce elettrica splende soltanto quando la si accende! E accenderla costa parecchi soldi! Voi avete deciso di comportarvi come il sole, per caso? Noi abbiamo già il nostro sole. E lui si comporta come si deve, sorge e senza questioni tramonta in un luogo definito e osservando rigorosamente un orario! Mentre voi ci state disturbando, vi è chiaro?

Detto questo, l'elettricista lasciò le lampadine vicino al terrazzino d'ingresso.

Entrando in casa, per prima cosa oscurò le finestre con delle coperte e dei vecchi pastrani, tappò le fessure sotto la porta con degli asciugamani e disse ai suoi bambini:

– Vi prego, andate a dormire!

Ma i bambini già sapevano che razza di pacco c'era sul terrazzino e perché faceva luce, così, non appena il padre si allontanò per lavarsi i denti, spostarono il cappotto dalla finestra. Ma fuori faceva ancora buio come prima e i bambini andarono a dormire.

L'elettricista, a sua volta, diede un'occhiata ai bambini e si accorse che il cappotto sulla finestra pendeva da un lato, senza una ragione, ma da fuori non proveniva alcuna luce!

Non credette ai propri occhi. Corse fuori per controllare il sacco con le lampadine e si rese conto che tutte, dalla prima all'ultima, chissà per quale ragione, si erano bruciate.

A lui, però, mentre si lavava i denti, era già venuto in mente un piano generico su come vendere queste lampadine inesauribili una ad una per le esigenze dei proprietari delle cantine.

Macché! Allo Stato per le metropolitane! E chissà in quanti altri modi si potrebbero utilizzare queste celebri, inermi creature splendenti, per esempio, per scopi militari, e questa è letteralmente una pista non battuta! Per l'illuminazione dei campi d'aviazione e delle stazioni di polizia, di sale da ricevimento e soprattutto di burroni profondi!

И тут его встретила полная тьма.

Он бережно отнес ящик – весь целиком – на свалку, снял фуражку и постоял над лампочками, шепча про себя слова любви и восхищения, как всегда на похоронах, но ничего не помогло, стояла все та же полная тьма, и дул неприятный ветерок от мусорных куч.

Монтер на обратном пути сильно переживал и несколько раз обозвал себя дураком: само шло в руки счастье, а теперь ничего не вернешь.

И с тех пор он стал задумчив, умен, любит грустить впотьмах и говорить:

– Эх, знавал я один мешок с лампочками!

А когда солнце пригревает особенно хорошо, электромонтер, бывалоча, и вздыхает:

– Светит, как мешок с лампочками!

Но наша история на том не кончилась.

Это только кажется, что если ты лично ушел, то на этом финиш.

На самом деле лампочки тоже устроились в жизни – один бывший бизнесмен, в настоящее время впавший в нищету, копаясь в мусоре, обнаружил их, глубоко задумался и отнес мешок с лампочками к себе в домик.

Этот домик был у него временный, из картонных коробок и мешков для мусора, а мешки лежали на крыше его дома и, скрепленные веревочками и найденными шнурами, защищали картон от дождя.

А поскольку этот бывший бизнесмен на самом деле был гениальный изобретатель, временно безработный и бездомный, то он смотрел-смотрел на мешок, думал-думал и наконец достал одну лампочку, поглядел на нее (а там под стеклом болтался волосок) – и вдруг изобрел, что надо просто повернуть эту лампочку несколько раз, и на каком-то десятом-двадцатом повороте волосок зацепится за другой волосок, ура.

И, сидя в своем ящике на свалке (такой у него был домик), наш изобретатель вращал лампочку и представлял себе, что когда ее починит, то продаст кому-нибудь и на эти деньги купит себе белого хлеба! А если удастся починить еще три лампочки, то, глядишь, и на бутерброд с сосиской хватит!

Так он мечтал, и вдруг, после многих поворотов у него не то что волосок зацепился, а просто лампочка вспыхнула!

– Так! – воскликнул потрясенный изобретатель. В голове его все перевернулось. Как это может быть! Ни проводов, ни тока – а лампочка зажглась!

E poi l'avvolse il buio più totale.

Portò con cura l'intera cassa in discarica, si tolse il cappello e stette per un po' in piedi sulle lampadine, sussurrando tra sé e sé parole d'amore e di ammirazione, come si fa sempre ai funerali, ma nulla fu d'aiuto; c'era sempre lo stesso buio pesto, e soffiava una sgradevole brezza dai mucchi di spazzatura.

Sulla via del ritorno, l'uomo era molto preoccupato e qualche volta si era anche dato dello stupido: gli era capitata tra le mani una vera fortuna e ora non poteva più recuperarla.

E da quel momento divenne riflessivo, intelligente, ora ama struggersi al buio e dire:

– Eh, mi è capitato di conoscere un bel sacco con delle lampadine!

E capita che, quando il sole splende particolarmente caldo, l'elettricista sospiri:

– Splende come il sacco con le lampadine!

Ma la nostra storia non è finita così.

Solo in apparenza, se siamo scomparse, è giunta la nostra fine.

In realtà, anche le lampadine trovarono il loro posto nel mondo: un ex businessman, all'epoca caduto in miseria, rovistando nell'immondizia le scovò, si mise seriamente a riflettere e si portò il sacco con le lampadine nella sua casupola.

La sua casupola era temporanea, fatta di scatole di cartone e sacchi dell'immondizia; i sacchi erano stesi sul tetto della casa e, legati con dello spago e dei fili raccattati da qualche parte, proteggevano il cartone dalla pioggia.

Siccome l'ex businessman era un inventore geniale, temporaneamente disoccupato e senzatetto, guardò e riguardò il sacco, pensò e ripensò e alla fine estrasse una lampadina, le diede un'occhiata (al suo interno, sotto al vetro oscillava un filo) e improvvisamente scoprì che bastava soltanto capovolgere questa lampadina qualche volta e al decimo-dodicesimo capovolgimento il filo si sarebbe agganciato ad un altro filo, urrà!

E seduto nella sua cassetta in discarica (ecco com'era la sua casupola), il nostro inventore girava le lampadine e si immaginava che, quando le avrebbe aggiustate, le avrebbe vendute a qualcuno e con quei soldi si sarebbe comprato del pane bianco! E se fosse riuscito ad aggiustarne altre tre, allora, vedete, i soldi sarebbero bastati anche per un panino con la salsiccia!

Lui ci sperava così tanto che all'improvviso, dopo molte capovolte, non solo i fili si intrecciarono, ma addirittura la lampadina si accese!

– Ecco! – urlò sconvolto l'inventore. In testa aveva mille pensieri. Come può essere successo? Non ci sono fili, non c'è corrente, ma la lampadina si è accesa!

Он не стал поворачивать другую лампочку. Он сразу все понял.

И он немедленно придумал, что делать.

Подождав, пока на свалку приедет машина с новыми поступлениями мусора, он стал активно искать и нашел себе почти новую куртку с небольшой дырой, затем заслуженные джинсы, похожие на кружева (кто-то постарался их доносить до конца, но не смог), и, наконец, немного сплюснутые туфли, которые вполне можно оказалось надеть, размочив их в луже.

После того он пешком пошел в одно ужасное место, которое славилось как ночной клуб, и сказал охранникам, что он изобретатель. И попросил быстро-быстро вызвать директора для переговоров.

Один охранник остроумно возразил ему:

– Знаем-знаем, ты изобретатель как на работу не ходить.

Но изобретатель сказал:

– Я тебе дам тысячу, если я окажусь прав.

– А если окажешься неправ? – спросил охранник, которому в этот момент было нечего делать.

– Каждый останется как был, и никакого убытка.

– А я буду переживать? Оставшись без своей тысячи? А? Нет уж, иди отсюда, – отвечал охранник, поворачиваясь к просителю широкой спиной.

– Ах так! – воскликнул изобретатель и удалился.

Тем временем стемнело.

А наш изобретатель изобрел, как отключить свет во всем этом ночном клубе (а поскольку это его личное достижение, мы не будем выдавать тайны, каким путем он добился результата). Тут же на улицу выскочили охранники, за ними несколько голых артисток, посудомойка в колпаке и уборщица с ведром. И только потом вышел директор.

Их встретил улыбающийся изобретатель, который достал из картонного ящика свою светящуюся лампочку и стоял в стороне (а ни один фонарь не горел).

О чем пошел разговор у изобретателя с директором, неизвестно, но, когда приехала аварийная команда и ничего не обнаружила, никакой поломки, а свет по-прежнему не горел, и команда уехала с обещанием вызвать завтрашнюю смену, то директор сам нашел изобретателя (он сидел в своих кружевных джинсах на камушке у гаражей, освещая происходящее неугасимой лампочкой). При этом директор сказал:

– Так, пошли ко мне, я согласен.

Lui non si mise nemmeno a rovesciare la seconda lampadina, perché aveva già capito.

E improvvisamente escogitò cosa fare.

Rimasto in attesa che portassero in discarica altra immondizia, iniziò a cercare con impegno e trovò per sé una nuova giacca con un piccolo buco e dei jeans dignitosi, con qualcosa di simile a un merletto (qualcuno aveva cercato di indossarli fino alla fine, ma non era riuscito), e infine anche delle scarpe un po' schiacciate che però potevano essere utilizzate ancora per molto tempo, bastava soltanto metterle a mollo in una pozzanghera.

In seguito si diresse verso un posto terribile, che era diventato famoso come night club e disse ai custodi di essere un inventore. Chiese loro di chiamare velocemente il direttore per una rapida trattativa.

Un custode lo contestò in modo acuto:

– Lo sappiamo, lo sappiamo, tu sei l'inventore dei modi per non andare al lavoro.

Ma l'inventore rispose:

– Ti darò un millino, se avrò ragione.

– E se non avrai ragione? – chiese il custode che, in quel momento, non aveva nulla da fare.

– Ognuno resta come prima, senza rimetterci niente.

– Mi devo preoccupare? Rimarrai senza il tuo millino? Davvero? No, grazie, via da qui, – rispose il custode, voltando la larga schiena al suo interlocutore.

– Ah davvero? – urlò l'inventore e se ne andò.

In quel momento si stava facendo buio.

E il nostro inventore escogitò come staccare la luce in tutto questo night club (e siccome questo è stato un suo traguardo personale, noi non sveleremo il mistero di come sia stato raggiunto).

All'improvviso balzarono fuori i custodi, dietro di loro alcune ballerine nude e anche la lavapiatti con la cuffietta e la sguattera con il secchio. Soltanto dopo di loro uscì il direttore.

Li accolse il sorridente inventore, il quale tirò fuori dalla sua cassetta di cartone la lampadina luminosa e rimase in un angolo (nessun lampione era acceso).

Cosa si siano detti l'inventore e il direttore, non si sa; tuttavia, quando arrivò la squadra di soccorso e non trovò nulla di strano, nemmeno un guasto, ma la luce continuava a non funzionare e la squadra se ne andò con la promessa di chiamare il turno del giorno successivo, il direttore in persona si recò dall'inventore (che stava seduto nei suoi jeans in pizzo, sulla ghiaia davanti al garage, illuminando la scena con la sua lampadina inesauribile). In quel momento, il direttore disse:

– Prego, vieni da me, sono d'accordo.

– Нет, – ответил изобретатель, – меня не проведешь. Я уже однажды так сел за стол переговоров, после чего оказался без денег, ключей и без дома! Понятно? Без дома вообще!

Они еще немного поговорили, после чего директору была дана лампочка, и он, держа ее в руке, как факел, сбегал в свой подвал за деньгами.

Затем занавес закрывается. Потому что наши негаснувшие лампочки работают теперь сутками, весьма довольные собой – но в разных местах, преимущественно по подвалам.

Изобретатель со временем получил несколько ключей – от квартиры, от машины и от небольшого личного самолета марки «Боинг».

А вот монтер (мы его помним) иногда, уловив момент, говорит заходящему солнцу:

– Закатываешься? Ну и катись. Вот был у меня мешок с лампочками, вот он без моего разрешения не закатился бы, нет!

И солнце быстро прячется.

– No, – rispose l’inventore, – non mi avrai mai. Già una volta mi sono seduto al tavolo delle trattative e ne sono uscito senza soldi, senza chiavi e senza casa! Chiaro? Proprio senza casa!

I due parlarono per un po’, dopodiché al direttore venne data una lampadina e lui, tenendola tra le mani come fosse una fiaccola, corse nel suo seminterrato a prendere i soldi.

E su questo cala il sipario. Perché le nostre lampadine inesauribili ora funzionano giorno e notte, loro stesse sono molto contente, nei luoghi più disparati, per lo più negli scantinati.

Nel frattempo l’inventore ottenne diverse chiavi: dell'appartamento, della macchina e di un piccolo aereo personale firmato “Boeing”.

E il nostro elettricista (ce lo ricordiamo, vero?) talvolta, cogliendo il momento adatto, dice al sole calante:

– Stai tramontando? Dai, tramonta, cosa aspetti? Vedi, un tempo io avevo un sacco con delle lampadine e lui senza il mio permesso non sarebbe mai tramontato, mai!

E il sole velocemente si nasconde.

### 3.2 Один исключительно добрый волшебник

Один исключительно добрый, но небольшой волшебник как-то раз накануне Нового года завопил и проснулся весь в слезах, потому что ему примерещилось нечто очень печальное: звери-калеки! И как они будут встречать праздники?!

Вообще-то родители старались его ограждать от чужих невзгод, за ворота государства не пускали, помня историю молодого Будды, который взял да и покинул семью, познав горе этого мира!

Поэтому в их сказочной стране все было устроено прекрасно, всегда цвели сады (на одном дереве, допустим, и груши, и розы), елки вечно стояли в игрушках, в ручьях текла минеральная вода, а то и яблочный сок, в зависимости от времени дня. Иногда, на ночь, теплое молоко.

Но сны – кто их там знает, из чего они возникают. Так что наш добрый маленький волшебник проснулся плача от горя. И причиной тому, вероятно, был тот факт, что накануне он ознакомился с книгой «Жизнь животных» в четырех томах. Простой учебник, а сколько там было ужасного!

Наш добрый волшебник читал быстро.

И он мгновенно узнал, насколько тяжело жить животным.

Они лишены многого – так было написано в этих правдивых книгах. Звери все как один почти калеки. Чего, например, стоит существование безруких птиц или китов, у которых имеются в наличии только глаза, туша, фонтан и хвост!

И наш исключительно добрый волшебник решил сделать несчастным живым существам новогодние подарки, причем первым попавшимся: тем, кто ему встретится в лесу, в пруду или, допустим, в окружающих горах. Он хотел им подарить что-нибудь великолепное: фонтан от кита, к примеру, ослу – или корону павлина кошке!

И волшебник тайно вышел из дома и направился в лес.

Это был лесок так себе, не выходящий за пределы дворцовых угодий. Но там тоже наверняка водились какие-то мелкие бедные существа.

И добрый волшебник буквально помчался им помогать.

Добежавши до пруда, он вызвал для переговоров первую попавшуюся рыбу. То есть поймал ее руками.

### 3.2 Un mago straordinariamente buono

Un mago piccolo e straordinariamente buono, un tempo, alla vigilia di Natale, cacciò un urlo e si svegliò in lacrime perché si era immaginato qualcosa di molto triste: bestie mutilate! E come avrebbero potuto passare le feste?

In generale, i suoi genitori cercavano di difenderlo dalle disgrazie altrui, non gli permettevano di andare oltre i confini dello Stato, ricordando la storia del giovane Buddha che aveva preso i suoi averi e abbandonato la famiglia, una volta conosciuto il dolore di questo mondo!

Per questo nel suo mondo fatato tutto era organizzato perfettamente, i giardini erano sempre fioriti (nello stesso albero, ad esempio, c'erano sia le pere che le rose), gli alberi di Natale erano sempre addobbati, nei ruscelli scorreva sempre o acqua minerale, o succo di mela, in base alle stagioni dell'anno. Talvolta, di notte, anche latte caldo.

Ma i sogni chissà da dove nascono. E così il nostro buono e piccolo mago si svegliò piangendo dal dolore. E la ragione di ciò fu probabilmente il fatto che il giorno prima aveva letto il libro "La vita degli animali" in quattro volumi. Era un manuale semplice, ma quante cose orribili conteneva!

Il nostro buon mago leggeva velocemente.

E immediatamente apprese quanto è difficile la vita degli animali.

Sono privati di molto, così c'era scritto in questi libri veritieri. Tutte le bestie dalla prima all'ultima sono mutilate. Qual è il senso, per esempio, dell'esistenza di uccelli senza zampe o di balene che hanno in dotazione solo occhi, carcassa, getti e coda?

Così il nostro mago straordinariamente buono decise di fare dei regali di Natale a queste creature infelici e, in particolare, alle prime che gli sarebbero capitate davanti: quelle che avrebbe incontrato nel bosco, in uno stagno o, diciamo, sulle montagne circostanti. Voleva regalare loro qualcosa di sfarzoso: per esempio, il getto della balena a un asino, o la corona del pavone a un gatto!

E il mago di nascosto uscì di casa e si diresse verso il bosco.

Era un discreto boschetto che si estendeva all'interno dei giardini del palazzo. Probabilmente, però, anche lì ci sarebbero state delle povere e gracili creature.

E il buon mago letteralmente corse in loro soccorso.

Raggiunto di corsa lo stagno, chiamò a sé per una trattativa il primo pesce che gli apparve davanti, cioè lo catturò con le mani.

И, увидев это несчастное водное создание (голова, живот и хвост, и это все!) во всей его обездоленности, добрый маленький волшебник быстро приделал ему ноги. При чем здесь фонтаны и короны, тут выручать надо! И он с облегчением выпустил двуногую рыбу обратно в ее родную стихию.

А рыба эта была щука. И что же произошло?

Вот пошла она на дно, встала там на ноги и стоит!

Весь народ плавает мимо, а щука стоит столбом, с ноги на ногу переминается. Затем, что делать, пошла напролом. Идет медленно (все-таки кругом вода, водоросли). А есть-то хочется! Щука – это вечно голодная рыба, тем она и знаменита.

И тут плывет навстречу ей карась, прекрасный ведь обед! И здороваётся со щукой как бы обалдевши от невиданного зрелища: стоит перед ним рыба на довольно кривых ногах и покачивается. А щука, как всегда на карасей, рот распахнула, зубы показала и кинулась! Но упала с ног, брякнулась о дно.

Лежит, ногами перебирает. Песку наелась.

Карась пляшет рядом, глазам своим поверить не может: щука валяется как полено, ноги раскинувши по сторонам.

Весь водоплавающий народ столпился, смеется, а щука собралась, встала сперва с большим трудом на колени, потом (рук-то нет, опереться нечем) кое-как взгромоздилась во весь рост и побрела к берегу, искать этого идиота, который ее покалечил.

А волшебник тем временем, довольный собой, поймал крота, пролил слезу над его слепотой и наскоро приделал ему органы зрения, причем раздобрился, вспомнил книгу «Жизнь животных» и глаза эти позаимствовал у жирафа: большие, печальные, с длинными ресницами, широко распахнутые! Они еле уместились на лице крота: у него мордочка узкая, не мордочка, а настоящее рыло. И вдруг такие очи!

И что же случилось с кротом?

Он огляделся, хлопнул ресницами раз-другой и обалдел от яркого света: солнце, небо, деревья, трава! Это еще что такое, подумал крот. Где я нахожусь? Прикрыл он глаза лапами, не помогает. Решил закопаться в землю по старой привычке.

А он всегда делал это так: рыло вперед, а лапы загребают лишнюю землю назад. Так роется туннель, это почти как метро.

Comprendendo che questa infelice creatura acquatica (una testa, uno stomaco, una coda, tutto qui!) viveva in uno stato di completa disperazione, il piccolo mago buono lo dotò velocemente di un paio di zampe. Ma quali getti e corone, era proprio lui che bisognava aiutare! E il mago con sollievo riportò il pesce a due zampe nel suo elemento originale.

Ma questo pesce era un luccio. E cosa accadde?

L'animale si diresse verso il fondale, si mise in piedi e rimase lì!

Tutti gli altri pesci gli nuotavano davanti, ma il luccio stava in piedi come un palo, alternando una gamba con l'altra. In fondo, che altro poteva fare? Andava avanti senza badare agli ostacoli. Procedeva lentamente (aveva comunque acqua e alghe attorno). E aveva sempre fame! Il luccio è un pesce eternamente affamato, è noto proprio per questo.

Ed ecco che gli nuotò incontro un carassio, proprio un pranzetto prelibato! Il carassio salutò il luccio, come sbalordito dalla vista inaudita: davanti a lui c'era un pesce con due zampe piuttosto storte che si dondolava. E il luccio, come faceva sempre davanti a un carassio, spalancò le fauci, mostrò i denti e si gettò su di lui! Ma cadde dalle sue stesse zampe, stramazza sul fondale.

Poco dopo giaceva sul fondale. Sgambettava. Aveva mangiato troppa sabbia.

Il carassio gli danzava intorno, non riusciva a credere ai suoi occhi: il luccio si rotolava come un ceppo di legno, con le zampe stese di lato.

Tutta la comunità acquatica si riunì, lo derideva, ma il luccio si ricompose, si mise sulle ginocchia, inizialmente con grande difficoltà, poi (senza le mani non aveva nulla su cui appoggiarsi) si mostrò in qualche modo in tutta la sua statura e lentamente si incamminò verso la riva per cercare quell'idiota che l'aveva reso storpio.

Nel frattempo, il mago fiero di sé prese una talpa, versò una lacrima per la sua cecità e in men che non si dica la dotò di due apparati visivi, e mostrò la sua generosità, si ricordò del libro "La vita degli animali" e prese in prestito gli occhi di una giraffa: due grandi, malinconici occhi spalancati e con le ciglia lunghe! Questi stavano a malapena sul viso della talpa: aveva un musetto sottile e, anzi, non era nemmeno un musetto, ma un vero e proprio grugno. E all'improvviso si ritrovò con due begli occhietti!

E cosa accadde alla talpa?

Si guardò attorno, sbatté una volta o due le ciglia e si meravigliò di questa luce brillante: il sole, il cielo, gli alberi, l'erba! E tutto questo cos'è?, pensò la talpa. Dove mi trovo? Si coprì gli occhi con le zampe, ma nemmeno questo la aiutava. Decise di intrufolarsi nella terra, come da sua abitudine.

Faceva sempre così: il grugno per primo e poi le zampe, che rastrellano indietro la terra in eccesso. È così che si scava un tunnel, e non è molto diverso da una metro.

И вот бедняга крот сунулся мордой в траву, разгреб камушки и песок, погрузил нос в ямку, но тут ему в глаза полезла какая-то труха.

Крот заморгал, пустил слезу, стал вытираться лапами. А лапы-то грязные! Немытые от рождения!

Итого: ресницы запорошены, в поле зрения песок, смотреть невозможно.

Короче, раза три он пытался спрятаться в родную землю, но опять-таки даже в закрытые глаза лезла всякая дрянь, что за дела!

Мало того, впервые крот рассмотрел условия своей жизни, эту темень беспросветную, яму, а в ней корешки и мусор. В первый раз он увидел эти немытые руки и черные ногти... Нет! Есть вещи, которые нельзя наблюдать во всей их правдивости! И собственная внешность к ним частенько относится!

Тогда крот решил пойти искать волшебника и требовать от него, чтобы тот вернул ему его предыдущие глазенки, которых почти не было.

А волшебник тем временем каруселил по своей территории и увидел роскошного петуха во всей его красе: тот пытался пролететь небольшое расстояние, но вынужден был немедленно приземлиться. Потом он опять вспорхнул и тут же шлепнулся на лапы. Метр в длину, и всё. Не больше.

– Ага! – сказал себе наш исключительно добрый волшебник и быстренько снабдил петуха орлиными крылами.

И что случилось с петухом?

Он неожиданно для себя, захлопав этими огромными опахалами и собираясь кукарекнуть, взмыл в небо.

Там ему стало не по себе: во-первых, страшновато, воет ветер, во-вторых, кур-то волшебник оставил во дворе далеко внизу! А куры, чтобы вы знали, составляют главное дело в жизни петухов. Ими он командует, водит этих дур куда хочет, буквально кормит добытыми червяками, защищает от чужих петухов и вообще делает с ними все что самому заблагорассудится. То есть ведет жизнь хозяина, главы рода и чуть ли не султана.

А тут пустые небеса вокруг, и вон кто-то уже с большим интересом летит навстречу! Петух, треща крылами, бестолково понесся вон отсюда, ища безопасные места, потом вообще оголодал, соскучился и решил снизиться.

Ed ecco che la povera talpa ficcò il muso nell'erba, livellò i sassolini e la sabbia, affondò il naso nella fossetta, ma all'improvviso gli entrò della polvere negli occhi.

La talpa cominciò a battere le palpebre, le scese una lacrima, iniziò a pulirsi con le zampe. Ma anche le zampe erano sporche! Luride dalla nascita!

Alla fine: le sopracciglia erano cosparse di sabbia, nel campo visivo c'era solo sabbia e lei non riusciva a vedere.

Per farla breve, tre volte cercò di rintanarsi nella cara terra, ma per l'ennesima volta, anche ad occhi chiusi, gli entrò tutto questo schifo; che razza di affare che aveva fatto!

E non solo, per la prima volta la talpa considerò le condizioni in cui viveva, l'oscurità impenetrabile, la tana, e in essa radici e immondizia insieme. Per la prima volta, vide le manine sporche e le unghie nere... No! Ci sono cose che non possono essere osservate in tutta la loro veridicità! E il proprio aspetto è una di queste!

Allora la talpa decise di andare a cercare il mago ed esigere da lui che gli restituisse i suoi occhietti di prima, quasi inesistenti.

Ma il mago, nel frattempo, mentre girovagava per la sua tenuta, vide un maestoso gallo in tutto il suo splendore: questo cercava di oltrepassare in volo un piccolo spazio, ma fu costretto a posarsi immediatamente a terra. Poi si levò nuovamente in volo ed ecco che cadde sulle due zampe. Un metro in lunghezza e basta. Niente di più.

– Ah! – esclamò tra sé e sé quel mago straordinariamente buono e dotò subito il gallo delle ali di un'aquila.

E cosa accadde al gallo?

In modo per lui del tutto inaspettato, una volta sbattuti questi enormi flabelli nel tentativo di fare un chicchirichì, si sollevò in cielo.

Lì, però, iniziò a non sentirsi a suo agio: in primo luogo, l'ululare del vento gli faceva un po' paura, in secondo luogo, il mago aveva lasciato la sua gallinella nell'aia, laggiù lontano! E le galline, perché tutti voi lo sappiate, svolgono un grande ruolo nella vita dei galli. Lui le comanda, conduce queste stupide dove vuole, letteralmente le nutre con i vermicciattoli che si procaccia, le difende da altri galli e, in generale, fa di loro tutto ciò che gli salta per la testa, cioè, fa la vita del padrone, del capo tribù e poco manca anche quella del sultano.

In aria, al contrario, era attorniato soltanto da cieli vuoti, ma all'improvviso qualcuno gli volò incontro con grande interesse! Il gallo, con un crepitio delle ali, si precipitò in modo impacciato via da lì, in cerca di luoghi sicuri, poco dopo iniziò a sentire fame e, preso dalla nostalgia, decise di scendere sulla Terra.

Сложил крылья и тут же пошел камнем вниз, но испугался, замахал своими несуразными веерами, опять вознесся. Что же это, подумал он. Что делать-то?

Наконец после долгих маневров удалось сесть.

Местность выглядела незнакомой, тут же собаки мчатся наперерез, лай, гам, пришлось опять встать на крыло.

После долгих метаний, когда петух наконец оказался над родным домом, он уже был без сил и ряпнулся пока что на крышу.

А кур уже увели на ночевку в сарай, и кто их увел, забеспокоился петух. Разные думы приходили ему в его бедную головенку, пока он ночевал, то и дело вспархивая на всякий случай. Ему мерещились чердачные кошки, крысы и вообще всякая жуть.

Чуть забрезжило, он уже спрыгнул наземь, прошелся по своей территории, подметая огромными крыльями мусор.

И только выпустили его кур, как петушище понял: они его чураются! Избегают вообще! Стали называть на «вы»! А петухом себе избрали молодого Петю, который сразу пошел задиристо кукарекать своим жидким тенором, а затем подбежал к отцу и вызвал его на честный бой, обознавшись.

– Ты чё, Петрован? – спросил его изумленный папаша.

Однако пришлось взлететь на дерево: молодой наступал, а на возможностях отца сказались усталость и бессонная ночь, опять же эти опахала волоклись позади, гася скорость.

И оттуда, с верхов, петух стал поневоле наблюдать, как его собственный сынок распоряжается, бегаёт за изменницами, и они все как одна позволяют себя догнать!

Попутно в его голове роились безумные мечты найти волшебника и клюнуть его как следует, чтобы он вернул ему старые крылья.

А тем временем наш добряк-кудесник пожалел: а) лягушку, которой он дал длинные руки вместо ее коротких передних лапок, б) кота, не умеющего как следует петь, – ему он подарил великолепный голос и весь репертуар теноров Краснодарского оперного театра, в) бедную черепаху, не умеющую дать отпор, – ее он снабдил хорошими, крепкими рогами, и г) он также похлопотал о неказистой дворняжке – она получила для красоты складной павлиний хвост. Который волокся за ней по земле и неожиданно для собаки раскрывался стояком, как веер!

Spiegò le ali e cadde giù come un sacco di patate; ma si spaventò, cominciò a dimenare i suoi goffi flabelli e prese di nuovo quota. Che cosa c'è? – pensò lui. – Cosa posso fare?

Alla fine, dopo lunghe manovre, riuscì a sedersi.

Quel luogo gli sembrava sconosciuto, anche i cani gli correvano incontro, si sentivano dei latrati, del baccano, così gli toccò di nuovo riprendere il volo.

Dopo vari tentativi, quando il gallo si trovò finalmente sopra alla sua casa natia, aveva già perso tutte le forze e si accasciò temporaneamente sul tetto.

Ma le galline erano state già portate nel capanno per la notte e il pensiero di chi le avesse condotte fece preoccupare il gallo. Pensieri diversi si accumulavano nella sua testolina, mentre lui trascorreva la notte, levandosi di tanto in tanto in volo, per ogni evenienza. Gli sembrava di vedere gatti sui tetti, ratti e in generale ogni altra orribile creatura.

Erano appena spuntate le prime luci del giorno e lui era già saltato giù per terra, aveva zampettato per il suo territorio, spazzando l'immondizia con le sue enormi ali.

E non appena liberarono le sue galline, il galletto capì: lo stavano evitando! Lo ignoravano del tutto! Iniziarono a dargli del "lei"! Avevano nominato nuovo gallo il giovane Petja, il quale in modo litigioso si mise subito a fare chicchirichì con il suo debole tono da tenore, dopodiché si avvicinò correndo al padre e, scambiatolo per qualcun altro, lo sfidò in una lotta leale.

– Che fai, Petrovan? – chiese meravigliato il suo paparino.

Ma gli toccò volare su un albero: il giovane attaccava, ma la stanchezza e la nottata insonne interferivano sulle possibilità del padre, di nuovo i suoi flabelli lo trascinavano indietro, limitandone la velocità.

E da lì, dalla cima, il gallo volente o nolente poté osservare come comandava quel suo figlio, come correva dietro a quelle traditrici e come loro, tutte insieme, si lasciavano raggiungere!

Contemporaneamente nella sua testa brulicavano fantasie pazzesche: trovare il mago e beccarlo come si deve, perché gli restituisse le sue vecchie ali.

Nel frattempo il nostro maghetto-bonaccione si pentì per: a) la rana, a cui aveva dato braccia lunghe al posto delle zampe anteriori che aveva prima, b) il gatto che non sapeva cantare come si deve e a cui aveva regalato una splendida voce e l'intero repertorio dei tenori del Teatro dell'Opera di Krasnodar, c) la povera tartaruga che non riusciva a opporre resistenza e che aveva munito di corna belle e forti, d) si era anche dato da fare per un cagnolino meticcio un po' bruttino, il quale aveva ricevuto una codina pieghevole, per sembrare un po' più bello. La codina lo seguiva da terra nei movimenti, ma un giorno, in modo inaspettato per il cane, si fece dritta come un ventaglio!

Теперь получилось так:

Лягушка с длинными руками ушла вон с болота и просила милостыню по глухим лесным дорожкам, а на вырученные деньги покупала пиво;

оперного кота, в свою очередь, выгнали вон хозяева, ночами он выл то арии из Верди, то переходил вообще на композитора Чайковского с его романсом «Мы сидели с тобой», и бедному тенору пришлось туго, он побирался по помойкам и вынужденно пел за сараями, прячась от летящих камней; а знакомые кошки не только не подпускали его к себе, но и прятались в подвалы все как одна при первых же звуках арии «Как одна безумная душа»; коты же буквально сразу злорадно находили его по пению и нападали не предупреждая; что же касается черепахи, то она, получившая рога, не могла уже прятать голову в панцирь и пошла сдаваться в зоомагазин, где ее поместили в стеклянный террариум большого размера и поставили несусветную цену – еще бы, сама нормальная, а рога были взяты с лося! Ветвистые!

Собака же с павлиньим хвостом вертелась на месте, желая достать и откусить его. Частично ей это удалось, но в неожиданный момент хвост все равно, треща, раскрывался и вставал дыбом. Хорошо, что вмешались другие собаки, они дружно покусали павлиний хвост и его хозяйку заодно, оставивши только какие-то прутья как от дворницкой метлы, которые имели свойство неожиданно становиться торчком!

И на том нашего добряка позвали обедать.

Но вот перед самым Новым годом (старшие волшебники подпустили снежку, который сказочно окутал леса и поля) маленький колдун решил наведаться к своим подопечным и полюбоваться ими в их новом виде.

Но закончилась эта экскурсия плачевно: на лесной дороге его чуть не поколотила руками лягушка; кот, завидев своего мучителя, заорал не своим голосом «Фигаро здесь», а на словах «Фигаро там» он прыгнул волшебнику на закорки с намерением порвать его новогоднюю шубку когтями.

Крот, глядя на маленького изобретателя своими карими очами, хлопал ресницами и бормотал нецензурные ругательства, а также требовал вернуть ему его слепоту!

Щука же, в свою очередь, стояла по колена в воде, задыхалась и возмущенно выбрасывала ноги – то одну, то другую – в сторону волшебника, безмолвно показывая этим, что заberi ты их обратно!

Ora i risultati erano i seguenti:

La rana dalle braccia lunghe se n'era andata via dalla palude e chiedeva l'elemosina per i sentieri abbandonati tra i boschi, e con i soldi guadagnati si comprava della birra;

Il gatto dell'opera, a sua volta, era stato cacciato dai padroni; di notte, ora ululava le arie di Verdi, ora passava al compositore Čajkovskij con la sua romanza "Mi sono seduto con te". Al povero tenore toccarono momenti difficili, chiese l'elemosina per le discariche, e fu costretto a cantare tra le baracche, scansando le pietre che gli gettavano; i suoi conoscenti gatti non solo non lo lasciavano avvicinare, ma si nascondevano anche tutti insieme negli scantinati, alla prima nota dell'aria "Come una folle anima"; i gatti, quei maligni, sentivano subito quando arrivava il canterino e lo attaccavano senza avvertirlo;

Per quanto riguarda la tartaruga, una volta ricevute le corna, non riusciva più a nascondere la testa nel guscio, quindi si consegnò ad un negozio di animali, dove la sistemarono in un terrario di vetro di grandi dimensioni e le assegnarono un prezzo fuori di testa. Come no, lei era ancora la più normale, solo che aveva le corna di un alce! Due ramosi corna da alce!

E il cane con la sua coda da pavone girava su se stesso, cercando di prenderla e strapparla a morsi. In parte ci era riuscito, ma in un momento inaspettato la coda, scuotendosi, si aprì e si alzò in posizione eretta. Meno male che si intromisero anche gli altri cani, i quali tutti insieme morsicarono contemporaneamente la coda da pavone e il suo padrone, lasciando soltanto delle bacchette simili a quelle di una scopa di saggina, che avevano la capacità di farsi improvvisamente ritte!

E proprio in quel momento chiamarono a pranzo il nostro bonaccione.

Ma poco prima di Natale (i maghi anziani avevano fatto scendere qualche fiocco di neve, che avvolgeva boschi e campi in modo fatato) il piccolo stregone decise di andare a far visita agli animali sotto la sua tutela e di ammirarli nel loro nuovo aspetto.

Purtroppo, questa spedizione si concluse pietosamente: nel sentiero del bosco la rana per poco non lo colpì con le nuove braccia; il gatto, riconosciuto il suo aguzzino, prese a urlare "Figaro qui" camuffando la propria voce e alle parole "Figaro là" saltò in groppa al mago, con l'intenzione di fare a brandelli con i suoi artigli la pelliccia delle feste.

La talpa, guardando il piccolo inventore con i suoi occhietti bruni, sbatteva le ciglia, borbottava ingiurie tremende ed esigeva che gli venisse restituita la sua cecità!

Anche il luccio, a sua volta, stava in piedi, con l'acqua che gli toccava le ginocchia, respirava a stento e con indignazione sfoggiava le zampe, ora una, ora l'altra, in direzione del mago, tacitamente mostrandogli che se le sarebbe dovute riprendere!

А черепаха, сидевшая в террариуме рогами наружу, не стала ничего говорить, а просто плюнула в сторону изобретателя. Попала на стекло и заплакала.

Собака же виляла своими обтерханymi прутьями и жалобно скулила.

И добрый волшебник сам чуть не заревел и сказал: «Ну простите меня, я выполню высказанные вами пожелания» – и тут же отменил все свое колдовство.

Так что в лесу наступил мир и покой.

После чего новоявленный волшебник отбыл на елку в родной дом, где его похвалили, утешили, вытерли ему слезы и сопли, сменили памперсы, а затем мама подвела его к елке с подарками, а папа перехватил наследника и стал подбрасывать его до потолка.

Ну мал был наш волшебник, не вырос еще. Потому и глуп. Полтора годика всего. Звали его Сенька.

И он не знал, что всякое улучшение неуклонно ведет к ухудшению!

La tartaruga, invece, seduta nel suo terrario con fuori le corna, non proferì parola, ma semplicemente sputò in direzione del mago. Colpì il vetro e scoppiò in lacrime.

Persino il cane dimenava le sue bacchette mutilate e guaiva lamentosamente.

E il nostro buon maghetto per poco non scoppiò in lacrime e disse: “Vi prego, perdonatemi, esaudirò tutti vostri desideri” – e in men che non si dica annullò tutta la sua magia.

Così nel bosco si ristabilì la pace e la tranquillità.

Dopodiché, il mago novello partì in direzione dell’albero di Natale della sua casa natia, dove lo lodarono, lo consolarono, gli asciugarono le lacrime e il moccio, gli cambiarono i pannolini, poi la mamma lo avvicinò all’albero di Natale con i regali e il papà afferrò l’erede e si mise a lanciarlo in alto fino al soffitto.

Il nostro mago, infatti, era piccolo, non era ancora cresciuto. E perciò anche un po’ stupidino. Aveva un anno e mezzo al massimo. Si chiamava Sen’ka.

E non sapeva ancora che qualsiasi miglioramento porta immancabilmente al peggioramento!

### 3.3 Талант

Жил-был музыкант, который сочинил свою собственную песенку: трам-пам-пам, парам-пам-пам!

То есть он не был еще музыкантом, но, куда бы он ни приходил, везде и всюду этот человек желал спеть свою песенку: трам-пам-пам, парам-пам-пам! А это и есть признак настоящего артиста.

Все остальные музыканты играли что им велели, за что им деньги платили или чему их учили. Или по заказу публики – давай «Мурку»! И только наш талант выделялся среди всех: он исполнял одно и то же, то есть свое сочинение – трам-пам-пам, парам-пам-пам!

Он пел на ночь, рано утром, за едой – и даже, выйдя из дома, на ходу умудрялся сыграть на заборе соседнего завода (или на тротуаре подметками) эту песню.

Он играл ногами, руками или пел, а в особенно веселые минуты исполнял собственное произведение как человек-оркестр: и танцевал, и прищелкивал пальцами, и изображал губами свою песенку: трам-пам-пам и так далее.

Но однажды он до того развеселился, что в ответ на замечание со стороны властей сыграл эту мелодию прямо на лбу полицейского!

Разумеется, полицейский обозлился и арестовал хулигана, не думая, что перед ним обыкновенный талант.

«Хорошо же!» – решил музыкант и сыграл свою песенку и на столе дежурного в отделении полиции, и ногами на полу коридора, и руками по решетке камеры, куда его проводили с нехорошими обещаниями.

Всю ночь наш бедный арестант играл свою музыку, не давая спать вора, обманщикам и хулиганам, и его несколько раз побили – что не помешало ему исполнить ту же мелодию на груди врача, который тем временем мазал его шишки зеленкой: трам-пам-пам, остальное вы уже знаете.

И когда его стали судить за нарушение порядка, вместо последнего слова музыкант исполнил свою песенку на скамье подсудимых, при этом ногами он стучал по полу.

Судья, толстая женщина, опытный работник, бабушка трех трудных подростков, метким глазом посмотрела на несчастного и сказала:

### 3.3 Il talento

C'era una volta un musicista che aveva composto una sua personale canzonetta: tram-pam-pam, param-pam-pam!

In realtà, non era ancora un musicista, ma ovunque andasse, in lungo e in largo, quest'uomo sentiva il desiderio di intonare la sua canzonetta: tram-pam-pam, param-pam-pam! E anche questo è segno del suo essere un autentico artista.

Tutti gli altri musicisti suonavano ciò che era stato loro imposto, ciò per cui ricevevano denaro, oppure ciò che era stato loro insegnato. Oppure si esibivano su ordine del pubblico: "Dai, facci 'Murka'!" – Soltanto il nostro talento spiccava su tutti: eseguiva sempre la stessa cosa, e cioè la sua composizione: tram-pam-pam, param-pam-pam!

Egli cantava di notte, la mattina presto, durante i pasti e anche uscendo di casa, per strada, trovava il modo di suonare questa canzone al cancello dello stabilimento vicino (oppure sul marciapiede con le suole delle scarpe).

Egli suonava con le gambe, con le braccia, oppure cantava, e nei momenti particolarmente divertenti si esibiva come un uomo-orchestra: allo stesso tempo ballava, schioccava le dita e muoveva le labbra a ritmo della sua canzone: tram-pam-pam, eccetera.

Ma un giorno si divertì al punto tale che, in risposta ad un'osservazione proveniente delle autorità, intonò questa melodia direttamente in faccia a un poliziotto!

Naturalmente, il poliziotto si arrabbiò e arrestò il teppista, senza pensare che davanti a lui c'era un uomo di ordinario talento.

"E via da capo!", – stabilì il musicista, ed eseguì la sua canzonetta anche alla scrivania dell'ispettore di turno nella sezione di polizia, battendo sia i piedi contro il pavimento del corridoio, sia le mani contro il cancello di quella stanza in cui lo avevano portato senza buone promesse.

Per tutta la notte il nostro detenuto suonò la sua musica, senza far dormire i ladri, i truffatori, i teppisti, i quali più di una volta lo riempirono di botte, ciò che non gli impedì nemmeno di intonare la stessa melodia anche davanti al petto del medico che in quel momento gli stava spalmando del disinfettante sui bernoccoli: tram-pam-pam, e il resto già lo conoscete.

Anche quando iniziarono a giudicarlo per violazione dell'ordine costituito, invece di pronunciare le sue ultime parole al banco degli imputati, il musicista intonò la sua canzonetta e batté i piedi contro il pavimento.

Il giudice, una donna in carne, esperta nel suo lavoro e nonna di tre adolescenti impegnativi, con occhio attento guardò lo sfortunato e disse:

– Да какой же он хулиган, я чё, нормальных хулиганов не знаю? Он больной, вы чё!

И она отправила его в тот дом, где живут печальные пациенты и мужественные санитары.

Но и там наш музыкант сыграл свою песню где только мог: на шее шофера, на рукаве заведующего и даже лежа на носилках простучал ее ногами, так как руки ему повязали, а когда его уложили в кровать и стали давать лекарства ложечкой, он зубами на ложечке сыграл все что хотел: трам-пампам! Разбрызгав при этом лекарство по всему лицу медбрата. Что имело свои последствия, потому что если все больные начнут лупить микстурой в глаза медработников, то это уже будет такой дурдом!

Короче говоря, он совершенно не подчинялся правилам, и к нему вызвали старенького профессора, который славился тем, что он не раз укрощал удавов, некоторых буйных депутатов и даже группы школьников в театральном буфете!

Профессор посмотрел на бедного больного – у него даже рот был заклеен, чтобы этот музыкант дал поспать своим тихим соседям по буйному отделению.

Профессор сказал:

– Отдайте-ка вы мне его на один день!

– Берите, – сказали усталые санитары.

Музыканта развязали и расклеили, он обрадовался и сыграл свою музыку на носу профессора.

Профессор похвалил молодой талант и прочел ему небольшой доклад на тему о том, что его дарование нуждается в обучении, что нельзя играть все время одно и то же, надо знать и другие песни!

– Мне нравится моя, – возразил больной.

– А вот тогда поедem покажем вашу песенку специалистам, – воскликнул профессор.

И музыкант сразу же и с большой радостью согласился.

И на санитарной карете профессор повез будущего исполнителя не куда-нибудь, а в помещение большого оркестра!

Там лежали, стояли и висели десятки инструментов – скрипки, виолы да гамба, лютни, спинеты и клавесины, а также рожки, трубы, тубы и челесты.

– Вот тебе тридцать инструментов на выбор, – сказал профессор, – и на каждом ты можешь сыграть свою песню хоть по пять раз! Сыграешь?

– Еще бы, – согласился наш музыкант.

– Ma quale teppista, credete che io non sappia com'è un teppista? Ma cosa dite? Questo è un malato!

E lo spedì proprio in quell'edificio in cui vivono pazienti malinconici e personale coraggioso.

Ma anche là il nostro musicista intonò la sua canzone ovunque: al collo dell'autista, sulla manica del direttore. Batteva i piedi a ritmo persino sdraiato sulla barella, le mani no, solo perché gli erano state legate; e quando lo misero a letto e iniziarono a dargli le medicine con il cucchiaino, battendo i denti contro il cucchiaino eseguì ciò che più di tutto desiderava, e cioè il suo tram-pampam! Così facendo, spruzzò la medicina su tutto il viso dell'infermiere. Ciò ebbe le sue conseguenze, poiché se tutti i pazienti si mettessero a sputare le loro pozioni negli occhi degli infermieri, allora questa diventerebbe una gabbia di matti bella e buona!

Per farla breve, lui non voleva assolutamente sottostare alle regole, perciò mandarono da lui un professore vecchiotto, diventato famoso per aver ripetutamente domato dei boa, alcuni deputati ribelli e anche alcuni gruppi di scolari al bar del teatro!

Il professore guardò il povero malato, gli avevano addirittura sigillato la bocca, di modo che questo musicista facesse dormire i pochi vicini silenziosi all'interno di quel reparto furioso.

Il professore disse:

– Su, concedetemelo per un giorno intero!

– Lo prenda pure, – risposero gli infermieri stremati.

Slegarono e scollarono il musicista, questi si rallegrò e intonò la sua musica davanti al naso del professore.

Il professore lodò il giovane talento e gli lesse un rapporto non troppo lungo in cui si rivendicava l'importanza di questo dono nel campo dell'istruzione, si ammonivano i musicisti a non cantare sempre la stessa cosa e li si incoraggiava ad imparare anche altre canzoni!

– Ma a me piace la mia, – obiettò il paziente.

– Va bene, allora andiamo a far sentire la sua canzone agli specialisti, – esclamò il professore.

Il musicista acconsentì subito e con grande gioia.

Il professore portò il futuro interprete in ambulanza in un luogo speciale, nel locale in cui si riuniva una grande orchestra.

Lì, decine di strumenti giacevano per terra, in piedi o appesi: violini, viole da gamba, liuti, spinette e clavicembali, ma anche corni, trombe, tube e celesti.

– Ecco, hai 30 strumenti tra cui scegliere, – disse il professore, – e con ognuno di questi potrai suonare la tua canzone almeno 5 volte! Cosa aspetti? Suona!

– Ci puoi scommettere, – concordò il nostro musicista.

И он ухватил здоровенную трубу под названием фагот и стал дуть в нее с большой силой, но ничего не вышло, фагот громко сказал «Пук!», и новоявленный ученик застеснялся.

– Хорошо, попробуй вон на скрипке, – посоветовал профессор.

– С удовольствием! – сказал музыкант, быстро сел на рояль, схватил скрипку, положил ее на колено и начал пилить по струнам смычком.

Раздался визг как от пяти поросят, и бедный скрипач расстроился.

Потом ему дали побарабанить на клавесине, и тут даже терпеливый профессор вздрогнул от ужаса.

– Не получается, – признался несчастный музыкант.

– А сейчас мы пойдем еще кое-куда, – ответил на это профессор и повел музыканта по коридору.

А там, за дверью соседней комнаты, стоял молодой человек, держал скрипку на плече, а смычком водил буквально в воздухе и играл так красиво, что наш новоявленный студент заслушался и расплакался.

– Но это еще не все, – заявил профессор, – вот как играет клавесин!

В соседнем кабинете девушка в белом платье и с косой сидела, закрывши глазки, и перебирала пальчиками по клавишам, и это была еще более чудесная музыка!

Музыкант все плакал и плакал, бессильно распутив руки по бокам, а профессор утер ему слезы полкой больничного халата и сказал:

– Но есть еще один инструмент, он называется барабан! Попробуй-ка!

И наш музыкант стукнул разок, стукнул другой, ему понравилось, и он тут же начал от всей души стучать по барабану. Ему было удобно и приятно, это был такой прекрасный гул и грохот, что стулья вокруг начали приплясывать. Разумеется, он выстукивал свою песенку.

Сбежались оркестранты, а их руководитель сказал:

– У парня талант!

Короче говоря, барабанщика выписали из больницы, и он своим ходом устроился в вечернюю музыкальную школу для взрослых, класс ударных, и там он мог стучать сколько хочешь, причем он выучил самые разные песенки – и трампам-пам, и тубидуби-тубидуби, и умц-умц- умц, и опа-опа!

Профессор давно лечит другие трудные случаи, а барабанщик все барабанит, радуясь своему счастью (никто не арестовывает и не кладет в больницу).

E questi afferrò un'enorme tromba chiamata fagotto e iniziò a soffiarci dentro con una grande forza, ma il fagotto non emise alcun suono, se non un forte "Puk!", e il novello allievo rimase sbigottito.

– Bene, ora prova con il violino, – consigliò il professore.

– Con piacere! – disse il musicista: si sedette velocemente al pianoforte, afferrò il violino, lo mise sul ginocchio e iniziò a far grattare lo strumento, passando l'archetto sulle corde.

Echeggì un suono stridulo, come il verso di cinque maialini, e il povero violinista si rammaricò.

In seguito, gli permisero di strimpellare il clavicembalo e in quel caso anche il paziente professore trasalì dall'orrore.

– Non mi riesce, – riconobbe il musicista sfortunato.

– Allora adesso ti porto in un altro posto ancora, – rispose il professore, e condusse il musicista per il corridoio.

E lì, oltre la porta della stanza adiacente, c'era un giovane; questo teneva il violino sulla spalla, faceva letteralmente volare l'archetto e suonava tanto bene che il nostro studente novello si immerse all'ascolto e scoppiò in lacrime.

– E non è ancora tutto, – affermò il professore, – senti come si suona il clavicembalo!

Nell'ufficio adiacente era seduta ragazza con un vestito bianco, una treccia e gli occhi chiusi; ella alternava le dita sul clavicembalo e questa sua musica era ancora più incantevole!

Il musicista piangeva e piangeva come una fontana, con le braccia lasciate fiaccamente cadere sui fianchi; il professore gli asciugò le lacrime con il lembo del camice e disse:

– C'è ancora un ultimo strumento, si chiama tamburo! Dai, prova!

Il nostro musicista lo colpì una volta, lo colpì una seconda, e gli piacque tanto che iniziò a colpire il tamburo di tutto cuore. Era comodo e piacevole, il suono e il fragore erano tanto incantevoli che anche le sedie lì attorno si misero a ballare. Ovviamente, lo stava colpendo a ritmo della sua canzonetta.

Accorsero tutti gli orchestrali e il loro direttore disse:

– Il ragazzo ha talento!

Per farla breve, il tamburino venne dimesso dall'ospedale e si trovò da solo un impiego presso una scuola serale di musica per adulti, per una classe di percussioni; lì aveva la possibilità di suonare quanto voleva e riuscì anche ad imparare le più disparate canzoncine: trampam-pam, tubidubi-tubidubi, punz-punz-punz e hop-hop!

Il professore ormai da tanto tempo si dedica ad altri casi problematici, mentre il tamburino continua a tamburellare, rallegrandosi per la sua fortuna (nessuno più lo arresta o lo manda in prigione).

И он думает: надо же, какой долгий и трудный путь надо было пройти человеку, чтобы обнаружить такое место, где и самому хорошо, и люди довольны, то есть не затыкают уши.

Теперь он барабанит на свадьбах, на парадах и на танцах, но, как каждый профессионал, он совершенно не желает играть в свое свободное время, а говорит: «Я не нанимался бесплатно стучать!»

Вместо этого наш музыкант, который теперь многому научился в своем любимом деле, завел себе новый интерес – то есть каждую свободную минутку он рисует – и зарисовал уже все обои в своей квартире, тротуар вокруг дома, все стены по соседству, забор соседнего завода и часть его трубы вверх на четыре метра!

Причем он орудует баллончиками с автомобильной краской, вы все видели такое рисование, проезжая по улицам нашего пестрого города.

И чем это может кончиться, никто не знает.

Может быть, будет выставка, а может быть, крупный штраф. Или опять полиция...

E lui pensa: caspita, è proprio lungo e faticoso il percorso che un uomo deve superare per trovare il suo posto nel mondo, quel posto in cui non solo lui, ma anche le persone attorno a lui siano felici, e quindi non si tappino le orecchie.

Adesso lui tamburella ai matrimoni, alle parate e ai balli, ma come ogni professionista che si rispetti non vuole assolutamente suonare nel suo tempo libero e ripete: “Non sono mica stato ingaggiato per suonare gratis!”.

Invece di suonare, il nostro musicista, che ora ha imparato molte cose del suo amato lavoro, ha iniziato a praticare un nuovo hobby, ovvero, in ogni momento libero disegna e ha già tappezzato di disegni tutta la carta da parati del suo appartamento, il marciapiede attorno a casa, tutti i muri del vicinato, il cancello della fabbrica vicina e una parte dei suoi tubi, collocati a quattro metri d'altezza.

E maneggia anche le bombolette di vernice per le automobili; tutti voi avrete sicuramente visto un suo disegno, passando per le strade della nostra variopinta città.

E come andrà a finire, nessuno può saperlo.

Forse farà una mostra, o forse prenderà una grande multa. Oppure di nuovo la polizia...



## Capitolo 4:

### Proposta di traduzione di una *povest'*

In questo quarto capitolo viene presentata la traduzione in lingua italiana, affiancata dal testo originale in russo della *povest'* *Sanatorium* (Il sanatorio), uno dei tre brani che compongono la terza sezione della raccolta *Nagajna, ili Izmenennoe vremja*.

L'originalità della produzione petruševskjana è, in questo caso, evidenziata dalla scelta stilistica: vengono infatti proposti testi appartenenti al genere letterario della *povest'*, ossia una prosa che, in termini di volume del testo, si colloca a metà strada tra un romanzo breve e un racconto lungo. Si tratta di un genere dalle origini antiche, tipico della prima letteratura russa antica e ritenuto storicamente adatto alla narrazione di vicende di eroi, nonché a racconti di carattere epico e commemorativo. In questo caso la Petruševskaja riesce ad attualizzarne e modernizzarne i contenuti, rendendolo portavoce di temi universali e caratteristici dell'uomo contemporaneo.

La mia scelta è ricaduta proprio sulla *povest'* *Sanatorium* perché descrive in modo a tratti divertente, e a tratti provocatorio e profondo un carattere tipico dell'uomo moderno, ossia la smania dell'apparenza e della ricerca di approvazione nei confronti di chi lo circonda. In nome di questi ideali, l'uomo è disposto a fare di tutto, anche a peccare di tracotanza e a sfidare le leggi di natura, per risultare bello e giovane agli occhi degli altri. Questo è esattamente ciò che succede alla protagonista del brano, la milionaria Madame de Stael, quando durante il periodo di villeggiatura in un sanatorio estremamente lussuoso, conosce per la prima volta il sentimento dell'amore, un amore non ricambiato e indirizzato ad un uomo molto più giovane di lei.

## 4.1 Санаториум

Тени двух бедняг, двух возлюбленных, так и остались витать над столовой санаториума, где все их наблюдали, двух конспираторов, и из них один как ни в чем не бывало останавливался у стола другого (другой), где эта виновница происходящего сидела горемычная, с пятнами на щеках, и глядела мимо него, – но все окружающие уже знали, что его отсылают в филиал этого санаториума, в дальний угол, в место новое, еще полностью не освоенное и мало кому известное, – а ее пребывание находится под вопросом, она тоже, видимо, улизнет вслед за ним, француженка мадам де Стаэль (это простое совпадение, она с известной м-м де Стаэль даже не родня, это вообще фамилия по мужу, но и он той старинной знаменитости не родственник, а обычный банкир, оставивший жене состояние. Без миллионов в этом санаториуме делать нечего, добавим).

Да, санаториум самый, можно сказать, дорогой, очень дорогой, у каждого клиента такие удобства, какие и не снились жильцам даже в самых знаменитых отелях, и на том точка.

Виллы тут трехэтажные, и все санитарные объекты отлиты из чистого серебра, а под зеркалами (венедианское стекло) выставлены разнообразные духи, кремы и косметика, и к вечеру приходит визажист и стилист, поскольку ужин предполагает каждый раз полный парад-алле. В санаториуме также работает свое ателье, где шьют все по лекалам от кутюр.

Но самое главное тут не удобства, самое главное – это подпольное (под вопросом и, скорее, легендарное) существование бригады геронтологов, хирургов и эндокринологов, и, собственно, на этот свет и слетаются пациенты со всего мира. По сведениям, бригада приезжает на определенные сроки, берут не всех. Результаты омолаживания не разглашаются. Говорят, что бригада состоит из получивших образование монахов аскетического поведения, прошедших выучку у тех, кто провожал святых на вечное сохранение в курганы. Ведь не они сами обеспечивали себе на сотни лет вперед полную сохранность всех клеток, это дело давно практикуется. И правительство смотрит на данные эксперименты косо, надо сказать, другим не рекомендует и само им не воспользовалось (по слухам, пациентам угрожает потеря личности в результате полной очистки памяти).

Хотя сохранить клетки на столетия – это одно, а сохранить мыслительные способности, разум и то, что называется душой, – тут уже вопрос вопросов.

## 4.1 Il sanatorio

Le ombre di due poveracci, due amanti, restarono così ad aleggiare sopra la mensa del sanatorio, dove tutti li osservavano, quei due clandestini, e uno di loro come se niente fosse si fermava al tavolo dell'altro (altra), dove questa, colpevole di ciò che stava accadendo, stava seduta tutta tribolata, con macchie sul collo, e volgeva lo sguardo verso di lui, ma tutti gli altri villeggianti sapevano già che avrebbero trasferito lui in una filiale di questo sanatorio, in un angolo remoto, un nuovo posto, ancora non del tutto avviato e noto a pochi, e anche il soggiorno di lei sarebbe stato messo in discussione, pure lei, probabilmente, se la sarebbe svignata dopo di lui, la francese madame de Stael (si tratta di pura coincidenza, lei della famosa madame De Stael non era nemmeno parente, era il cognome che aveva preso dal marito, e nemmeno lui era parente di quella celebrità, anzi era un semplice banchiere, che aveva lasciato il suo patrimonio alla moglie. Aggiungiamo anche che, senza i milioni, in quel sanatorio non si poteva fare nulla).

Sì, il sanatorio è il più, possiamo dire, costoso in assoluto, anzi più che costoso e ogni cliente ha servizi tali da far invidia anche ai villeggianti degli hotel più famosi, e su questo mettiamo un punto. Lì ci sono ville a tre piani e tutte le attrezzature sanitarie sono in puro argento e sotto gli specchi (in vetro veneziano) è esposta una varietà incredibile di profumi, creme e cosmetici, e verso sera arrivano un visagista e uno stilista, perché la cena presuppone ogni volta una vera e propria sfilata di apertura. Il sanatorio ha anche un atelier interno, dove si cuciono tutti capi d'alta moda.

Ma la cosa principale lì non sono i servizi, la cosa principale è la presenza clandestina (discutibile, o meglio, leggendaria) di squadre di gerontologi, chirurghi e endocrinologi e, di fatto, è proprio in questo mondo che si riuniscono pazienti provenienti da ogni parte della Terra. Per quanto ne sappiamo, la squadra arriva solo in alcuni periodi e non esamina tutti coloro che lo richiedono. I risultati del ringiovanimento non vengono resi di dominio pubblico. Si dice che la squadra sia composta da monaci di orientamento ascetico, formatisi presso coloro che accompagnavano i santi nei sepolcri per la conservazione eterna. Infatti, loro non erano i soli che si garantivano la piena conservazione di tutte le cellule per centinaia di anni; si tratta di una pratica già da tempo esercitata. E i politici guardano a questi esperimenti biecamente, devo dire, non li raccomandano agli altri, né tanto meno ne hanno mai fatto uso in prima persona (secondo alcune voci, i pazienti rischiano la perdita della personalità in seguito alla completa purificazione della memoria).

C'è da dire, però, che mantenere le cellule per centinaia di anni è una cosa, e mantenere le abilità di pensiero, l'intelletto e ciò che viene definito anima, è tutt'altra; questo è il vero nocciolo della questione.

Причем в санаториуме по-простому, с открытой демонстрацией достижений соблюдены все правила экологии – тут собирают дождевую воду и отстаивается вода использованная, тут применяется труд местных жителей, а крестьянских детей воспитывают еще с начальной школы, отбирая самых красивых и смысленых. Все это было обещано правительству края, и поэтому санаториуму выделили роскошный кусок земли, с дивными лесами и средней величины потоком, разбивающимся около устья на водопады, озерца и ручьи, – и был создан парк на побережье, где иногда затевают ужины и концерты, а дальше, разумеется, гремит море-океан. За оградой парка наличествуют священные деревья, редкие птицы, стайки белоснежных обезьян с черными личиками, а также одинокие, почему-то маленькие, леопарды и медведи, тоже мини.

И здесь такое ночное небо, что душа замирает.

Наблюдать его из внутренних садов (а в каждой вилле свой сад под открытым небом), видеть эти бриллиантовые созвездия, эти сияющие крупные драгоценности – вообще отдельное счастье для горожан, отмечают все.

Там она, мадам де Стаэль, из-за его плеча, обезумевшая, смотрела вверх, когда они располагались в саду, на ее широкой постели (ложе под стеклянным куполом и с тонким сетчатым балдахином, разумеется).

Каждую ночь парень линял из общежития к м-м де Стаэль и возвращался строго во тьме, до рассвета – таковы были условия конспирации в этом санаториуме. Всё под покровом ночи! Ему оставалось переменить одежду (у мадам они вместе плавали в подогретой ароматической воде бассейна, так что душ можно было и не принимать, да и нельзя шуметь ночью в общежитии), и он кое-какое время спал – вот такие ночи у него получались!

Он исхудал, она – не очень, она осталась как была: оплывшая фигура, обвисшее старое лицо и глаза на мокром месте: эта любовь ее подкосила, ей под сто лет в обед, но что поделать с этой страстью, нет, с любовью!

Ибо страсти как раз, врачи подозревали, она не испытывала, просто только в постели она могла утолить жажду объятий – а эта жажда существует и помимо эротики (у матерей и детей).

E nel sanatorio si rispettano tutte le regole dell'ecologia in modo semplice, manifestandone esplicitamente i risultati: si conserva l'acqua piovana e si chiarifica l'acqua utilizzata, si regola il lavoro degli abitanti del luogo e i figli dei contadini vengono educati, a partire dalla scuola elementare, alla selezione dei più belli e dei più intelligenti. Tutto ciò era stato promesso al Governo regionale, e a questo scopo era stato assegnato al sanatorio un lussuoso pezzo di terra, con meravigliose foreste e un torrente di medie dimensioni che si frantuma vicino alla foce in cascate, laghi e ruscelli, e lì venne realizzato un parco sulla riva, dove talvolta si organizzano cene e concerti, mentre più in là, ovviamente, rimbomba l'oceano. Oltre il cancello del parco crescono alberi sacri, vivono uccelli rari, branchi di scimmie bianche come la neve con i loro musetti neri, ma anche leopardi lasciati per qualche ragione soli, anche se piccoli, e orsi, sempre in miniatura.

E qui il cielo è tanto tenebroso, che l'anima si annichilisce.

Ammirarlo dai giardini interni (ogni villa ha il suo giardino all'aperto), vedere queste costellazioni di diamanti, questi grandi e splendenti gioielli, è sempre una gioia per i villeggianti, li ammirano tutti.

Lì questa madame de Stael, da dietro la spalla di un uomo, guardava in delirio verso l'alto, sdraiata sul suo ampio letto (un giaciglio sotto una cupola di vetro e, naturalmente, con un sottile baldacchino retato), mentre loro si disponevano sul giardino.

Ogni notte, infatti, un ragazzo se la squagliava dalla dependance del personale per raggiungere Mme de Stael e faceva ritorno rigorosamente a notte fonda, prima dell'alba, secondo le regole del sanatorio, queste erano le condizioni di un'attività clandestina. Tutto doveva rimanere sotto la coltre della notte!

Gli restava solo di cambiarsi i vestiti (da madame nuotavano insieme nella piscina con l'acqua aromatica riscaldata, di modo che dopo lui potesse anche non fare la doccia, visto che di notte non si poteva far rumore nella dependance), e riusciva anche a dormire un po'; ecco, queste erano le sue tipiche notti!

Lui si era smagrito, lei non troppo, era rimasta come prima: un fisico gonfio, un viso vecchio, diventato cadente, e gli occhi piagnucolosi: questo amore la abbatteva, lei aveva sì quasi cent'anni, ma che poteva fare con questa passione, anzi, con un vero e proprio amore?

Giacché proprio le passioni che i medici sospettavano lei non le sentiva, semplicemente riusciva a soddisfare soltanto a letto la sua sete di abbracci, e questa sete va oltre l'erotismo (la provano anche le madri e i figli).

С ним проводились беседы, он работал по указаниям докторов, но сладить с собой, видимо, не мог, судя по утомленности мадам. Два-три раза за ночь он эксплуатировал ее в своих интересах, нимало не заботясь о ней самой.

Она все выдерживала, как раз она-то о нем думала, старалась как-то способствовать ему, хотя иногда в целях самосохранения удовлетворяла его устно.

Ее банкир (она простодушно все рассказала трем тутошним феям-пациенткам, о них речь впереди) в старые времена тоже предпочитал такую форму супружества: взяв ее молоденькой девушкой, всему обучил, что знал от продажных тварей. И ни детей, ни секса в ее жизни не было. Только кровавая первая брачная ночь, банкир в виде каприза возжелал вкушать ее девственности, чтобы потом хвастать перед коллегами. Но он так долго не мог – пожилой уже мужчина – закончить со всем этим, что у мадам де Стаэль образовался стойкий невроз по поводу сексуальных отношений.

Собственно, нерожавшая мадам в своем возрасте и теперь была физиологически девственницей, что поразило ее молодого любовника, который параллельно имел связь с сорока-летней пожилой уборщицей санаториума, женщиной, готовой к соитию в любой момент и в любом месте, в нее войти было легко (как по маслу).

Так что, можно считать, эта любовь была у них явно односторонняя, все подруги м-м де Стаэль данное обстоятельство заметили, а подруги были вострые, наблюдательные. Измученная, готовая к слезам она и подтянутый как струнка, худой, головастый, маленький он. Фернандес, извольте видеть. Тоже немолод, ему под тридцать. Возможно, ему и в голову бы не пришло взваливать на себя эту сексуальную функцию, он бы постеснялся, но санаториум тем и славен был, что здесь шли навстречу буквально всем капризам и потребностям отдыхающих, даже произнесенным. И даже неосознанным.

А Фернандесу прямо было указано пойти к заболевшей м-м де Стаэль и принести ей, лежащей под балдахином, еду и складной столик – а затем взбить подушки, посадить и поставить стол на ее колени.

И произошло все то, что ожидалось.

Целомудренная, неискушенная, не знавшая мужского вождения мадам дрогнула от этой мужской руки, шарившей у нее выше колен, чтобы подправить днище столика.

Parlavano con lui, lui lavorava secondo le indicazioni dei medici, ma evidentemente, a giudicare dallo stato di affaticamento della madame, non riusciva ad avere la meglio su di sé. Due-tre volte a notte lui la sfruttava per i suoi interessi, senza preoccuparsi minimamente per lei.

Ella sopportava tutto, anzi era proprio lei ad occuparsi di lui, cercava sempre di appagarlo in qualche modo, anche se talvolta, con l'obiettivo di mantenersi in forze, lo soddisfaceva verbalmente.

Anche il suo banchiere (lei ingenuamente aveva raccontato a tre fate-pazienti del luogo, di loro parleremo più avanti) ai vecchi tempi aveva preferito questa forma di vita coniugale: sposatala da giovane, le aveva insegnato tutto quello che aveva appreso dalle sue venali donnette. E nella vita della donna non c'erano stati né sesso, né bambini. Soltanto una sanguinosa prima notte di nozze, il banchiere come capriccio sentiva il desiderio di assaporare la sua verginità, per poi vantarsi con i colleghi. Ma lui già da un po' di tempo, era ormai un uomo anziano, non riusciva a portare a termine quelle cose, per cui in madame de Stael finì per svilupparsi un'isteria persistente verso i rapporti sessuali.

Infatti, la madame che alla sua età non aveva partorito era ancora fisiologicamente vergine, cosa che colpì il suo giovane amante, il quale in parallelo aveva una relazione con una quarantenne, l'addetta alle pulizie del sanatorio, una donna pronta all'unione in qualsiasi momento e in qualsiasi luogo, e in cui era facile entrare (filava liscio come l'olio).

Quindi, possiamo considerare che questo amore fosse chiaramente unilaterale, tutte le amiche di mme de Stael se n'erano accorte, e queste amiche erano persone acute, osservatrici. Tormentata, sempre pronta a versare qualche lacrima lei, e teso come una corda, magro, basso e con la testa grossa lui. Nemmeno Fernandez, permettetemi di sottolineare, è un giovincello, sarà sulla trentina. Forse non gli sarebbe mai passato per la testa di assolvere questa funzione sessuale, probabilmente se ne sarebbe vergognato, ma il sanatorio era famoso anche per questo, cioè per il fatto che qui potessero essere soddisfatti letteralmente tutti i capricci e le esigenze dei villeggianti, persino quelli taciti. E anche inconsci.

E a Fernandez venne esplicitamente ordinato di andare dalla malata mme de Stael, che giaceva sotto al suo baldacchino, e di portarle del cibo e un tavolino pieghevole, e poi sbattere i cuscini, posizionarle il tavolino sulle ginocchia.

E accadde esattamente ciò che ci si aspettava.

La pura, inesperta madame, che ancora non conosceva la bramosia maschile, rabbrivì davanti alla mano di quest'uomo, che frugava sopra le sue ginocchia per fissare il fondo del tavolino.

Она подчинилась, когда он захлопотался с этим днищем и невольно отслонил простыню, чтобы понять, где увязли ножки столика. Она просто сползла и легла навзничь, закрыв глаза. И взяла его за руку, буквально как ребенок.

Фернандес вообще убрал столик.

И как бы теснина, бесплодная расселина в горах подверглась внедрению космического тела, землетрясению, а также извержению вулкана, так можно было бы назвать дальнейший процесс.

На другой день после происшествия она все-таки вышла к ужину, и он, Фернандес, конспиративно сновал мимо нее – прямая спинка, большая голова, – и другие приносили ей тарелки, а он шпарил по соседним маршрутам. И она не имела смелости договориться с ним насчет следующего визита, а это была уже широко известная в санаториуме проблема второго свидания. Влюбленная, ошеломленная, почти плачущая, она тяжело возвращалась на свою виллу, спотыкаясь и оглядываясь, – но Фернандес не шел следом, видимо, убирал со столов.

Три подружки мадам наблюдали за ее унижением зорко, с полным пониманием. Эти три фурии давно обходились исключительно своей компанией, своими отношениями. Ссорами, изменами, заговорами – две против одной, как обычно. Они и жили на одной вилле – для экономии. Мисс Занд, фройляйн Пруст и леди Кристи (чистое совпадение, игра случая или шутка главного врача, отбирающего пациентов. Голландец, он скучал тут).

Ночь прошла у них в скандалах в спальне лидера, мисс Занд, и закончилась униженным ползанием на коленях, угрозами самоубийства и так далее, но утром они все три вышли в обычном виде, белая как лунь мисс Занд в розовом платье, фройляйн Пруст с распущенными седыми кудрями до лопаток и в романтическом длинном платье, а леди Кристи в очках и улыбающаяся во весь рот.

Странное это было трио, достопримечательность санаториума.

Мисс Занд носила стрижку «Алькатрац», то есть была брита почти под ноль, но месяц тому, так что на ее голове с выдающимся носом уже взошла ровная, алюминиевого цвета щетина, как у какого-нибудь генерала. Розовое мини, пышное вроде абажура, заканчивалось как-то неприлично высоко, много выше ее массивных колен. Фройляйн Пруст, маленькая и полная, носила кудри ниже плеч, в память о юных годах.

Quando si affaccendò con questo fondo e involontariamente scostò il lenzuolo per vedere dove erano agganciate le gambe del tavolino, lei lo lasciò fare. Lei semplicemente strisciò verso il basso, si stese in posizione supina, chiudendo gli occhi. E prese la sua mano, come fosse proprio un bambino.

Fernandez tolse il tavolino di mezzo.

E quello che accadde in seguito potrebbe essere definito come ciò che succede a una strettoia, una sterile fessura tra montagne, quando subisce l'infiltrazione di un corpo celeste, o un terremoto, o anche un'eruzione vulcanica.

Eppure, il giorno dopo l'accaduto, lei uscì per cena, e lui, Fernandez, le passò continuamente davanti ignorandola, con la sua schiena dritta, e la testa grossa, e furono gli altri camerieri a portarle i piatti, mentre lui si affaccendava tra i tavoli vicini. Ella non ebbe il coraggio di accordarsi con lui a proposito della visita successiva; era già ampiamente noto all'interno del sanatorio il problema del secondo appuntamento. Innamorata, sbalordita, quasi in lacrime, si trascinò nella sua villa, incespicando e guardandosi intorno, ma Fernández non la seguì, evidentemente stava pulendo i tavoli.

Le tre amiche della madame osservavano la sua umiliazione attentamente, con piena comprensione. Queste tre furie da tempo stringevano legami esclusivamente all'interno della loro compagnia. Tra loro c'erano litigi, tradimenti, complotti, due contro uno, come al solito. Vivevano nella stessa villa per risparmiare. Miss Sand, Fräulein Proust e Lady Christie (pura coincidenza, gioco del caso o scherzo del primario addetto alla selezione dei pazienti. Un olandese che si annoiava al sanatorio).

Nella loro villa la notte trascorse tra gli scompigli della camera da letto della leader, Miss Sand, e si concluse con un'umiliante strisciata sulle ginocchia, con minacce di suicidio e così via, ma al mattino tutte e tre si presentarono nel loro aspetto abituale: Miss Sand bianca come il latte e in un abito rosa, Fräulein Proust con i suoi capelli grigi, ricci, lunghi fino alle scapole, sciolti e in un romantico abito lungo, e Lady Christie con gli occhiali e un sorriso a trentadue denti.

Questo trio era strano, era l'attrazione del sanatorio.

La signorina Sand portava il taglio di capelli alla "Alcatraz", cioè si rasava quasi a zero, ma questo fino a un mese fa, tanto che sulla sua testa con un naso prominente era già cresciuta una setola uniforme color alluminio, come quella di un qualsiasi generale. Una minigonna rosa, pomposa come un paralume, era corta in modo un po' indecente, arrivava molto più in alto delle sue enormi ginocchia. Fräulein Proust, piccola e pienotta, portava i riccioli sotto le spalle, in memoria della sua giovinezza.

Это облачко седых волос лежало на ее выпуклой спине как синтетическая мочалка для оттирания кастрюль. А вот леди Кристи была худая, даже тощая, особа с жилистой шеей, на которой красовалась маленькая голова с вечно улыбающейся пастью. Эта улыбка разверзала ее череп почти до шейных позвонков, то есть леди ходила зубами настежь, рот до ушей. Проще говоря, головка ее была поделена почти пополам: купол с носом и глазами, затем пустое пространство, окаймленное сверху и снизу крупными от природы, своими собственными, пожелтевшими крепкими и большими зубами, и затем уже шел маленький скошенный подбородок и жилистая, крепкая, как щиколотка спортсмена, шея. Самое первое, что приходило в голову человеку при взгляде на леди Кристи, – это сравнение со школьным скелетом, у которого нижняя челюсть давно и самостоятельно покачивается. Вышеупомянутая троица вечно делилась, как амеба: то крепкая пожилая девчонка мисс Занд сидела за обедом в сопровождении романтической старушки фройляйн Пруст, а отвергнутая леди Кристи улыбалась вдали, как изнемогающая от жары собачка. То, наоборот, леди Кристи активно хохотала с мисс Занд, а несчастная фройляйн Пруст сидела, как тюк, за отдельным столом...

А вот м-м де Стаэль выползла к ланчу бледная, изможденная, кое-как одетая в майку и шорты, причем уже после приема в клиническом корпусе, и массаж не дал ей желанного успокоения, и врач напрямую спросил ее, «как вы себя теперь чувствуете», именно со словом «теперь».

Она была близка к слезам и вымолвила, чтобы еду ей принесли на виллу. Что сегодня она плохо себя чувствует после процедур.

– Ну тогда вам Стелла принесет, я распорядюсь, – провокационно произнес врач, поскольку требовался четкий контроль в завершение эксперимента. А потом он как бы засомневался и, глядя на вконец расстроенную пациентку, полуспросил - полувымолвил: – Маурицио

– О нет, – еле выговорила мадам де Стаэль, – не надо. Экзекутор продолжал:

– Может, Фула?

Мадам замотала головой.

– А кто?

Она прошелестела заветное имя.

– Но он же не справился со столиком...

Откуда им это было известно? Мадам де Стаэль сидела потрясенная.

Questa nuvoletta di capelli grigi scendeva sulla sua schiena sporgente come un panno sintetico per pulire le pentole. E in ultimo Lady Christie: era magra, addirittura scarna, una donna con un collo muscoloso, sul quale sfoggiava una piccola testa con una bocca sempre sorridente. Questo sorriso faceva sì che il suo cranio per poco non toccasse le vertebre cervicali, e cioè la lady aveva sempre i denti ben visibili e la bocca che raggiungeva le orecchie. In poche parole, la sua testolina era divisa quasi a metà: una cupola con il naso e gli occhi, poi uno spazio vuoto delimitato sopra e sotto da denti grandi per loro natura, tutti suoi, grossi, forti e ingialliti, e subito oltre spuntavano un piccolo storto mento e un collo muscoloso, forte come la caviglia di un atleta.

La prima cosa che veniva in mente a una persona quando guardava Lady Christie era la sua somiglianza con lo scheletro della scuola, in cui la mascella inferiore oscilla a lungo e indipendentemente dal resto del corpo. La suddetta trinità si divideva in continuazione, come un'ameba: ora la robusta ragazzina cresciuta Miss Sand sedeva a cena in compagnia dalla romantica vecchietta Fräulein Proust, e la respinta Lady Christie sorrideva da lontano come un cagnolino sfinito dal caldo; ora, al contrario, Lady Christie sghignazzava con Miss Sand, e la sfortunata Fräulein Proust stava seduta come un sacco di patate, ad un tavolo separato...

Invece mme de Stael, quel giorno, si trascinò al lunch, pallida, sfinita, vestita senza troppa cura, con una maglietta e un paio di pantaloncini, e per giunta subito dopo l'appuntamento alla clinica dove nemmeno il massaggio le diede tranquillità desiderata, e il dottore si rivolse direttamente a lei chiedendo: "come si sente ora?", utilizzando proprio il termine "ora".

Ella stava per piangere e pregò che le portassero il cibo nella sua villa, poiché dopo la seduta di fisioterapia non si sentiva troppo bene.

– Va bene, Stella glielo porterà subito, glielo ordino, – disse il dottore con aria un po' provocatoria, poiché al termine dell'esperimento era richiesto un controllo accurato. E poi si fece quasi dubbioso e, vedendo la paziente completamente turbata, disse con un tono tra l'assertivo e l'interrogativo: – meglio Maurizio?!

– O no, – pronunciò a malapena madame de Stael, – non è necessario.

E l'addetto all'economato riprese:

– Forse Fula è meglio?

Madame scrollò più volte la testa.

– E chi allora?

Ella farfugliò il nome a lei caro.

– Ma lui già l'altra volta non era riuscito ad aiutarla con il tavolino...

Come facevano a saperlo? Madame de Stael sedeva sconvolta.

– ...Он нам сам должен давать отчет.

– Нет, справился, справился.

– Фернандес у нас вообще-то скоро уходит, мы его переводим в филиал. Он там будет работать с новым персоналом, будет обучать их, он опытный, а в нашей системе самое важное – это ротация.

– Он уходит сегодня?

– Нет, где-то через неделю.

– Сегодня пусть приходит, и все вечера, – проскрежетала униженная мадам де Стаэль. Раз все известно, то пусть. – Я буду платить.

– Что вы, это входит в обычную сумму, ужин в постель, уборка.

И буквально через день все смешки, все нацеленные взгляды, все разговоры исчезли при виде этого отчаяния, откровенного, неприличного отчаяния мадам де Стаэль. Свидетели понимали – тут не страсть, не секс, не вожделение, а самая примитивная любовь перед разлукой, любовь сироты, взятой из детского дома, которую привезли, одарили, приласкали, оставили ночевать, а наутро сказали: все, мы вечером возем тебя обратно, у нас была благотворительная акция, в следующий уик-энд приедет уже кто-то другой из вашего детского дома. Ты же понимаешь, ты умная. Ротация!

Фернандес спустя неделю и вправду исчез – но и она пропала из санаториума.

Видимо (думали заинтересованные те трое), узнав у Фернандеса адрес, она где-то там сняла номер в захолустном отеле, чтобы быть рядом с ним, но тут уже было широко известно, что найти искомое невозможно, не первый год мы в этих местах отдыхаем. Здешняя любовь удаляется сразу, суровые условия изгнания таковы, что дурная слава уменьшает зарплату и там, в ссылке. По негласному уставу, вызывать любовь стаффу запрещено. Она может случиться в виде физического отправления, не более того. Но в таком варианте все должно быть укрыто знаменитыми девятью покрывалами. А явное должно искореняться.

О физических отправлениях: в санаториумах по всему миру существует давний, вековой обычай типа права первой ночи – и всех последующих – на время срока. То же, что у европейских властителей и деятелей искусств по поместьям. Дюма-отец, русский граф Толстой с их случайными детьми. Но не любовь! Ее не скроешь ни под какими покрывалами.

– ... Lui deve farci il suo resoconto.

– No, c'era riuscito, eccome se c'era riuscito.

– Fernandez presto se ne andrà, lo trasferiremo in una filiale. Là lavorerà con il nuovo personale, lo formerà; in questo lui ha esperienza e nel nostro sistema la cosa più importante è la rotazione.

– Ma lui se ne va oggi?

– No, no, tra una settimana circa.

– Allora che venga oggi e rimanga per tutta la sera, – digrignò i denti la rassegnata madame de Stael. Ormai lo sanno tutti, quindi che venga. – Pagherò.

– Ma cosa sta dicendo? Questo è incluso nella somma concordata: cena a letto e pulizie.

Esattamente il giorno dopo, tutte le risate, tutti gli sguardi concentrati, tutte le conversazioni si interruppero alla vista di questa disperazione, la sincera, indecente disperazione di Madame de Stael. A chiunque li vedesse era chiaro che non si trattava semplicemente di passione, non soltanto di sesso, né di bramosia; era, invece, la forma più primordiale di amore, quello che si prova prima di una separazione, l'amore di una bambina orfana che è stata portata via dall'orfanotrofio, condotta nella nuova casa, ha ricevuto dei regali, è stata coccolata, lasciata dormire, e la mattina si è sentita dire: tutto qui, questa sera ti riporteremo indietro, abbiamo partecipato al nostro evento di beneficenza e il prossimo weekend arriverà un altro bambino dal tuo orfanotrofio. Sei una bambina intelligente, tu sì che puoi capire. Ecco, questo è il concetto di rotazione!

Una settimana più tardi, Fernandez sparì davvero, e anche lei scomparve dal sanatorio.

Evidentemente (pensavano quelle tre impiccione), dopo aver scoperto l'indirizzo di Fernandez, lei aveva prenotato là vicino una stanza in un hotel provinciale per stare accanto a lui; tuttavia, al sanatorio era già chiaro a tutti quanto fosse difficile raggiungere l'oggetto del desiderio, non era il primo anno che trascorrevamo le ferie in questi luoghi. L'amore deve essere immediatamente allontanato dal sanatorio, le condizioni d'espulsione sono tanto severe che per un briciolo di stupida notorietà si rischia di vedere il salario ridotto e di essere mandati in esilio. Vigono delle regole non scritte secondo cui al personale è vietato suscitare l'amore. Si può fare l'amore per espletare i propri bisogni fisici, ma nulla di più. E in questo caso tutto deve rimanere coperto dai famosi nove veli. E tutto ciò che è esplicito deve essere estirpato.

Per quanto riguarda l'espletamento dei bisogni fisici, nei sanatori di tutto il mondo esiste un'usanza antica e secolare e cioè il diritto della prima notte, e di tutte le successive, per tutto il periodo. La stessa cosa che valeva per i signori e gli artisti europei quando si recavano nelle loro tenute. Dumas padre e il conte russo Tolstoj ebbero così i loro figli illegittimi. Ma questo non è amore! L'amore non si può nascondere sotto nessun velo.

Этот-то, описываемый нами, санаториум притягивал к себе тех, кто прибывал сюда быстро вернуть утраченную молодость, рассчитывая на умелые руки юных дев, массажи рук- ног- ушей, не говоря обо всем прочем, с финальными перьевыми прикосновениями, а также на странные (вонючие и черные) ванны после обмазываний специальной глиной, далее в распоряжении имелось что: ароматический душ, океан и бассейн с морской водой, несколько вариантов йоги и шестидневное голодание на рисовом отваре с полным – и магическим, без вмешательства, – опорожнением организма, кроме того, легкий, гигиенически оправданный, с маслами загар, ну и чистый, проверенный стафф. Который был обучен новейшим технологиям и мог находить деликатные тактильные пути как к выяснению потребностей клиентов, так и к преодолению свойственных тем первоначальных табу. Кто не понимал и ежился-корежился, ничего не обретал в конце концов. По спросу и предложению.

Массажистки здесь себя уважали, они были обучены и бабками-матерями, и тренерами, и они не относили себя к жрицам любви – какая любовь? Технические приемы для устранения возникших сложностей. Медицинские способы решения проблем клиентов, определенные точки по организму – все.

Так что все предлагаемое в качестве дополнительных бонусов заказывали только много-летние посвященные, ведь тантрические практики, тайные техники по индивидуальному плану не афишировались тут, они, как правило, получали неожиданное воплощение в конце срока. Новое в массаже персонально для вас, так сказать. Когда уже и вилла предназначена следующим постояльцам, и санаториум заполнен. У клиента должна была остаться жажда возвращения! Врачи пасли здесь миллионные состояния, и пасли их не только психологически выверенно, но и весьма тактично. Никаких приманок. Только собственное решение! Три грации не даром ездили сюда каждый сезон. Что же, привлечение долголетней клиентуры – цель каждого оздоровительного центра, не правда ли?

Но и случай мадам де Стаэль не был вопиющей неожиданностью для врачей: имелось свое средство, ротация!

Мадам де Стаэль, бедная богачка, что она могла предложить своему любимому – жениться на ней и жить в ее замке на Луаре, играя роль живого вибратора? И в результате ждать ее окончательного ухода, и чего хорошего, а ну как слетятся двоюродные наследники. А просить ее о внесении в завещание, о брачном контракте – на это бедный слуга и не решился бы, она понимала.

Il sanatorio da noi descritto attraeva a sé coloro che arrivavano qui per riguadagnare rapidamente la giovinezza perduta, affidandosi alle mani esperte di giovani fanciulle, ai massaggi su braccia, gambe e orecchie, per non parlare di tutto il resto, con tocchi di piume alla fine, ma anche a quei bagni strani (puzzolenti e neri) dopo essersi cosparsi di un'argilla speciale; inoltre, tra i servizi disponibili erano inclusi: una doccia aromatica, l'oceano e una piscina di acqua salata, diverse specialità di yoga e un programma di digiuno di sei giorni che prevedeva solo brodo di riso e garantiva un completo, e magico, senza interventi, svuotamento del corpo e infine un leggero, testato igienicamente trattamento abbronzante con olii, e anche uno staff accurato e professionale. Lo staff aveva studiato le tecnologie più innovative e riusciva a individuare tecniche tattili delicate sia per individuare le necessità dei clienti, sia per superare i tabù primigeni riferiti a tali argomenti. Chiunque non capisse e si rannicchiasse o si contorceva, alla fine non trovava alcun beneficio. Né dalla domanda, né dall'offerta.

Le massaggiatrici qui si rispettavano tra loro, venivano addestrate sia da mamme e nonne, sia dagli istruttori, e non si consideravano sacerdotesse dell'amore, che tipo di amore, poi? Organizzavano sedute tecniche per risolvere le difficoltà riscontrate. Utilizzavano metodi clinici per risolvere i problemi dei clienti, oppure alcuni punti del corpo, tutto qui.

Quindi tutto ciò che veniva proposto come bonus aggiuntivo era richiesto solo dalle persone ormai da anni devote al sanatorio; dopotutto, le pratiche tantriche e le tecniche segrete su programma individuale non venivano pubblicizzate, ma di solito ricevevano un'incarnazione inaspettata alla fine del percorso. Queste novità nel campo dei massaggi erano, possiamo dire, individuali. E venivano presentate di solito quando la villa era già assegnata agli ospiti successivi e il sanatorio pieno. Al cliente sarebbe così rimasta la brama di tornare! I medici qui visitavano persone dalle più svariate condizioni, e li seguivano non solo in modo psicologicamente corretto, ma anche con molto tatto. Nessun inganno. Solo una decisione personale! Non a caso le tre grazie venivano qui ogni estate. Beh, attrarre una clientela continuativa è l'obiettivo di ogni centro sanitario, no?

Ma nemmeno il caso di Madame de Stael fu una sorpresa scandalosa per i medici: ebbe il suo rimedio, la rotazione!

Madame de Stael, una povera signora ricca, cosa avrebbe potuto offrire al suo amante, di sposarla e andare a vivere nel suo castello sulla Loira, svolgendo il ruolo di un vibratore umano? E in conseguenza lui avrebbe dovuto attendere la sua definitiva dipartita per ottenere qualche vantaggio, ma ecco che allora, per l'eredità, si sarebbero presentati tutti i parenti di secondo grado. Avrebbe potuto chiederle di essere incluso nel testamento, oppure di firmare un contratto prematrimoniale, ma per questo povero servo non si sarebbe azzardata, avrebbe capito.

Что же касается политики руководства, то такие случаи в санаториуме бывали и для стаффа ни к чему хорошему не приводили – следовала ротация на дальний объект типа концлагеря, вот что. Каторжный труд, стройка нового филиала, тесать красный известняк на кирпич по пять центов штука, без права на свидания. Раз в день миска нута. Пять лет. А не уводи клиентуру, баста.

Но даже при самом лучшем обороте событий, если бы она схватила в охапку любимого и увезла к себе во Францию – без языка, что его там ожидало? Враждебные местные слуги, ноябрьская тьма и зимние холода, чужая вода и еда, страшные гости, обычаи, которых никогда не поймешь. Или своими способами убьют наследники (Фернандес ведь должен был прочесть всю Агату Кристи, ее книги в замурзанном виде стояли на полках в санаторской библиотеке, стафф их изучал, передавая друг другу, причем по наводке главврача).

Мадам де Стаэль и сама себе все это твердила, перебирая варианты. Здесь в стране не поселишься, у них только полугодовая виза. Да и племянники на родине имелись, мужнина родня с широко раскрытыми пастями. И завещание лежало у адвокатов. И она думала о том, как они отреагируют на появление нового наследника. И тогда каков может быть финал – психиатрическая клиника, яд или накроют подушкой.

Человеку ведь свойственно воспроизводить мысли других со всеми их аргументами, то есть что скажет и сделает этот, а что ответит тот. Жизненный путь весь расцвечен такими воображаемыми сценами, каждый сам себе драматург.

Кстати, мадам де Стаэль как раз относилась к тому разряду клиентуры, который был равнодушен ко всем тантрическим новинкам. Но и ее необходимо было удержать: ведь сразу после побега мадам были получены новые сведения, что она владеет миллиардным состоянием! Она оказалась в негласном списке «Форбса», в пока что будущем списке: на ее участках в африканском Лесото были найдены алмазные месторождения с неисчислимым годовым доходом, результат провидческого завещания старика-банкира де Стаэля, который и после смерти держал штат геологов в Африке, поверив одному безумцу (а тот, в свою очередь, завидовал своему однокурснику, открывшему новые изумрудные копи в Шри-Ланке. Ревность – мотор всех первооткрывателей, да и миллионеров тоже).

Per quanto riguarda la politica della direzione, casi simili si verificavano nel sanatorio anche tra membri dello staff e ciò non aveva mai conseguenze positive; subivano la rotazione in un impianto lontano tipo campo di concentramento, ecco. A loro toccava un lavoro duro, la costruzione di una nuova filiale, la frantumazione di calcare rosso per i mattoni, tutto per cinque centesimi al pezzo, senza nemmeno il diritto di ricevere visite. Una volta al giorno distribuivano una ciotola di ceci. Per cinque anni. E non azzardarti mai più a portare via la clientela, basta.

Ma anche nella migliore delle ipotesi, se lei avesse stretto l'amante tra le sue braccia e l'avesse portato a casa sua in Francia, senza sapere la lingua, una volta là, cosa si sarebbe dovuto aspettare? La servitù locale ostile, il buio di novembre e il freddo d'inverno, acqua e cibo alieni, ospiti terribili, usanze che non avrebbe mai compreso. Oppure, che gli eredi lo uccidessero con i propri mezzi (Fernandez dopotutto aveva dovuto leggere tutta Agatha Christie, sugli scaffali della biblioteca del sanatorio c'erano i suoi libri tutti imbrattati; lo staff li studiava, passandoseli a vicenda e temendo anche la soffiata del primario).

Madame de Stael ripeteva tutto questo tra sé e sé, esaminando le opzioni. In questo paese non si poteva stabilire, le potevano concedere solo un visto di soli sei mesi. E aveva anche dei nipoti in patria, i parenti del marito che l'attendevano con le fauci spalancate. Il testamento era già nelle mani degli avvocati. E pensava a come avrebbero reagito alla comparsa di un nuovo erede. E poi, quale sarebbe stato il finale, un ospedale psichiatrico, del veleno o un cuscino.

È tipico dell'uomo affollare la propria testa di opinioni altrui, con tutte le loro argomentazioni, pensare cioè a ciò che questo dirà e farà, e a ciò che risponderà. L'intero percorso della vita è ravvivato da tali scene immaginarie, ognuno è infatti il drammaturgo di se stesso.

A proposito, madame de Stael faceva parte proprio di quella categoria di clienti del tutto indifferenti alle novità tantriche. Tuttavia, bisognava tenerla ben salda: in fondo, subito dopo la fuga di Madame erano arrivate nuove informazioni secondo cui ella possedeva un patrimonio da miliardi di dollari! Si era ritrovata nella lista segreta di Forbes, in quella che per il momento era la lista provvisoria: nei suoi appezzamenti nel Lesotho africano erano stati rinvenuti depositi di diamanti che garantivano incalcolabili rendite annuali; si trattava del frutto di un testamento lungimirante del vecchio banchiere de Stael, che, affidatosi a un pazzo (il quale, a sua volta, invidiava il suo compagno di classe che aveva scoperto nuove miniere di smeraldi in Sri Lanka. A quanto pare, la gelosia è il motore di tutti i pionieri e anche dei milionari), anche dopo la morte aveva continuato a finanziare uno staff di geologi in Africa.

Так что история с Фернандесом, будем предполагать, произошла хоть и вне плана, но требовала разработки. Счастливый случай – только начало серьезной игры. Фернандес ведь не выполнял никаких указаний и вообще ничего не имел в виду, заботясь о мадам, это она восприняла его неловкое поведение как страстный и преднамеренный любовный ход и ответила, доверчиво взяв за руку слугу.

Однако же дело было сделано, главный шеф в Амстердаме не менял своих решений, Фернандес исчез.

Но после того, как известно, исчезла и мадам де Стаэль. Мало того, срок мадам закончился через десять дней, и на ее пустую виллу заехали другие.

Тем не менее разведка работала и донесла, что мадам плачет в своей дыре в дальнем городке, подкупает местных, чтобы ее проводили в тот филиал, на стройку, а связи с Фернандесом нет, телефон у него изъят. А там, в джунглях, легко напороться на ограду в виде проводов под высоким напряжением. Местные это знают и водят мадам кругами в безопасных окрестностях, и она инстинктивно начала одна блуждать по побережью, даже отсылая сопровождающих, чтобы самой найти в джунглях ход наверх.

Короче, через одного коридорного в той дыре, где жила мадам, удалось сообщить ей, что Фернандеса переводят обратно.

И она, похудевшая и почерневшая, явилась в санаториум. На ресепшене ее встретили ласково, сказали: ой, мадам, вы, а вилл свободных нет. Она сидела, ей принесли специального успокоительного чаю. Наконец пришла администратор и сообщила, что вилла будет через десять дней. А пока можно пожить в доме у одного водителя, он с семьей обитает в черте санаториума, ниже по дороге.

Утром ее провели к главному врачу.

Состоялась трогательная беседа, мадам плакала.

Когда ее спросили, чего она добивается-то, мадам де Стаэль ожидаемо ответила, вся в слезах: «Хочу помолодеть».

– На сколько? – последовал вопрос.

– На сорок... на сорок пять лет.

Главный кивнул, соображая.

Quindi la storia con Fernandez, ci verrà da pensare, si era svolta sì al di fuori dei piani, ma aveva richiesto comunque una sua elaborazione. Un caso fortunato non è altro che l'inizio di un gioco più serio. Fernandez infatti non aveva seguito alcuna istruzione e non aveva assolutamente un secondo fine nel prendersi cura della madame; fu lei a considerare il suo comportamento un po' impacciato come una mossa d'amore appassionata e deliberata e fu sempre lei a rispondere, afferrando fiduciosamente la mano dell'inserviente.

Tuttavia, la decisione era ormai presa, il Direttore Generale ad Amsterdam non cambiava mai idea. E così Fernandez sparì.

Ma poco dopo che venne resa nota la notizia, sparì anche madame de Stael. Non solo il periodo di villeggiatura della madame si sarebbe dovuto concludere dieci giorni dopo, ma nella sua villa vuota arrivarono anche altri clienti.

Tuttavia, il servizio di intelligence attivo nel sanatorio riferì che la madame ora piangeva nella sua tana in una città lontana, corrompeva la gente del posto per essere scortata in quella filiale, al cantiere, però, non aveva avuto alcun legame con Fernandez, a cui era stato sequestrato il telefono. E lì, nella giungla, era facile imbattersi in una recinzione costruita con fili ad alta tensione. La gente del posto lo sapeva e, disposta in cerchi, guidava Madame verso un ambiente sicuro; ad un certo punto ella iniziò a vagare d'istinto, da sola, lungo la costa, allontanando persino la sua scorta perché voleva riuscire a ritrovare da sé il passaggio in salita nella giungla.

Per farla breve, attraverso uno dei corridoi della tana in cui viveva Madame, riuscirono ad informarla che Fernandez sarebbe stato rispedito indietro.

E lei, dimagrita e abbronzata, ritornò al sanatorio. Alla reception fu accolta con affetto, le dissero: Oh, madame, Lei..., purtroppo non abbiamo più ville. Si sedette, le portarono una speciale tisana rilassante. Alla fine arrivò l'amministratrice e disse che si sarebbe liberata una villa dieci giorni dopo. Nel frattempo, sarebbe potuta rimanere nella casa di un autista, lui e la sua famiglia vivevano comunque all'interno del sanatorio, in fondo alla strada.

La mattina la portarono dal primario.

Tra loro ebbe luogo una conversazione toccante, la madame piangeva.

Quando le chiese cosa avrebbe voluto ottenere dai trattamenti, Madame de Stael, come ci si aspettava, tutta in lacrime, rispose: "Voglio diventare più giovane".

– Di quanti anni? – seguì con un'ulteriore domanda.

– Di quaranta... quarantacinque anni.

Il primario annuì, riflettendo.

Потом сказал:

– Это займет много времени. И средств. Команда приезжает со всем оборудованием, им мы тогда отдадим новый двухэтажный дом. Первый этаж уже готовят.

– У меня есть деньги, – отвечала мадам де Стаэль. – Зачем мне они? На пятьдесят лет – можно? На шестьдесят? И верните Фернандеса в столовую.

– Но вас заберут на все процедуры отсюда.

– Скоро?

– Это зависит от того, как пойдет наладка оборудования. Там и крыши пока что нет.

Предупреждаю: у нас еще не полностью одобрен и апробирован этот новый проект. По заказу одного умирающего. Двух, вернее. Их держат в саркофагах с искусственным дыханием. Денег пока не хватает.

– Я буду сама это финансировать.

– Но мы не гарантируем вам любви, вот что.

– Этого никто не может гарантировать и в молодости, – сказала печальная де Стаэль, – я сама знаю.

Так и пошло. Тройка постоянных клиенток, дамы Занд, Кристи и Пруст, приняла несчастную бездомную в свои объятия – видимо, они уже были в курсе насчет алмазов, Интернет-то работает. С ней ходили плавать в океан, ей советовали лучших массажисток, ее постепенно начали вводить в курс дела насчет практик левой руки, но она вела себя строго, садилась в ресторане спиной ко всем, спокойно могла разговаривать с Фернандесом по поводу меню, беседовала и с новой соседкой по столу. Ночевала в доме у водителя. На ресепшене каждый день подписывала счета.

Стройка шла в горах, была скрыта джунглями, и долгая прогулка наверх всей четверки по грейдерной дороге привела компанию к высокому забору из кораллового цвета кирпичей. Железные ворота преградили путь. С участка слышались стуки и какие-то руководящие восклицания типа «давай-давай» и, судя по дальнейшим визгливым интонациям, «не туда, дурак». Дамы из окружения мадам де Стаэль предположили, что это из экологических соображений, все только руками и ногами, без техники, без треска моторов и вони. Спортивная мисс Занд, используя подруг как стремянку, взгромоздилась на какое-то коренастое дерево с развилкой, постояла там и вернулась со словами: «Двухэтажный дом, вяжут вручную крышу из пальмовых листьев. Здесь только так, да, экология».

Poi disse:

– Ci vorrà molto tempo. E molti strumenti. La nostra squadra arriverà con tutte le attrezzature, quindi daremo loro una nuova casa a due piani. Il primo piano è già in preparazione.

– Ho i soldi, – rispose madame de Stael. – Ma no, anzi, cosa me ne faccio di quarantacinque anni? Di cinquanta, posso? E sessanta? E riporti Fernandez nella sala da pranzo.

– Ma la verranno a prendere qui per eseguire tutte le procedure.

– Presto?

– Dipende da come procede la configurazione dell'apparecchiatura. Non c'è ancora neanche il tetto.

La avviso: questo nuovo progetto non è stato ancora né approvato né testato del tutto. È stato ideato su ordine di un deceduto. Di due, in realtà. I loro corpi ora giacciono in sarcofagi con respirazione artificiale. Non ci sono abbastanza soldi.

– Lo finanzierò io.

– Ma noi non possiamo garantirle l'amore, ecco.

– Nessuno me lo potrebbe garantire, e nemmeno la giovinezza, – disse con aria malinconica la de Stael, – lo so anche io.

E così fu. Le tre clienti abituali, le signore Sand, Christie e Proust, accolsero a braccia aperte la sfortunata senzاتetto. Evidentemente erano già a conoscenza dei diamanti, sapete, Internet funzionava. Con lei andavano a nuotare nell'oceano, le consigliavano le migliori massaggiatrici, a poco a poco cominciarono anche a metterla a conoscenza delle pratiche dell'ala sinistra; tuttavia, lei manteneva un comportamento rigoroso, al ristorante stava seduta rivolgendo le spalle a tutti, parlava tranquillamente con Fernandez del menu, chiacchierava anche con la nuova vicina di tavolo. Passava la notte nella casa dell'autista. Ogni giorno alla reception firmava assegni.

Il cantiere si estendeva in montagna, era nascosto nella giungla, e una lunga camminata in salita attraverso la strada di livellamento condusse tutto il quartetto ad un alto recinto di mattoni color corallo. I cancelli di ferro sbarravano la strada. Dall'interno provenivano ticchettii e alcune esclamazioni che facevano da guida, come “andiamo, forza” e a giudicare dalle stridule intonazioni successive, si potevano presupporre anche dei “non là, stupido”. Le signore della cerchia di Madame de Stael supponevano che il lavoro venisse eseguito solo con mani e piedi, senza attrezzature, senza il crepitio e la puzza dei motori, tutto per ragioni ambientali. L'atletica Miss Sand, usando le sue amiche come una scala a pioli, si appollaiò su un albero robusto con una ramificazione, rimase lì e tornò dicendo: “È una casa a due piani, stanno appoggiando manualmente un tetto di foglie di palma. Può essere solo per quella ragione, sì, per l'ecologia”.

Мадам де Стаэль теперь вела себя точно как замужняя женщина, беременная от любимого человека, – была уверена в себе, принимала мужнину заботу без излишней благодарности, прислушивалась (внимание!) к своему брюху, ела осторожно и перешла к тренеру по йоге для столетних, его специально привезли. Не было никаких явных физических контактов с любимым, даже рукопожатий на людях. Он – явно – стал меньше ее интересовать, это подружки заметили.

И все прежние здравые советы искушенной дамской тройки – «нельзя так привязываться к объекту любви, только отпугнете» и «не плачьте, будет еще хуже» – все это уже было ни к чему. Перед ними возвышалась статуя типа девы с факелом, омываемая океанскими волнами денег, ограниченная в передвижениях и с огромным будущим.

Ее уже начали готовить.

Она ходила на уколы, пила какие-то отвары.

Мисс Занд как самая дошлая принялась все-таки повторять одно правило, ориентируясь на свою одинокую молодость: «Не бегайте за ним никогда, даже в новом возрасте. Мужчины этого не любят. Вот как я в двадцать лет влюбилась... Эх».

Мадам де Стаэль молчала. Она не садилась с ними за один стол, не лежала с книгой в их обществе у бассейна под сенью пальм и не слышала ядовитого щебета фройляйн Пруст, веских замечаний Занд и сдавленного хохота леди Кристи. И за ужином она молча воспринимала все доводы своих новых подруг, почти не отвечая, – такой невозмутимо слушающий телефон доверия, которому можно рассказать буквально все и который не возразит. И это еще больше раззадоривало их. Именно таковые, заметим, молчальники вызывают у людей приступы откровенности. Притом – что интересно – дамы облекали свои воспоминания в щадящую форму, давая объектам любви мужские имена. Если бы мадам де Стаэль читала «В поисках утраченного времени», она бы поняла эту игру в Альберт-Альбертина.

Но ей было все равно. Она ждала. Она уже, пока что пребывая в старческом виде, отделилась от этих бабок, безобразных, как фриковатые героини каких-нибудь смешных мультфильмов. Она была такова же, как они, но не пыталась себя, что называется, подавать – ходила в обширной майке и таких же длинных и просторных шортах.

Madame de Stael ora si comportava proprio come una donna sposata, che aspettava un bambino dal suo amato marito: era sicura di sé, accettava le attenzioni del marito senza gratitudine superflua, tendeva l'orecchio (attenzione!) al suo ventre, mangiava con prudenza ed era passata ad un corso di yoga per centenari, dove la portavano appositamente. Non c'erano contatti fisici espliciti con l'amato, nemmeno una stretta di mano in pubblico. Il suo interesse per lui era, chiaramente, diminuito e le ragazze lo notarono subito.

E tutti i precedenti saggi consigli del sofisticato trio femminile, del tipo “non ci si può legare così tanto al proprio oggetto d'amore, ciò non farà altro che allontanarlo” e “non pianga, sarà peggio” non erano più necessari. Davanti a loro si ergeva la statua di una vergine con la torcia, bagnata da onde oceaniche di denaro, limitata nei movimenti e con un grande futuro.

Avevano già iniziato a prepararla.

Ella andava a fare le iniezioni, beveva certi decotti.

Miss Sand, la più esperta delle quattro, si mise comunque a ripetere una regola, concentrandosi sulla sua solitaria giovinezza: “Non gli corra mai dietro, nemmeno quando avrà la nuova età. Agli uomini questo non piace. È stato così che mi sono innamorata a vent'anni... Eh”.

Madame de Stael restava in silenzio. Non sedeva a tavola con loro, né giaceva in loro compagnia con un libro in mano, accanto alla piscina, all'ombra del baldacchino di palme, né tanto meno ascoltava il cinguettio velenoso di Fräulein Proust, le osservazioni sonore della Sand, e le risate soffocate di Lady Christie. E a cena, stando in silenzio, faceva proprie tutte le argomentazioni delle sue nuove amiche senza quasi rispondere, una tanto imperturbabile e attenta linea diretta a cui si poteva raccontare letteralmente tutto, senza che ribattesse. E ciò le faceva infuriare ancora di più. Ricordiamoci che sono proprio queste persone taciturne a indurre gli altri a confidarsi. Inoltre, è interessante notare come le donne rivestissero i loro ricordi di un abito clemente, dando ai loro oggetti d'amore appellativi maschili. Se Madame de Stael avesse letto “Alla ricerca del tempo perduto”, avrebbe riconosciuto lo stesso gioco in Albert-Albertine.

Ma a lei non importava. Aspettava. Lei, per ora ancora intrappolata in un corpo anziano, aveva già preso le distanze da quelle farfalle, deformi, simili ai bizzarri personaggi di quei buffi cartoni animati. Era proprio come loro, ma non si nutriva della cosiddetta apparenza, indossava sempre un'ampia maglietta e gli stessi pantaloncini lunghi e larghi.

Фройляйн Пруст, имевшая по поводу всего свои романтические воззрения и воображавшая себя вечно юной со своим облачком кудрей, даже выступила на тему красоты, пользуясь временным расположением мадам де Стаэль. Она тоненьким, юным голосом сообщила, что именно ваше, пардон, физическое безобразие, нежелание что-либо предпринимать и есть знамение старости. Зимнее узловатое, в таком же периоде, как вы, корявое дерево, не защищенное листьями, цветами и плодами, – вы понимаете? – безобразно тоже. Единственное, что может защитить честь и достоинство пожилой женщины, – это прикрытие для головы (королева Элизабет) или парик для тех, у кого не сохранилось хороших волос (Пруст при этом взбила прическу, раздернув на ходу спутавшиеся нити у себя на загорбке, и мельком посмотрела на головы подруг). Затем – она сказала – нужна длинная юбка и рукава ниже запястий. Аристократки в старину, те надевали на руки перчатки (опять-таки Элизабет как образчик), а для шеи придумали высокий ворот, закрывающий то, что не предназначено к обозрению, вы меня поняли – у Элизабет, кстати, всегда была императорская голая шея, что никому не интересно. Но в нынешние времена все свободны в своих волеизъявлениях, и никто вам не скажет правды, кроме близких, никто уже не имеет права осуждать ничей внешний вид – ни богатого инвалида по разуму, ни актрисы-старухи, ни какой-нибудь бесноватой княгини... И специально не замечают катастрофических последствий пластических операций, которые нет-нет да и проявляются (тут Пруст возвысила голос) на новых лицах провалами вокруг носа, утолщениями на губах, удлинением подбородка с целью натянуть обвисшую кожу (лицо по седьмую пуговицу) и неожиданными сборками на шее, как у скрывающих свой истинный вид инопланетян. (Фройляйн Пруст, кстати, сама себя при этом цитировала. Она вела колонку в местной газете где-то под Мюнхеном, на краю света.)

Что же касается мадам де Стаэль, то она исчезла именно тогда, когда освободилась ее вилла. То ли заперлась в своем помещении, а то ли вообще уже поселилась там, наверху, в загробном доме, где должна была умереть (потеря личности и внешности же, как в земле!) и заново родиться.

Три дамы обменивались напряженными домыслами. Ведь здесь вершилась (частично) и их судьба. Ну вот как, как они там решают эту проблему снятия возраста до определенного момента? И не получится ли из мадам де Стаэль новорожденной миллиардерши? И не подменят ли ее какой-нибудь выписанной из Франции молодой внучатой племяншкой с целью провести пластическую операцию по портрету мадам в молодости (ДНК-то совпадет!)

Fräulein Proust, che per ogni cosa adottava il suo punto di vista romantico e si immaginava un'eterna giovinetta con la sua nuvola di riccioli, tenne persino una lezione sul tema della bellezza, approfittando dello stato temporaneo di Madame de Stael. Con voce sottile e giovane, riferendosi all'amica, disse che proprio la sua, pardon, deformità fisica, la riluttanza a fare qualsiasi cosa, è un sintomo di vecchiaia. È come un ruvido, nodoso albero in inverno che, non essendo in questo periodo protetto da foglie, fiori e frutti, mi capisce?, appare anche brutto. L'unica cosa che permette a una donna anziana di mantenere l'onore e la dignità è coprire la testa (come la regina Elisabetta), oppure indossare una parrucca per coloro che non hanno conservato una bella capigliatura (in quel momento, la Proust rese più voluminosa la pettinatura, separando velocemente i fili che si erano aggrovigliati sulle sue spalle, e gettò un'occhiata di sfuggita sulle teste delle sue amiche). Poi, disse, c'è bisogno di una gonna lunga e di maniche sotto i polsi. Gli aristocratici di un tempo portavano i guanti (ancora una volta, Elisabetta è il nostro modello), e per il collo avevano inventato un colletto alto che coprisse ciò che non doveva essere visto, mi capisce. Elisabetta, tra l'altro, ha sempre portato il suo collo imperiale nudo, cosa che comunque non interessa a nessuno. Ma al giorno d'oggi ognuno è libero di esprimere la propria volontà, e nessuno mai Le dirà quale sia questa verità, tranne i suoi cari; nessuno ha il diritto di condannare l'aspetto fisico altrui, né di una ricca disabile di mente, né di una vecchia attrice, né di una qualche principessa posseduta dal demonio... E non devono essere appositamente ricercate le conseguenze catastrofiche della chirurgia plastica, che di tanto in tanto appaiono (su questo la Proust alzò la voce) sui nuovi visi, in forma di difetti intorno al naso, rigonfiamenti delle labbra, allungamenti del mento per tendere la pelle cadente (un viso tirato fino al settimo bottone) e pieghe inaspettate sul collo, come sugli extraterrestri, che cercano di nascondere il loro vero aspetto. (Fräulein Proust, tra l'altro, nel suo discorso aveva citato se stessa. Dirigeva una rubrica in un giornale locale da qualche parte vicino a Monaco, ai confini del mondo).

Per quanto riguarda Madame de Stael, ella sparì proprio nel momento in cui venne liberata la sua villa. O si era rinchiusa nel suo spazio, oppure si era già sistemata lì, lassù nella sua casa sepolcrale, dove sarebbe dovuta morire (perdendo l'individualità e l'aspetto che aveva in questo mondo!) per poi rinascere.

Le tre dame si scambiavano tra loro intense speculazioni. Dopotutto, qui si decideva anche la loro sorte (seppure in parte). Ebbene, come si risolve questo problema di rimozione dell'età fino a un momento definito? E Madame de Stael sarebbe potuta diventare una neonata miliardaria? E non l'avrebbero presa per una qualsiasi giovane nipote del fratello fatta venire dalla Francia per eseguire la chirurgia plastica sulla base del ritratto di Madame in gioventù (vedete, il DNA corrisponde!)...

И с целью замены дактилоскопии на концах пальцев (банк мадам де Стаэль взял у нее отпечатки на всякий случай, услышав про операцию и оплачивая счета санаториума – прилетали три француза).

Эти вопросы недаром угнетали тройку тезок великих писателей. Дамы ведь тоже считали свои миллионы. На их глазах происходил эксперимент. Ожидался, по непроверенным данным, приезд ученых с программой безоперационного вмешательства. Работа в гормональной сфере и с ДНК.

Когда мадам де Стаэль исчезла, исчез и Фернандес. По словам врачей, его отправили обучать вновь принятых деревенских подростков в дальнем филиале. Каторжные работы.

– Ибо, – глав врач улыбался, – только с этим условием нам разрешено функционировать тут.

Мадам де Стаэль, однако, вернулась через неделю.

Сказала, что это у нее был всего-навсего ретрит. То есть уход в молчание плюс голод.

Теперь она стала оживленней, посмеивалась над громовыми шуточками мисс Занд.

Но главное, что с ней произошло, – она явилась из своей виллы на завтрак розовая и свежая, как будто выспалась за всю жизнь. Она потеряла десяток килограммов, это было ясно видно.

И хотя ее туловище все еще оставалось оплывшим, лицо претерпело гигантскую метаморфозу. Никаких отеков и синяков под глазами. Ровная шея. Никаких обвислых щек. Ей можно было дать полтинник! Что есть цветущий для женщины возраст! Правда, бабье заметило, что она немного странно себя ведет. Оглядывается, облизывается, чавкает, полезла пальцем в ноздрю. Горбится! Никаких следов воспитания! Все, над чем работают в цивилизованных странах с детьми раннего возраста, пропало. Она чешет голову, под мышками и (иногда) спину. Достает рукой до лопатки. Возит ногами, как будто все время пытается устроиться поудобней. То есть беспокойна, не так, как раньше была, – статуя Свободы.

Покончив с десертом, бабы присели к ней за столик. Она удивилась, вытаращилась, скорчила рожу, отключив подбородок. Они стали ее спрашивать:

– Как вы себя чувствуете? Что у вас?

Она ответила, обратившись к леди Кристи:

– Бабуль, сколько время?

E anche per sostituire la dattiloscopia sui polpastrelli (per sicurezza, la banca di Madame de Stael le aveva preso le impronte, una volta venuti a conoscenza dell'operazione e per pagare le fatture del sanatorio, erano arrivati tre francesi).

Queste domande opprimevano non a caso le tre omonime di grandi scrittori. Infatti, anche le signore contavano i loro milioni. Davanti ai loro occhi si stava svolgendo l'esperimento. Si attendeva, su basi non verificate, l'arrivo di scienziati per un programma di intervento non chirurgico. Un lavoro in campo ormonale e con il DNA.

Quando sparì Madame de Stael, sparì anche Fernandez. A detta dei medici, lo avevano mandato ad addestrare i nuovi assunti, adolescenti di campagna, in una filiale lontana. Era stato mandato ai lavori forzati.

– Giacchè, – diceva sorridendo il primario, – soltanto a queste condizioni ci è permesso di restare in funzione.

Madame de Stael, invece, ritornò una settimana dopo.

Disse che era stata soltanto in ritiro. Il che significa stare in silenzio e digiunare. Ora era diventata più solare, ridacchiava anche alle strabilianti battute di Miss Sand.

Ma il cambiamento principale fu il seguente: dalla sua villa arrivò per la colazione, fresca come una rosa, come se avesse dormito per una vita intera. Aveva perso una decina di chili e ciò si vedeva chiaramente. E sebbene il suo busto fosse ancora un po' cadente, il viso aveva subito una metamorfosi gigantesca. Nessun gonfiore e neanche un'occhiaia sotto gli occhi. Collo liscio. Niente più guance cadenti. Potevano darle cinquant'anni! E cioè l'età della piena fioritura di una donna! Veramente, anche le donne notarono che il suo comportamento era diventato un po' strano: si guardava intorno, si leccava le labbra, masticava rumorosamente e poi cacciava un dito nel naso. E si era anche ingobbita! Neanche l'ombra dell'educazione! Tutto ciò che nei paesi civilizzati si insegna ai bambini in tenera età era andato perso. Si grattava la testa, sotto le ascelle e anche (a volte) la schiena. Portava la mano fino alle scapole. Sbatteva le gambe, come nel tentativo di mettersi sempre più comoda. Cioè, era irrequieta, ma non come prima, ora era una vera statua della Libertà.

Finito il dessert, le donne la raggiunsero al suo tavolo. Lei era meravigliata, le fissò, fece una boccaccia, toccandosi il mento con la lingua. Loro iniziarono a chiederle:

– Come si sente? Cosa le sta succedendo?

Ella rispose, voltatasi verso Lady Christie:

– Nonnina, quanto tempo è passato?

Та, пораженная, бестолково улыбаясь, полезла за телефоном.

Мадам де Стаэль протянула руку (никаких жилок) и схватила телефон, стала рассматривать.–

– О, «Нокия». У меня тоже такой был. Старье. Я уронила в это... в унитаз из кармана джинсов, когда встала. У меня много их. Ну ладно, бабушки, пока.

И она забросила телефон подальше.

Леди, теряя челюсти, кинулась подбирать разбросанные детали.

Занд ласково спросила:

– О, мадам де Стаэль, а сколько вам лет?

– Шестнадцать уже, – отвечала та, вставая.

– Вы сошли с ума! Семьдесят восемь вам, – воскликнула, мило тряся головой, фройляйн

Пруст.

– Мне восемь, – наморщив нос, сказала мадам де Стаэль. – Или шесть, не помню. А ты кто?

Подруги сидели оцепенев.

– Старая жопа, – заключила мадам де Стаэль.

– Ты отдала им все свои деньги? – спросила мисс Занд.

– Хрен им, а не деньги, – отвечала эта малолетка, заключенная в довольно немолодое и толстое тело. – Я им дала такую... это... просто карточку. Они стали спрашивать это... ну... код, а я не знаю.

– Ты одну карточку им отдала?

– Они спросили, это... а где остальные.

Каждый раз она останавливалась, как будто забывая слова.

– А ты?

– Мне жалко, что ли.

Старухи переглянулись.

– А у тебя тут за сколько заплачено?

– А я знаю? За год, кажется. Я не хочу тут. Задолбало. Ребят никаких тут нету. Скукота. – А Фернандес?

– А где он? Я его люблю! Я не могу, просто не могу! (Она заплакала.) Где он? Фернандес, Фернандес!

Quella, sbigottita, ridendo in modo sconnesso, si allungò verso il telefono.

Madame de Stael tese il braccio (senza nemmeno una vena) e afferrò il telefono, e iniziò a guardarlo.

– Oh, è un Nokia. Anche io ne avevo uno uguale. Vecchiume. Io l’ho fatto cadere nel... nel gabinetto, mi è scivolato dalla tasca dei jeans nell’alzarmi. Beh, ne ho molti. Dai nonnine, va bene, ciao ciao.

E lanciò il telefono un po’ più in là.

La nostra Lady, lasciando cadere la mascella, si gettò a raccogliere i pezzi sparsi.

La Sand chiese con tono affettuoso:

– O, Madame de Stael, quanti anni ha?

– Ne ho già sedici, – rispose lei, alzandosi in piedi.

– È uscita di senno? Lei ha settantotto anni, – esclamò, scuotendo gentilmente la testa Fräulein Proust.

– Io ho otto anni, – disse corrugando il naso Madame de Stael. – Oppure sei, non mi ricordo. Ma tu chi sei?

Le amiche stavano sedute intorpidite.

– Che culo vecchio, – concluse madame de Stael.

– Hai dato loro i tuoi soldi? – chiese miss Sand.

– Che vadano al diavolo loro, non i miei soldi, – rispose questa ragazzina, rinchiusa in un corpo grasso e non più giovanissimo. – Io ho dato loro quella...ecco...soltanto una carta. Loro hanno iniziato a chiedermi...ehm...un codice, ma che ne so io.

– Tu hai dato loro una carta?

– Loro mi hanno chiesto quella... E dove sono le altre?

Ogni volta si bloccava, come se si fosse dimenticata le parole.

– E tu?

– Eh, un po’ me ne pento.

Le vecchiette si scambiarono delle occhiate.

– E tutto questo, quanto ti è costato?

– Secondo voi lo so? Un codice, credo. Io non voglio stare qui. Sono stufa. Non c’è neanche un ragazzo. Che noia.

– E Fernandez?

– A proposito, dov’è? Io lo amo! Non ce la faccio, davvero non ce la faccio! (E scoppiò a piangere).

Dov’è? Fernandez, Fernandez!

– Это надо у главного врача спрашивать.

– Я та-ак люблю его... Соскучилась прям. Фернандес... Я его найду тут, это... как там... он в лесу. Его это... прячут.

– Я та-ак люблю его... Соскучилась прям. Фернандес... Я его найду тут, это... как там... он в лесу. Его это... прячут.

– Ты одна по лесам не ходи. Там леопарды.

– Прям.

Она действительно теперь говорила как шестилетний – и довольно дикий – ребенок.

– Ты спала с Фернандесом? – спросила мисс Занд голосом врача.

– Я спала с Фернандесом.

– Ну и как тебе было? (Они переглянулись.)

– Было это... очень тяжело, он на меня лег, и было – как это – оч больно. Но я, это... плакала, не плакала.

Старухи, кивая как замороженные, смотрели на мадам де Стаэль – ее лицо и тон все время менялись. Вдруг она сказала, совершенно осознанно, как будто перейдя на другой язык:

– Я понимаю, о чем вы. Но мои банкиры еще давно мне сказали, что заблокируют эти карточки при первой же попытке взять деньги без кода. А код мне не сообщили, ясно? Не считайте меня идиоткой. Мне уже четырнадцать лет.

Бабки, проверявшие в последние дни свои финансовые возможности, чтобы тоже пойти на омоложение, сидели буквально как пораженные громом. В то же время им явно хотелось побежать к главному врачу, сообщить ему о результатах.

Однако его не было, кабинет оказался закрыт.

К ужину возбуждение достигло предела, тем более что никто ничего не объяснил – и к тому же мадам де Стаэль явилась в верхний ресторан уже сорокалетней теткой, правда, такой же толстой. Она отказывалась узнавать старух, которые, наскоро проглотив что дали (микроскопические порции, Мишлен четыре звезды вегетарианский), прошли мимо нее и поздоровались. А когда они, как бы ослепленные новым зрелищем, вернулись, она встала и без слов удалилась, толстая, нелепая, с прыщавым подростковым лицом и тремя подбородками.

И больше ее в санаториуме не видели.

Главный врач появился через два дня, озабоченный. Прилетала на вертолете полиция. Мадам де Стаэль исчезла. Что-то произошло.

– Bisogna chiederlo al primario.

– Io lo amo così tanto... Mi manca proprio. Fernandez... Lo ritroverò qui, è come... è nel bosco. E... lo nascondono.

– Ma tu non andare da sola nei boschi. Là ci sono i leopardi.

– Proprio così.

Adesso parlava davvero come una sedicenne, anche piuttosto rozza.

– Sei andata a letto con Fernandez? – chiese miss Sand imitando la voce del medico.

– Sì, sono andata a letto con Fernandez.

– E come è stato? (Quelle tre si scambiarono di nuovo le solite occhiate).

– Eh, è stato... molto difficoltoso, lui era sopra di me ed è stato – come si può dire – mooolto doloroso. Ma io, ecco... ora piangevo, ora non piangevo.

Le vecchiette, annuendo come incantate, guardavano madame de Stael, il cui volto e tono di voce cambiavano in continuazione. All'improvviso, in modo del tutto consapevole, come se stesse passando ad un'altra lingua, disse:

– Io capisco, a cosa vi state riferendo. Ma i miei banchieri molto tempo fa mi dissero che avrebbero bloccato queste carte la prima volta che avessi cercato di prelevare soldi senza codice. Però non mi comunicarono nessun codice, chiaro? Non prendetemi per un'idiota. Ho già quattordici anni.

Le signore, che negli ultimi giorni stavano verificando le loro possibilità economiche con l'obiettivo di sottoporsi anche loro al trattamento di ringiovanimento, sedevano impietrite, come letteralmente paralizzate da un forte rumore. Allo stesso tempo, volevano visibilmente correre dal primario, per informarlo dei risultati.

Lui però non c'era, il suo ufficio era chiuso.

Verso cena lo sbigottimento raggiunse il suo apice, soprattutto perché non era stato anticipato da alcuna spiegazione. Verso l'ora di cena Madame de Stael fece il suo ingresso nella sala superiore del ristorante già nel corpo di una signora quarantenne, sempre grassa come prima. Si rifiutava di riconoscere le vecchiette che, dopo aver ingoiato frettolosamente quello che avevano portato (porzioni microscopiche, vegetariane da ristoranti con quattro stelle Michelin), le passavano accanto e la salutavano. E quando queste tornarono indietro, come accecate dalla nuova vista, lei si alzò e, senza dire una parola, se ne andò, grassa, ridicola, con una faccia da adolescente brufolosa e tremanti.

E nel sanatorio nessuno più la vide.

Il primario riapparve due giorni dopo, preoccupato. Era arrivata la polizia in elicottero. Madame de Stael era sparita. Doveva essere successo qualcosa.

Три дамы пошли наверх, к тому объекту в джунглях. Ворота оказались не заперты, и посетительницы осторожно проникли на чужую территорию. Крышу уже настелили. Окна дома были плотно закрыты жалюзи. На газоне виднелись следы огромных колес. Вертолет?

Вернувшись, дамы посетили главного врача, и мисс Занд, лидер, задала вопрос напрямую:

– Ученые съехали? Сбежали? Что-то не получилось? Что сказала полиция?

– Да полиция вообще ищет кого-то по всему штату, это нас не касается.

– А где эти экспериментаторы?

– У нас с ними трехлетний контракт, и они работают в разных наших санаториумах.

– А где мадам де Стаэль?

– Вот они ее увезли сейчас в филиал. – Куда?

– Это на побережье.

– Можно ее навестить?

– Она в процессе наблюдения, нет.

– Ну хорошо, а почему она не так теряет в весе?

– Послушайте, и молодые тоже бывают полными, нет? – весело ответил старший врач и встал.

– Сколько это все стоит? – спросила, ослабившись как потный бобик, леди Кристи. – Полнота меня не пугает.

– Пока что, видите, процесс продолжается.

– А до какого возраста можно рассчитывать? – спросила мисс Занд. – Где останутся?

– Думаю, по возможности, – загадочно ответил этот красавец.

– Вот тебе и на, – резюмировала Занд. – Доведут до возраста шести лет и сдадут как сироту в приют. – Погодите, а почему у нее лицо такое как бы бритое? Блестит кожа? – заметила мисс Занд.

– Вы ошибаетесь.

– Да нет же! – отвечала Занд, невольно проведя ладонью по щеке. – Я разбираюсь! – сказала она веско.

Le tre signore si diressero in quel luogo sopraelevato, nella giungla. I cancelli non erano chiusi e le visitatrici si intrufolarono cautamente nel territorio altrui. Il tetto era già stato sistemato. Le finestre della casa erano ben chiuse dalle tende. Sul prato c'erano tracce di enormi ruote. Un elicottero?

Tornate nel sanatorio, videro il primario e la signorina Sand, la leader, si rivolse direttamente a lui, chiedendo:

– Gli scienziati sono partiti? Sono scappati? È successo qualcosa? Cosa ha detto la polizia?

– Sì, effettivamente la polizia sta cercando qualcuno per tutto lo Stato, ma questo non ci riguarda.

– Allora dove sono finiti i nostri sperimentatori?

– Abbiamo concluso con loro un contratto triennale e loro lavorano in vari sanatori di nostra proprietà.

– E dov'è Madame de Stael?

– Eh, l'hanno appena trasferita in un'altra filiale. – Dove?

– Sul lungomare.

– Possiamo andare a farle visita?

– No, al momento è sotto stretta osservazione, non si può.

– Ok, va bene. Ma perché non riesce a perdere peso?

– Sentite, anche le ragazze giovani possono essere in carne, no? – rispose allegramente l'anziano medico e si alzò in piedi.

– Quanto costa tutto questo? – chiese Lady Christie, mostrando un sorriso a trentadue denti, come un cagnolino stremato – Non mi spaventa qualche chilo in più.

– Per ora, come vede, stiamo andando avanti.

– E fino a che età si può arrivare? – chiese miss Sand. – A che punto si fermano?

– Credo che dipenda dalle possibilità, – rispose in modo enigmatico quel belloccio.

– Questa poi, – ricapitolava miss Sand. – Ti riportano all'età di sei anni e ti abbandonano come un orfano in un orfanotrofio. – Aspetti, e poi perché il suo viso è così liscio, sembra rasato? Perché la pelle è così luminosa? – notò miss Sand.

– Si sta sbagliando.

– Assolutamente no! – rispose la Sand, portandosi involontariamente il palmo della mano sulla guancia. – Bisogna vederci chiaro! – disse con autorevolezza.

(Было время, когда Занд собиралась стать мужчиной и начала принимать гормоны и бриться на пустом месте, на подбородке, вызывая рост волос, но переиграла все обратно: мужчина-лесбиянка – это что? Жениться она раздумала: измена! – а так, неизвестно зачем, потерять круг общения, ведущие позиции и клиентуру? Она была все-таки довольно известной в определенных кругах. И Занд осталась дамой, хотя и зарастала довольно густой курчавой седой бородкой, если можно было неделю отдохнуть.)

Троица не собиралась уходить. Фройляйн Пруст тоже требовала ответа. Это здесь она играла третьи роли, дома-то Пруст фигурировала не только как колумнистка, но и как наконец нашедшая себя кинорежиссер-документалистка в области софт-порно. Мисс Занд, кстати, тоже была не пришей кобыле хвост, любительски занималась остеопатией, хилерством и гомеопатией, то есть являлась опытной ведьмой. Леди Кристи же паслась в высших сферах, увлекалась благотворительностью и со временем стала профессиональной нищенкой, стучась во все спины. И научилась перед камерами ТВ своими историями исторгать слезы у зрителей (притом имея среди публики авторитет, так как ее состояние исчислялось миллионами).

\*\*\*

Уже перед самым отъездом, месяц спустя, дамы поняли, что в округе что-то происходит. Ночами на дальних вершинах среди деревьев вспыхивали отсветы сильных фонарей, раздавались крики, как при облаве, легко узнаваемые без перевода. Днем по побережью таскалась толпа худых добровольцев с голубой капроновой сетью, намотанной на кривой ствол пальмы. И, наконец, в верхнем ресторане во время ланча появилась толстая, как тумба, немытая и нечесаная девушка в чем-то вроде сари, схватила с блюда декорированных фруктов гроздь бананов и тут же была поймана официантом. Она извивалась, кричала «отцепись, идиот, фак-фак» и «я заплатила за все, ты что, урод, новенький тут?».

Дамы немедленно вмешались, окоротили возбужденного официанта, взяли мадам де Стаэль под локотки и усадили за стол. Тут она крикнула в толпу столпившихся у входа на кухню официантов: «Ты, Петер, и ты, Родриго, помните меня? А где Фернандес? Где он? Дам миллион – кто его приведет».

Параллельно она начала лихорадочно чистить и жрать бананы, разбрасывая кожуру просто как обезьяна.

(C'era stato un momento in cui la Sand voleva diventare un uomo e aveva iniziato a prendere ormoni e a radersi il volto glabro, il mento, cercando di stimolare la crescita dei peli, ma poi cambiò idea e fece un passo indietro: chi sarebbe diventata, un uomo, una lesbica? Ripensò anche al matrimonio: troppi tradimenti!. E senza esplicitarne neanche il motivo, forse per non perdere la cerchia, il ruolo di dirigente e la clientela? Lei era comunque piuttosto nota in certi ambienti. E così la Sand rimase una donna, anche se si era coperta di una barbetta grigia e ricciuta piuttosto folta, tutto perché le permettessero di trascorrere al sanatorio una settimana di ferie).

Il trio non aveva intenzione di andarsene. Anche Fräulein Proust esigeva una risposta. Qui lei interpretava vari ruoli: come a casa, la Proust non solo fungeva da opinionista, ma si era finalmente riscoperta una regista di documentari di genere soft-porno. Anche miss Sand, tra l'altro, aveva riscoperto attività che c'entravano come il cavolo a merenda: si dedicava in modo amatoriale all'osteopatia, alle pratiche di guarigione e all'omeopatia, cioè era una vera e propria strega esperta. Lady Christie pascolava già tra le sfere più alte, si era appassionata di carità e col tempo era diventata una mendicante professionista, picchiando su tutte le spalle. E aveva imparato a suscitare il pianto con le sue storie davanti alle telecamere (inoltre, aveva ottenuto prestigio agli occhi del pubblico, visto che il suo patrimonio era stato valutato milioni).

\*\*\*

Ormai poco prima della partenza, il mese successivo, le signore capirono che nella loro cerchia stava succedendo qualcosa.

Di notte, sulle cime lontane, tra gli alberi avvampavano i riflessi delle lampade vivide, echeggiavano, quasi fosse una retata, delle urla facilmente riconoscibili, senza traduzione. Il pomeriggio, per il lungofiume vagava una massa di volontari, con una rete di nylon azzurra, avvolta al curvo tronco di una palma. E alla fine, al ristorante sopraelevato, all'ora del lunch apparve anche la nostra giovincella, grassa come una balena, sporca, scapigliata, con indosso qualcosa di simile ad un sari; ella afferrò dal vassoio di frutta decorativa un casco di banane, ma venne colta sul fatto da un cameriere. Questa si contorceva, urlava "lasciami, idiota, fuck-fuck" e "io ho pagato per tutto questo, tu chi sei, carogna, novellino, per impedirmelo?".

Le altre signore intervennero immediatamente, calmarono il cameriere agitato, presero madame de Stael per il gomitino e la fecero sedere a tavola. Questa cacciò un urlo rivolto alla folla che si era ammassata all'ingresso, nella cucina dei camerieri: "Tu, Peter, e tu, Rodrigo, vi ricordate di me? E dov'è Fernandez? Dov'è? Darò un milione a chi me lo riporterà".

Contemporaneamente iniziò a sbucciare e divorare febbrilmente le banane, sparpagliando la buccia semplicemente come una scimmia.

Дамы буквально поедали глазами ее лицо, юное, пухлое, грязное. Оно не отличалось красотой, у девочки имелись в наличии прыщи и типичная для подростка отечность под глазами, еще и нос был раздутый, а грязные волосы сваялись во что-то похожее на дреды. Брюхо наличествовало. Хиппи?

– Она помнит только недавнее! Бедная, у нее пубертат. Моя глупая девочка! – громыхнула мисс Занд и положила трепетную длань на голое плечо юной мадам де Стаэль. И тут же эта жадная рука была отброшена, как бы между делом.

Официант принес дикарке порушенное блюдо фруктов, появился главный врач, дал указания, исчез, девушке поставили на стол сок в бокале. Она одним махом его выпила, а через минуту уже положила голову на стол и обвисла. Ее унесли.

– В этом возрасте мы все как сумасшедшие, – откликнулась фройляйн Пруст.

На следующий год та же тройца приехала и услышала, что мадам де Стаэль все еще ищет Фернандеса, шныряет по джунглям – иногда в чем мать родила – и сбегает от учителей именно сюда, в санаториум своей первой любви, причем сторожа надеются на будущие подачки – пока что она знает только формулу «дам миллион», однако денег банки ей не выделяют до совершеннолетия (до восьмидесяти пяти?), а пока оплачивают санаторий, дом экспериментаторов и их изыскания, содержат педагогов, врачей и персонал. Но вот, когда же случится искомое совершеннолетие, неизвестно, это должны установить судебные эксперты, а также психиатры, что делать.

В виде исключения местное правительство дало ей возобновляемую визу, потому что, первое, ее капиталы остаются в стране и, второе, из неких гуманных соображений – глупая девушка может не принять другой родины, страны с зимами, без этой свободы, джунглей и надежд, и может там погибнуть в холода, оставаясь вечной бродяжкой со своими криками «Фернандес, Фернандес», – или наследники упекут ее в психбольницу.

Le signore le mangiavano letteralmente con gli occhi il suo viso giovane, paffuto e sporco. Il volto non brillava per bellezza: la ragazza aveva ricevuto in dotazione i brufoli e le borse sotto gli occhi tipiche delle adolescenti, e anche il naso era sproporzionato e i capelli, sporchi e infeltriti, erano diventati in qualche modo simili ai dread. E aveva anche la pancia. Era un'hippie?

– Lei ricorda solo gli avvenimenti più recenti! Poveretta, sta vivendo la pubertà. La mia stupida ragazzina! – borbottò miss Sand e appoggiò il palmo tremolante sulla spalla della giovane madame de Stael. E improvvisamente questa mano bramosa venne respinta, tra una cosa e l'altra.

Il cameriere portò a questa selvaggia un piatto disordinato di frutta, fece il suo ingresso il primario, diede delle istruzioni e sparì; al tavolo della ragazza portarono un bicchiere di succo. Lei lo bevve tutto d'un sorso e un minuto dopo la testa appoggiata al tavolo era già diventata pesante. La portarono via.

– A questa età siamo tutte un po' matte, – rispose Fräulein Proust.

L'anno successivo, lo stesso trio tornò al sanatorio; giunsero loro voci riguardanti Madame de Stael: stava ancora cercando il suo Fernandez, andava in cerca di lui nella giungla, spesso nuda, come mamma l'ha fatta, e scappava dai maestri rifugiandosi qui, al sanatorio del suo primo amore, e le guardie speravano sempre nelle ricompense successive; per ora conosceva solo la formula "ti darò un milione", anche se le banche non le avrebbero concesso denaro fino a che non avesse raggiunto la maggiore età (gli ottantacinque anni?), e per ora si limitavano a pagarle il sanatorio, la casa degli sperimentatori e le loro ricerche, a mantenere gli insegnanti, i medici e il personale. Ma non si sapeva quando avrebbe raggiunto l'incognita maturità, gli esperti forensi e gli psichiatri avrebbero dovuto stabilire cosa fare.

In via eccezionale le autorità locali le concessero un visto rinnovabile, prima di tutto, per fare in modo che il suo capitale restasse in questo Stato, in secondo luogo, per qualche ragione umanitaria: questa ragazzina stupida avrebbe potuto non riottenere l'originaria cittadinanza, di un paese con gli inverni lunghi e freddi, senza quella libertà, senza la giungla e la speranza, e sarebbe potuta morire al freddo, rimanendo in eterno una sgualdrina che urla "Fernandez, Fernandez", oppure gli eredi l'avrebbero potuta rinchiudere in un ospedale psichiatrico.

Такое дал интервью местный главврач в женский журнал (издание лежало на видном месте в библиотеке). Ибо вся история – с разнообразными домыслами типа: не было ли там психологического давления, а также пыток и кандалов, – просочилась, благодаря проискам именно наследников, в мировую прессу, и боковые потомки банкира возбудили ряд уголовных дел (преднамеренное интеллектуальное убийство, первый случай в истории, в связи с этим исчезновение, то есть хищение, миллионов).

И трио дам, собравшись на лето, все кукует, что вот – поменялось у нее тело, кожа, полностью убрана память о прошлом вместе с простыми навыками поведения, и все сделали правильно, иначе нам, умным, с нашим воспитанием, образованием и опытом, было бы невыносимо жить снова среди идиотов-подростков! Это как в двенадцать лет окончить университет, сплошная тоска! Не с кем слова сказать! И на всю жизнь причем.

Да, у нашей бедной мадам де Стаэль, говорят они, уже возобладали гормоны другого возраста, разум стал пуст, а любовь (здесь они глядят мимо друг дружки в некую даль) и тоска остались. А м-м Занд как парапсихолог однажды добавила, что память есть у каждого кусочка кожи, у каждой поры, чуть ли не память у сердца – есть ли, нет ли. Память у этого ритмично дрожащего комка.

Questo disse il primario del sanatorio, durante un'intervista rilasciata per una rivista femminile (la pubblicazione era collocata in un luogo in evidenza nella biblioteca). Giacché tutta la storia, con varie speculazioni del tipo: non è c'è stata qualche forma di pressione psicologica, oppure qualche tortura e catene?, si diffuse proprio grazie agli eredi, sulla stampa di tutto il mondo e tutti i discendenti dalla parte del banchiere fecero partire una serie di indagini penali (omicidio intellettuale premeditato, il primo caso della storia, connesso con questa scomparsa, oppure il furto, di milioni).

Questo disse il primario del sanatorio, durante un'intervista rilasciata per una rivista femminile (la pubblicazione era collocata in un luogo in evidenza nella biblioteca). Giacché tutta la storia, con varie speculazioni del tipo: non è c'è stata qualche forma di pressione psicologica, oppure qualche tortura e catene?, si diffuse proprio grazie agli eredi, sulla stampa di tutto il mondo e tutti i discendenti dalla parte del banchiere fecero partire una serie di indagini penali (omicidio intellettuale premeditato, il primo caso della storia, connesso con questa scomparsa, oppure il furto, di milioni).

E il trio di signore, riunitosi per l'estate, rimaneva in attesa che il suo corpo e la sua pelle cambiassero, che venisse del tutto rimossa la memoria del passato insieme alle semplici abitudini di comportamento, e che tutto fosse eseguito correttamente, altrimenti per noi, persone intelligenti, educate, con una certa formazione ed esperienza, sarebbe insopportabile tornare a vivere in mezzo a degli adolescenti idioti! Sarebbe come laurearsi a dodici anni, che angoscia! Senza nessuno a cui rivolgere la parola! E per tutto il resto della vita per giunta.

Sì, nel corpo della nostra povera Madame de Stael, dicevano, prevalevano già gli ormoni tipici di un'altra età, la mente si era svuotata, mentre l'amore (anche se nel sanatorio si guardavano l'un l'altro a debita distanza) e il desiderio erano rimasti. E M.me Sand, in quanto parapsicologa, una volta aggiunse che ogni pezzo di pelle, ogni poro conserva la memoria, quasi quasi anche il cuore ha la sua memoria, che ci sia o meno. La memoria di questa pallottola che batte ritmicamente.



## Capitolo 5:

### Commento linguistico-traduttivo

In questo capitolo si fornisce al lettore italiano un corposo apparato critico relativo alla raccolta *Nagajna, ili Izmenennoe vremja* e, in particolare, ai sette testi tradotti nei capitoli precedenti.

Nel primo paragrafo ci si occupa di analizzare la raccolta nel complesso, osservandone sia le caratteristiche generali, sia la ricezione nel panorama critico contemporaneo.

Nel secondo paragrafo ci si concentra sui tre generi letterari del racconto, della fiaba e della *povest'*, indagando il rapporto che questi instaurano con la tradizione letteraria.

Il terzo paragrafo propone una dettagliata analisi linguistica dei testi tradotti: vengono prese in esame le tecniche stilistiche, semantiche e sintattiche utilizzate dall'autrice e se ne individuano le principali funzioni comunicative.

L'ultimo paragrafo, il quarto, presenta un breve commento di tipo traduttologico, mirato alla comparazione della traduzione di chi scrive con quella di Sugliano e alla riflessione su alcune strategie traduttive adottate.

#### 5.1 La raccolta *Nagajna, ili Izmenennoe vremja* (Nagini, o il tempo modificato)

*Nagajna, ili Izmenennoe vremja* (Nagini, o il tempo modificato) è un'opera dell'autrice Ljudmila S. Petruševskaja, pubblicata nel 2019 per la casa editrice moscovita Eskmo.

Si tratta di una raccolta comprendente testi composti dall'autrice nei più disparati momenti della sua vita: alcuni risalgono agli anni Novanta, altri, invece, sono più recenti e sono stati composti nei primi anni Duemila. Tutte queste opere, un tempo parte di componimenti diversi, sono accomunate da intrecci di trame mistiche, da descrizioni di fenomeni in cui l'anima entra in contatto con il mondo eterno, quel mondo primitivo e originario a cui l'uomo si ritrova improvvisamente e indissolubilmente legato.

A proposito della Petruševskaja, D. Bykov, scrittore e pubblicista russo di fama internazionale, sostiene che sia uno dei pochi autori del panorama letterario contemporaneo, la cui prosa avvincente permette al lettore di riflettere e di reagire in modo squisitamente vivido, spaziando dall'ammirazione all'odio. Questo dipende dal fatto, secondo l'opinione del noto critico, che l'autrice sceglie di non descrivere ciò che potrebbe rendere la vita dei suoi personaggi almeno in qualche modo sopportabile e evita accuratamente di mostrarsi cerimoniale agli occhi del lettore,

scegliendo, piuttosto, di colpirlo nei suoi punti deboli, esaltandone l'umanità e la compassione. Sulla base di questa osservazione alla raccolta in questione, possiamo notare come la realtà nominata da Bykov non sia altro che la base miserabile da cui partono le divagazioni fantasmagoriche dei protagonisti in cerca di riscatto (Bykov D., 2013: pp.6-8).

La varietà dei temi, dei personaggi, dello stile, ma anche la scelta particolare dei generi proposti in *Nagajna ili izmenennoe vremja*, ha generato opinioni e discussioni differenti tra i critici: ci sono letterati del calibro di L. Ulickaja che annoverano la Petruševskaja tra gli scrittori sociali la cui prosa ha la funzione di fare una diagnosi della società moderna, ma anche altri, tra cui E. Ovanesian e B. Kuzminskij, che danno una valutazione estremamente negativa delle opere dell'autrice, accusandola di volgarità e completa mancanza di basi letterarie. È possibile quindi affermare che non esista un'opinione critica omogenea, ma tutti gli studiosi concordano sul fatto che la sua prosa non lascia alcun lettore indifferente (Choreva L.G., 2018: pp. 207-213).

L'eterogeneità di situazioni e comportamenti che l'uomo può sperimentare nell'arco della sua vita si esprime nella raccolta attraverso l'estrema varietà di temi trattati e aspetti toccati. Al lettore di *Nagajna ili izmenennoe vremja* non vengono presentati testi accomunati da un unico tema, un pensiero di fondo, un genere letterario e un registro stilistico; al contrario, si tratta di testi in cui elementi di finzione si mescolano con passi dal realismo spietato, finali fiabeschi con vicende disgustosamente quotidiane, ma anche descrizioni incredibilmente realistiche, con esempi di delirio surrealista. Si possono notare, da un lato, dialoghi molto vivaci e definizioni inimmaginabilmente precise, dall'altro, situazioni descritte solo a metà, che danno spazio alla libera interpretazione del lettore. All'interno della stessa raccolta, il lettore viene catapultato in storie di ricongiungimenti felici, ma anche in racconti di momenti disperati; per questo, durante la lettura della stessa raccolta, può provare continuamente gioia, compassione o addirittura dolore. Il passaggio repentino tra uno stato d'animo e il suo opposto rappresenta la dinamicità della vita e del comportamento dell'uomo contemporaneo. Secondo l'autrice, proprio in questo dinamismo è racchiuso il significato dell'esistenza. L'intento della raccolta di indagare il percorso di deformazione della personalità umana sotto l'influenza dell'ambiente circostante sfrutta questa eterogeneità che permette alla scrittrice di rivelare come il mondo interiore dell'uomo reagisca alle circostanze estremamente difficili, familiari o magico-mistiche, in cui viene trascinato.

A proposito della prosa breve di Ljudmila Petruševskaja, la critica L. Choreva parla di realismo magico<sup>16</sup>, osservando che la continua intersezione tra vicende di fantasia e elementi della tradizione popolare rispecchiano la tradizione della corrente sviluppatasi negli anni Settanta in America Latina e in Italia. In particolare, in *Nagajna, ili Izmenennoe vremja*, i tentativi dopo la morte di ricongiungersi con l'amata (*Nagajna*, Nagini), l'intersezione di diversi piani spaziali e temporali (*Tri putešestvija, ili vozmožnost' menippej*, Tre viaggi, oppure la Possibilità menippea) e il conseguente crollo del tempo (*Izmenennoe vremja*, Il tempo modificato), oppure la comunicazione con i morti e il loro ruolo di guida (*Gde ja byla*, Dove sono stata; *Fonarik*, La torcia) sono alcuni dei motivi preferiti dalla scrittrice, che rafforzano questa considerazione.

Inoltre, un'altra caratteristica che ha permesso alla Choreva di ricostruire il legame con la corrente del realismo magico riguarda l'atteggiamento dei protagonisti rispetto a questa realtà surreale: gli eventi fantastici che invadono la loro vita quotidiana vengono dati assolutamente per scontati, come se fossero una componente ormai consolidata della realtà che li circonda. Infatti, come di tradizione nella corrente, l'elemento magico può essere intuito ma non spiegato e i personaggi non possono far altro che accettarne la logica (Choreva L.G., 2018: pp. 207-213).

Questo è ciò che si evidenzia, per esempio, nella favola *Mešok s lampočkami* (Il sacco con le lampadine), in cui le vere protagoniste, ovvero le lampadine che hanno deciso di smettere di far luce, agiscono influenzando inevitabilmente la comunità umana, che non può far altro che accettarne le conseguenze. Al tempo stesso, anche l'atemporalità, o il tentativo di inscenare un collasso temporale sono caratteristiche comuni a questa corrente letteraria: la Petruševskaja cerca, attraverso una prosa carente di determinazioni spazio-temporali, di creare un'ambientazione fumosa e anonima, in cui gli eventi passati si ripetono in continuazione, quasi fossero caratteristiche comuni a qualsiasi epoca, in quanto cardine dell'esperienza umana. È proprio la scelta di procedere attraverso descrizioni rarefatte che rafforza il senso di universalità delle vicende trattate.

Sebbene si sia a lungo discusso circa i rapporti con il realismo magico, non bisogna dimenticare che la Petruševskaja è stata insignita del World Fantasy Award, premio statunitense riferito a opere di letteratura fantastica. Nella raccolta in questione, il legame con il genere fantasy è evidente già dal titolo: Nagini, infatti, non è altro che un richiamo al serpente velenoso, l'aiutante più vicino di Lord Voldemort nella saga di J.K. Rowling che vede protagonista Harry Potter.

---

<sup>16</sup> Lee A. D., *Realismo Mágico: True Realism with a Pinch of Magic*, Winter, 1982, pp. 129-130

“It is mainly realism, but with the aid of magic additional planes of reality are possible. Realismo magico is not marvelous or fantastic in the sense of fantasy. That is to say, everything that happens in the story remains within the realm of reality. However, many times that which transpires would ordinarily not occur were it not for the magic that allows such a development”.

Il nesso tra l'opera inglese e *Nagajna* (Nagini), uno dei due racconti che danno nome alla raccolta, è evidente anche a livello tematico. In entrambi i casi, si parla del legame del protagonista con una donna ormai defunta che continua ad avere un ruolo importante nella sua vita. Nella saga inglese Nagini racchiude in sé un frammento dell'anima di Voldemort, esalata in seguito all'uccisione di Bertha Jorkins, e funge da mediatore tra l'uccisore e la vittima. Anche nel caso del racconto petruševskiano una donna, vestita con abiti effetto pelle di serpente, insinuatasi tacitamente e quasi strisciando nella vita del protagonista, interpreta il ruolo di mediatrice tra l'eroe e una sua ex fiamma deceduta, per cui prova ancora dei sentimenti. Possiamo notare, quindi, che anche ad una prima lettura il racconto presenta delle notevoli similitudini con l'esempio cardine della letteratura fantasy contemporanea.

Per quanto riguarda, invece, il secondo racconto che dà titolo alla raccolta, *Izmenennoe vremja* (Il tempo modificato), è possibile riconoscere alcune caratteristiche che lo accomunano a *Il deserto dei tartari* di Dino Buzzati. Prima di tutto, la scena è ambientata in un paese immaginario, che ha tutte le caratteristiche del mondo contemporaneo; tuttavia, la vicenda non assume nessuna delle determinazioni spazio-temporali che permetterebbe a un lettore di contestualizzarla in un dato ambiente e in un dato momento. In secondo luogo, il tema principale di entrambe le opere è quello della fuga dal tempo: nel caso del racconto in questione, la protagonista è una donna convinta di trovarsi al funerale di un suo ex collega, che successivamente si rende conto di vivere in un luogo e in un momento storico imprecisato e irriconoscibile. Il personaggio, quindi, è chiamato a vivere contemporaneamente più vite in più realtà, senza riuscire a spiegare questa ubiquità nemmeno a se stessa. Allo stesso modo, nel romanzo di Buzzati, il sottotenente Giovanni Drogo viene assegnato come prima nomina alla fortezza Bastiani, un luogo indefinito, abbandonato dalla società e dimenticato dal tempo. Anche la tanto attesa invasione del popolo dei Tartari, un popolo crudele, guerriero e sconosciuto, in realtà non si verifica e il protagonista è costretto a vivere la sua personale battaglia contro un tempo immobile, in un luogo surreale.

Il fatto che sia *Nagajna ili izmenennoe vremja*, racconti la cui vicenda appare il frutto di una pura allucinazione dei protagonisti, siano stati scelti dall'autrice come emblematici, permette di comprendere come lo stile fantasy e l'astrazione soprannaturale della realtà siano il filo comune che lega tutti i testi racchiusi nella raccolta. L'impressione, palese sin dalle prime righe, di vivere scene quotidiane, animate da un forte misticismo e da un legame potente con la vita ultraterrena, deve essere astratta e ampliata in riferimento all'opera nella sua interezza.

Tuttavia, lo stile della Petruševskaja può essere considerato come un fantasy *sui generis*, in quanto mantiene sempre saldo il legame con il realismo; proprio per questa ragione molti amanti del genere

non riescono ad identificarsi completamente nelle sue opere e, anzi, talvolta ne rimangono delusi. In esse, infatti, il tema dell'assurdo e del mistico fanno il loro ingresso all'improvviso nella realtà quotidiana dei protagonisti, e agiscono permettendo una sorta di fuga da tutta la sua negatività. L'autrice sembra voler mettere alla prova i suoi eroi, facendo loro vivere delle situazioni talvolta al limite tra il reale e l'immaginario, talvolta addirittura mistiche e assurde, per comprendere le possibili reazioni umane di fronte alle situazioni estreme di tradimento, malattia, incomprensione e oblio. Si tratta, quindi, di una forma di realismo fantastico che si pone l'obiettivo di riflettere sulla società e sul comportamento dell'uomo in varie circostanze.

Per quanto riguarda la struttura dell'opera, i testi raccolti sono catalogati e suddivisi sulla base del genere in tre sezioni: racconti, fiabe e *povesti*.

La sezione dei racconti è quella più densa di testi e di tematiche; essa è infatti costituita da undici racconti che trattano argomenti diversi. Viene analizzato il tema della morte e del rapporto dei defunti con i propri cari (*Fonarik*, La torcia), ma anche il tema della letteratura come compagna di vita (*Labirint*, Il labirinto) e la possibilità dell'uomo di adeguarsi all'evoluzione del mondo (*Luny*, Le lune).

Il genere classico del racconto viene riadattato nella forma e nel contenuto in modo da abbracciare una fascia di lettori di età adulta. Tanti racconti, magari apparentemente chiari nella forma e nella tematica trattata, per essere compresi a fondo richiedono una lettura attenta e una riflessione personale sul tema. Come sostiene la critica T.T. Davydova, un esempio di questo può essere riconosciuto nel racconto *Kredo* (Credo), in cui viene presentato il profondo tema della fede miracolosa e della possibilità di salvezza anche nelle situazioni più disperate. In questo caso, grazie alla profonda fede di tutti i personaggi, una neonata disconnessa dalla rianimazione cardio-polmonare riesce a tornare in vita (Davydova T.T., 2011: pp. 190-194).

Apparentemente, potrebbe sembrare un tentativo della scrittrice di introdurre la tematica religiosa nella sua raccolta, tuttavia, riflettendo più profondamente e astruendo il significato del racconto, si potrebbe riconoscere un'ammonizione al lettore per ricordargli che nulla è perduto finché in lui è accesa la speranza. La necessaria personificazione del testo è un aspetto sottolineato più volte dall'autrice stessa, la quale considera estremamente importante la fase di rielaborazione personale che segue alla lettura: le sue vicende, infatti, si basano su comportamenti universali, caratteristici dell'umanità intera, ma assumono il loro vero significato nel momento in cui vengono calate nella quotidianità di ogni singolo lettore.

La seconda sezione che costituisce *Nagajna, ili Izmenennoe vremja* è quella delle favole, in cui vengono raccolti nove testi, anch'essi dalle tematiche differenti.

Il genere della fiaba, dalla struttura apparentemente semplice, ha dato alla scrittrice l'opportunità di esprimere il suo punto di vista sul mondo, sull'arte, sulle relazioni sociali; per questa ragione, molti critici ritengono che sia proprio il genere favolistico quello in cui si manifestano in forma più completa le caratteristiche della scrittura petruševskiana. A proposito di ciò, la critica letteraria O. Lebeduškina<sup>17</sup>, che a lungo si è occupata della produzione favolistica dell'autrice, ha notato l'enorme ventaglio di possibilità tematiche che le fiabe della raccolta in oggetto offrono al lettore: qui, infatti, sono inseriti testi in cui lo sfondo magico si insinua in un panorama domestico, ad esempio in *Malen'kaja sestra* (La sorellina), oppure in un contesto con protagonisti gli animali, si veda *Carevna-ljagušečka* (La principessa ranocchia), ma anche in riflessioni linguistiche, come *Sud'ba Nol'ja* (Il destino di Zero). Un ulteriore aspetto sottolineato dalla critica riguarda il fatto che in questi testi i misteri e le vicende che permettono il contatto con il trascendente vengano presentati dall'autrice come vivide illustrazioni delle figure e delle realtà al lettore più familiari. Così facendo l'elemento sovranaturale e misterioso non viene spiegato al lettore e ai personaggi, ma piuttosto accettato passivamente dai protagonisti, in quanto riesce ad entrare di soppiatto nella loro quotidianità e a convincerli che soltanto estraniandosi in una dimensione surreale potrebbero raggiungere la tranquillità tanto desiderata. La critica N. Ivanova individua la causa di questo straniamento nel fatto che la realtà sia inspiegabile, angosciante e spaventosa. Per superare questa paura, l'uomo dotato di fantasia si nasconde nelle favole; al contrario, l'uomo non dotato di

---

<sup>17</sup> Lebeduškina O., *Šecherezada živa, poka...*, in *Družba Narodov*, №3, 2007

«Петрушевская, еще раз повторюсь, — сказочница настоящая, у нее все есть, что положено по Проппу и без Проппа: вот вам бытовые сказки, вот волшебные, а вот — сказки о животных. Но почему-то автор своему читателю не дает даже минимальной возможности пораскрывать банальные жанровые загадки, почувствовать себя интеллектуалом на уровне разгадывания кроссвордов — все разгадки здесь, рядом, в виде замечательных его же, автора, иллюстраций. И на этих иллюстрациях даже не антропоморфные монстры, не какие-нибудь manimals Дэниэла Ли, а самые обыкновенные наши современники-соотечественники, знакомые до боли, с их незабываемыми выражениями лиц...». (La Petruševskaja, e lo ripeto un'altra volta, è una autentica favolista; le sue favole esemplificano tutto, ciò che si deve a Propp e non a Propp: le appartengono fiabe domestiche, magiche e anche con protagonisti gli animali. Ma per qualche ragione, l'autrice non dà al suo lettore nemmeno una minima opportunità di svelare i banali enigmi di genere, di sentirsi un intellettuale capace di risolvere i cruciverba; piuttosto, tutti gli indizi sono presentati qui, accanto a loro, sotto forma delle sue illustrazioni meravigliose dell'autore. E in queste illustrazioni non ci sono mostri antropomorfi, né i manimals di Daniel Lee, ma i più comuni connazionali a noi contemporanei, in tutto familiari, con le loro indimenticabili espressioni dei volti...)

fantasia, scompare negli inferi della quotidianità<sup>18</sup>. Proprio per assolvere a questa funzione salvifica, il lettore di questi testi, i cui protagonisti spesso non hanno nome e le cui ambientazioni non vengono definite, può facilmente intuire che i boschetti fatati, le principesse, i principi, le regine, ma anche le lampadine, i maghi e gli animali incantati sono una metafora sotto la quale si nascondono bambini e adolescenti, genitori, nonni e i loro abituali appartamenti (Ivanova N., 2011). La studiosa I. Chubicka nota come l'autrice attinga continuamente alla tradizione favolistica russa, inserendo qua e là elementi magici, elisir di salvezza, fenomeni soprannaturali e apparizioni in sogno, intrecciando così il folklore alle difficoltà della vita quotidiana. La peculiarità del risultato sta proprio nell'utilizzo combinato di immagini tratte dalla tradizione e spiragli di contemporaneità. La poetica di una fiaba è strettamente legata alla costruzione di una finzione letteraria: l'indiscutibile facilità con cui si svolgono le azioni nelle fiabe è direttamente collegata alla magia fiabesca. Le azioni non solo non incontrano la resistenza di un ambiente, ma sono anche facilitate da varie forme di magia e oggetti magici, per esempio un anello, degli occhiali magici, delle lampadine, oppure un tamburo. Proprio per questa ragione la magia e la dimensione trascendente vengono incoraggiate dai personaggi stessi (Chubicka I., 2010: 313).

La terza e ultima sezione che compone la raccolta è quella delle *povesti*. Come già sottolineato nell'introduzione al capitolo precedente, la scelta del genere letterario della *povest'* può essere considerata un aspetto estremamente originale della produzione letteraria contemporanea.

Il termine deriva dall'antico slavo *povedati*, il cui significato originario di 'narrare, raccontare eventi' testimonia il fatto che questo genere comprenda prevalentemente testimonianze di eventi visti o sentiti dal narratore. Generalmente si ritiene che, a differenza del racconto, raffigurante un evento della vita dell'eroe, e del romanzo, che ne analizza la vita intera, la *povest'* prenda in esame una serie di eventi che condizionano l'esistenza del protagonista. Questa tendenza, però, non è sempre presente, i confini tra il romanzo e la *povest'*, così come tra la *povest'* e il racconto sono spesso molto vaghi e una classificazione netta risulta abbastanza difficile.

In questo caso, lo straordinario talento della Petruševskaja sta nella capacità di conciliare un genere classico, tradizionale della letteratura russa con un contenuto innovativo, moderno e fantastico. Come sottolinea la critica A. Davydova nella sua recensione alla raccolta *Sanatorium*

---

<sup>18</sup> Ivanova N., *Ultra-fiction, ili Fantastičeskie vozmožnosti russkoj slovesnosti*, in *Znamja* №11, 2006. Реальность пугает – человек прячется в сказку. Реальность необъяснима, тревожна, опасна [...]. Человек с воображением преодолет и выкарабкается; человек без воображения исчезнет в угрожающей реальности». (La realtà fa paura, per questo l'uomo si nasconde nelle fiabe. La realtà è inspiegabile, inquietante e pericolosa [...]. L'uomo dotato di immaginazione la supererà e sopravviverà; l'uomo senza immaginazione scomparirà nella realtà minacciosa.)  
Fonte online: <http://znamlit.ru/publication.php?id=3102>

(Petruševskaja L.S., 2016), le *povesti* sembrano descrivere un manicomio in stile kafkiano, in cui è difficile comprendere chi sia il vero malato, se i pazienti, i medici o il mondo intero. Questo vale anche per la raccolta *Nagajna, ili Izmenennoe vremja*, in cui l'autrice descrive i lati oscuri della vita, la difficoltà di accettarsi, la vanità del mondo, lasciando all'uomo uno spiraglio di speranza, ovvero il fatto che possano capitare degli eventi positivi. L'uomo che agisce, che cerca di modificare la sua condizione, potrebbe vedere un miracolo realizzarsi, oppure precipitare ancora più nel baratro. È esattamente ciò che accade in *Pis'mo Serdču* (Lettera al Cuore), testo in cui l'eroina, che per molti anni nasconde la sua capacità di muoversi nello spazio, si trova di fronte a una scelta: agire e rivelarsi al mondo, oppure rimanere un'indifferente osservatrice. La Davydova nota inoltre che questa, tra tutte le opere della collezione, è quella più completa e brillante, con personaggi descritti a tutto tondo e con cui il lettore entra in empatia. Tuttavia, sottolinea anche che la trama è tagliata troppo bruscamente; questa è una caratteristica tipica anche di *Sanatorium* (Il sanatorio), la cui vicenda non termina con un punto fermo, ma piuttosto con una virgola: sembra che l'autrice voglia liberarsi dal ruolo di giudice ordinatore delle vicende umane, per lasciare la possibilità di interpretazione personale a ogni singolo lettore. La riflessione sui comportamenti umani, infatti, tocca spesso i limiti del fantastico e dell'assurdo, quindi l'autrice lascia volutamente il finale aperto, per permettere al lettore di fantasticare con la mente, di riflettere sulle vicende, mantenendo però sempre un occhio rivolto alla realtà terrena (Davydova T.T., 2016: 19).

A proposito della narrazione è importante notare il suo carattere stravagante e poco convenzionale: essa non è sostenuta da una riflessione oggettiva dell'autore sulle vicende o sulla valenza di alcuni aspetti di esse; piuttosto, si basa sulla spontaneità del narratore che spesso si realizza in forma di dettagli irrealistici o di un ordine illogico. Questo è quello che l'autrice chiama "*povestvovanie-zagadka*", 'narrazione-mistero', che le permette di instaurare un dialogo con il lettore, senza svelare il mistero della narrazione.

Esempio di questa volontà può essere riconosciuto nella *povest'* *Tri puteševstvija, ili Vozmožnost' menippej* (Tre viaggi, oppure la Possibilità della satira menippea), in cui si narrano le vicende di una scrittrice, invitata a partecipare ad una conferenza letteraria sul tema del rapporto tra fantasia e realtà. Il testo è originale perché, come emerge dal sottotitolo, corrisponde a un tentativo petruševskiano di riportare in auge il genere antico della satira menippea<sup>19</sup>, calandolo nel panorama contemporaneo. Viene presentata un'interessante combinazione di narrativa audace e finzione con

---

<sup>19</sup> De Vidovich S., *Letteratura russa*, Vallardi, Milano, 2011, 282.

"Componimento in versi o in prosa che ritrae la realtà in modo beffardo e corrosivo elaborato dal filosofo latino Menippo (sec. IV-III a.C)".

un profondo carattere universale; inoltre, vengono proposte tre linee narrative differenti: un viaggio verso il Paradiso, il *Pervoe putešestvie* (Primo viaggio), uno verso la vita reale, il *Vtoroe putešestvie* (Secondo viaggio) e uno verso l'Inferno, il *Tret'e putešestvie* (Terzo viaggio). Questi tre viaggi sono intervallati da alcuni paragrafi, intitolati *Žanr Menippej Buduščij doklad* (Il genere della satira menippea, futura relazione), oppure *Obraščenie k čitatelju* (Appello al lettore), in cui l'autrice interviene per esprimere una sorta di auto-commento, presentando la sua personale visione della letteratura e le sue intenzioni artistiche. È proprio in questi intermezzi che la Petruševskaja dichiara, per esempio, di non voler svelare i misteri della sua prosa al lettore, in quanto solo coloro che sanno riflettere e astrarre l'irreale celato tra le pieghe della realtà potranno effettivamente avvicinarsi alla sua prosa, diventandone autentici esperti<sup>20</sup> (Petruševskaja L.S., 2019: pp.368-369).

L'autrice si fa portavoce di una narrativa in cui il tempo cronologico, oggettivo, si mischia al tempo della percezione, soggettivo e, allo stesso modo, gli eventi reali si fondono con quelli immaginari. Come nota la critica T. Prochorova, essendo questa *povest'* un esempio di opera meta-letteraria, in cui la riflessione sulla letteratura fa il suo ingresso in un testo letterario vero e proprio, è possibile considerarla come un peculiare esempio di sintesi di aspetti autobiografici, nonché una riflessione sulla propria vita, sulla propria creatività e sul suo percorso travagliato per far ingresso nel panorama letterario (Prochorova T.G., 2005).

È interessante segnalare il fatto che questo testo così importante e emblematico per la comprensione sia della raccolta, sia degli intenti artistici dell'autrice si collochi esattamente in posizione finale, come a voler chiudere il cerchio del realismo magico e includere l'autrice stessa tra quegli uomini che interpretano la loro vita alla luce dell'impossibilità di raggiungere l'armonia completa in questo mondo, e considerano, quindi, necessario il passaggio al mondo della fantasia.

Per quanto riguarda lo stile caratteristico di *Nagajna, ili Izmenennoe vremja*, si possono riconoscere la spontaneità e la semplicità del lessico, che permettono di indirizzare le opere a qualsiasi lettore contemporaneo. Queste caratteristiche sono strettamente collegate alla volontà della scrittrice di eliminare la fase di redazione conclusiva del testo, con cui sarebbe possibile limarne le imprecisioni lessicali o sintattiche e uniformarne il registro, rinunciando però alla sua spontaneità e immediatezza. In riferimento a questo stile, è apparsa nel panorama letterario la definizione "stile magnitofonico": si può notare, infatti, come il ruolo principale nella narrazione venga affidato alla

---

<sup>20</sup> Petruševskaja L.S., *Nagajna, ili Izmenennoe vremja (sbornik)*, Moskva, Eskmo, 2019, pp. 368-369

«И свои жуткие, странные, мистические истории я расскажу, ни единым словом не раскрывая их тайны... Пусть догадываются сами. Я спрячу ирреальное в груди осколков реальности». (E io racconterò le mie storie spaventose, strane e mistiche senza svelare i loro misteri, neanche in una parola... Che li svelino da soli (sott. I lettori [n.d.T.]). Io nasconderò l'irreale in un mucchio di frammenti della realtà.)

sonorità e al carattere orale del discorso, sia esso reso in forma di monologhi o di dialoghi. A supporto di questa tesi, vengono prese in considerazione le frequenti oscillazioni di registro, ma anche l'uso di espressioni colloquiali, ripetizioni e interiezioni tipiche del linguaggio parlato. Altre tecniche linguistiche presenti nel testo e tipiche del linguaggio parlato sono i lapsus dei personaggi, oppure l'uso consapevole di giochi di parole (Agenosov V.V., Kapica F.S., Kapica V.F., Kovalenko A.G., Pavlovec M.G., Sigov V.K., Serefimova V.D., Trubina L.A., 2019: pp. 343-365).

Un'altra critica letteraria, K. Hielscher, riconosce la peculiarità della raccolta non tanto nei temi trattati, quanto nello stile narrativo, basato sulla forma di comunicazione orale delle chiacchiere, delle voci e dei pettegolezzi. Questo ancoraggio a una tradizione orale è, a sua volta, uno dei motivi principali per cui la raccolta è stata definita come un tipo speciale di *skaz*<sup>21</sup> (Hielscher, 1996: 185). Tuttavia, come sottolinea E. Nevzgliadova, l'aspetto specifico dello *skaz* petruševskiano è radicato molto più in profondità: si tratta di un tipo particolare di narrazione che combina due varianti linguistiche, una quotidiana, con il suo carattere di oralità, e una ufficiale<sup>22</sup>. Questa tendenza è stata spiegata come un modo di creare una narrazione invertita, in cui il lettore è costretto a diffidare del mondo fittizio presentato nella storia, a dubitare del valore etico del racconto e a chiedersi continuamente chi sia il narratore, se la storia raccontata sia reale e perché debba far affidamento su quella catena di eventi. L'effetto di straniamento così generato rende necessaria la riflessione personale sul testo e, quindi, la sua comprensione a un livello più approfondito (Nevzgliadova E., 1988: 259).

D'altra parte, l'eterogeneità tematica trova la sua perfetta incarnazione in uno stile squisitamente variegato: nel testo, infatti, è possibile individuare dei passi caratterizzati dall'ellissi di parti fondamentali del discorso, tipica della tradizione orale, per esempio all'interno dei dialoghi tra i personaggi, affiancati da paragrafi contenenti ripetizioni pleonastiche, caratteristiche del linguaggio letterario. L'autrice stessa conferisce una grande importanza a questa eterogeneità, affermando di

---

<sup>21</sup> De Vidovich S., *Letteratura russa*, Vallardi, Milano 2011, 282.

“Particolare tecnica narrativa che nel lessico, nella sintassi e nell'intonazione si conforma al linguaggio parlato, utilizzando termini gergali e ricorrendo a dialettismi”.

<sup>22</sup> Nevzgliadova E., *Sjužet dlja nebol'sogo rasskaza* in *Novyj Mir* №4, 1988, p. 259.

«Эта проза представляет собой сказ особого вида с характерными чертами вне-литературного рассказчика. Два языка, протокольно-канцелярский и разговорно-бытовой, образуют устную, с неправильными оборотами речь, прикрепленную к официальной, деловой ситуации». (Questa prosa incarna un tipo speciale di *skaz* tipico di un narratore esterno alla vicenda. Le due lingue, il burocratese-protocollo e il colloquiale-quotidiano costituiscono il particolare linguaggio orale che con i suoi costrutti scorretti viene utilizzato per descrivere una situazione ufficiale, commerciale.)

voler utilizzare “la lingua del popolo, quel linguaggio al tempo stesso energico, poetico, originale, impegnato e vero”<sup>23</sup> che sente per le strade della sua città.

Questo aspetto caratterizza non solo le scelte stilistiche, ma anche quelle sintattiche: è possibile infatti riconoscere alcuni testi costituiti in prevalenza da una sintassi piana e da periodi coordinati attraverso la paratassi (come, per esempio, il racconto *Fonarik*), affiancati da altri testi in cui la sintassi piana scivola verso una costruzione più complessa, basata su periodi subordinati ipotatticamente, in cui ricorrono i modi verbali impliciti del participio e del gerundio, come nella *povest’ Sanatorium* (Il sanatorio). Allo stesso modo, anche all’interno dei vari testi si possono tranquillamente riconoscere paragrafi caratterizzati da periodi lunghi, con varie proposizioni coordinate e subordinate, accostati a costruzioni sintattiche minime, il cui significato risulta comunque chiaramente comprensibile.

In generale, quindi, è possibile affermare che *Nagajna, ili Izmenennoe vremja* sia una collezione estremamente variegata, con tematiche eterogenee, costruita con tecniche stilistiche ponderate e studiate attentamente. Nonostante il lessico semplice e la scelta dello stile fantasy potrebbero apparentemente farla passare per una collezione destinata a bambini e ragazzi, in realtà abbraccia un pubblico adulto e maturo, capace di astrarre il contenuto magico-spirituale e interpretarlo sulla base del proprio vissuto personale.

La peculiarità della prosa di Ljudmila Petruševskaja meglio espressa in questa raccolta è quella di presentare varie voci, interpretare personaggi diversi e descrivendo moltissime situazioni differenti, pur riuscendo comunque a rendere il lettore parte integrante del mondo costruito.

## 5.2 La scelta del genere fra tradizione e innovazione

Tra le caratteristiche che rendono originale la raccolta *Nagajna, ili Izmenennoe vremja* si annoverano la sua struttura e la classificazione interna in tre sezioni differenti, ognuna corrispondente a uno specifico genere letterario. I generi del racconto, della favola e della *povest’* fanno parte della tradizione letteraria russa e hanno origini antiche. Nella raccolta in questione e, in particolare, nei testi presentati in traduzione nei capitoli due, tre e quattro, la tradizione letteraria viene utilizzata come solida base di partenza per l’elaborazione di testi fantastici e particolari.

Come sottolinea la critica T. Prochorova, la prosa petruševskiana ricorda una sorta di “laboratorio *sui generis* in cui si sperimentano generi tradizionali e contemporanei, e in cui il realismo si

---

<sup>23</sup> Si veda il passo tratto da Agenosov V.V., Kapica F.S., Kapica V.F., Kovalenko A.G., Pavlovec M.G., Sigov V.K., Serefimova V.D., Trubina L.A. 2019: p. 347): «Пишу тем языком, который слышу, и нахожу ее - язык толпы - энергичным, поэтическим, свежим, остроумным и верным».

incrocia con il postmodernismo e il naturalismo con il sentimentalismo. In questi testi, tutto è perfettamente amalgamato ed è interessante notare il modo in cui la tradizione popolare, la mitologia, e letteratura classica facciano il loro ingresso in testi contemporanei<sup>24</sup> (Prochorova T.G., 2009: 156).

Il primo genere analizzato è quello del racconto, ovvero un testo in prosa, dal contenuto realistico o fantastico, solitamente pubblicato in raccolte contenenti vari testi, di per sé conclusi e talvolta dalle tematiche variegata. Il termine racconto, inteso nel suo senso lato di forma di letteratura epica dal volume ridotto, fa il suo ingresso nei manuali storico-letterari all'inizio del XIX secolo. Una definizione così ampia del genere include sia le caratteristiche assunte nelle opere della letteratura occidentale e orientale, sia i suoi legami genetici con le forme antiche di arte popolare come il mito, la leggenda e le storie a fine didattico dell'epos narrativo (Efremova O.V., 2003: pp.1-54).

La critica M. Makina considera la brevità e la modernità del contenuto tra le caratteristiche obbligatorie del genere narrativo, a cui si aggiungono la chiarezza, la semplicità della forma e l'espressività del linguaggio (Makina M.A., 1975). A proposito del linguaggio, O. Birjukova sottolinea che la vividità del testo è raggiunta attraverso un legame diretto con il linguaggio orale e con la tradizione letteraria, che impone di sostituire le descrizioni dettagliate e le analisi esplicite dei comportamenti umani con esempi concreti, azioni singole e dense di significato. La critica, inoltre, riflette sul tempo della narrazione, definendolo come un tempo interno, psicologico e soggettivo, riferito all'eroe-narratore, di cui spesso viene svelato il destino (Birjukova O.I., 2011: pp. 924-930).

Per quanto riguarda la narrazione, essa generalmente viene condotta da un unico personaggio, interno o esterno alla vicenda. Nel testo non si intersecano linee narrative differenti, ma tutto può essere direttamente collegato al suo protagonista. A proposito di questa struttura unitaria, lo studioso A. Ognev, riconosce nella presenza di "un unico soggetto, di cui vengono descritti i modi e i mezzi specifici di esplorazione artistica della vita, una peculiarità del genere. Il racconto si distingue inoltre per l'attenzione verso un singolo problema e la rigorosa riflessione su un'unica questione. Il racconto ha una struttura e una trama unitaria, che limita fortemente il numero dei personaggi, solitamente ridotti alla singola cerchia di individui che condividono l'esperienza narrata con il

---

<sup>24</sup> Prochorova T.G., *Rasširenje vozmožnostej kak avtorskaja strategija. Ljudmila Petruševskaja in Voprosy literatury №3*, Moskva, 2009, 156.

«Сегодня творчество Петрушевой напоминает своеобразную лабораторию, где проходят испытание «новые» и «старые» жанры, где осуществляются эксперименты с разными стилями, где реализм скрещивается с постмодернизмом, натурализм – с сентиментализмом и т.п. Здесь все пронизано токами диалогичности, причем в игровой диалог вовлекаются самые разные пласты отечественной и мировой культуры: фольклорная традиция, мифология, классическая литература».

protagonista. L'estrema sinteticità della storia pone particolari vincoli all'eroe, tra cui l'intonazione e la valutazione emotiva della parola, del sottotesto e del dettaglio artistico"<sup>25</sup>. Quindi, è possibile notare come la brevità della prosa non sia una limite, bensì un mezzo di veicolazione di un contenuto denso di significato (Ognev A.V, 1978: 5).

Ritornando ai tre racconti tradotti nel secondo capitolo, *Luny* (Le Lune), *Fonarik* (La torcia) e *Novyj Gulliver* (Il nuovo Gulliver) essi presentano le caratteristiche sopra citate, quindi possono essere classificati come racconti. Infatti, in ognuno dei tre casi un narratore, esterno nel caso di *Fonarik* e interno in *Luny* e *Novyj Gulliver*, narra un singolo episodio, dalla struttura e dalla tematica unitaria, connesso con il protagonista o con il gruppo degli eroi principali. Anche a livello linguistico e stilistico, i legami con la tradizione orale sono presenti e molto spesso sono proprio le espressioni colloquiali e il registro vicino a quello parlato a connotare i vari personaggi.

La caratteristica particolare di questi tre testi, che li rende innovativi rispetto alla tradizione letteraria, è il contenuto: il tema principale è infatti definibile come l'infiltrarsi del mondo magico e trascendente nell'esperienza realistica dei protagonisti. I racconti non possono essere classificati né come puramente realistici, né come puramente fantastici, ma presentano i tratti tipici di entrambi i sottogeneri. A tal proposito si può notare come il realismo magico, caratteristico dell'intera prosa petruševskiana, si faccia ancora più evidente in questi tre racconti in cui il quotidiano si mescola con il trascendente e solo in questo modo i personaggi riescono a trovare una loro armonia. Anche E. Kostiukovič, scrittrice e traduttrice russa, riferendosi ai racconti in questione, sottolinea la necessaria mescolanza della realtà con la spiritualità e osserva come le tematiche fantastiche vengano riprese dalla più cruda realtà quotidiana, dalla vita misera e disperata di una Mosca non esplicitamente definita (Kostjukovič E., 1993).

In particolare, in *Luny*, il concetto realisticamente angosciante della morte e dell'abbandono del mondo terreno viene addolcito attraverso la rappresentazione di queste mistiche creature tonde e simili a lune, che assistono i personaggi negli attimi precedenti alla dipartita e li accompagnano in volo verso l'aldilà. In questo modo, anche i cari di questi defunti, consci del fatto che le loro anime sono in buona compagnia, percepiscono il distacco con maggiore serenità.

---

<sup>25</sup> Ognev A.V., *Russkij sovetskij rasskaz*, 1978, 5.

«Рассказ как жанр представляет собой малую форму эпической прозы со своим особым предметом изображения и со своим способом и специфическими средствами художественного освоения жизни. Он отличается однопроблемностью, строгой сосредоточенностью на чем-то одном. В рассказе одна сюжетная линия, резко ограничено количество персонажей. Малый объем и предельная краткость изложения предъявляет особые требования к главному герою, интонации и эмоционально-оценочному слову, подтексту и художественной детали».

Allo stesso modo, anche in *Fonarik*, il legame del mondo dei vivi con quello dei loro cari defunti acquista un ruolo centrale e, anzi, proprio questa forte unione permette all'eroina della storia di ritrovare la via di casa. La morale di questo racconto è evidente e insegna a ciascun lettore che è possibile trovare un'ancora di salvezza anche nel momento più disperato della vita; tuttavia, non basta rimanere con lo sguardo rivolto alla realtà, come imporrebbe una visione realistica, bensì è necessario astrarsi verso il mondo del mistero, della trascendenza e soltanto così è possibile ritrovare la tranquillità.

Anche per quanto riguarda l'ultimo racconto tradotto, *Novyj Gulliver*, il tema centrale è spirituale, psicologico: il testo si concentra sull'incomprensibilità delle relazioni umane e sul fatto che alcuni comportamenti possano essere riconosciuti come allucinazioni o stranezze da parte di chi ci circonda. La narrazione, infatti, è condotta dal punto di vista dell'eroe, un uomo costretto a letto dalla malattia e a cui sembra di essere invaso da piccoli ometti, simili ai Lillipuziani del romanzo di Swift. Questi, non percepiti da altri, agiscono influenzando la vita del protagonista: gli rubano cibo e medicine, sfilano piume dai cuscini e strappano i tappeti. I critici N. Lejderman e M. Lipoveckij hanno notato che la chiusura del racconto si rivela particolarmente interessante per comprenderne il senso: il protagonista, poco prima descrittosi come un Dio creatore per i Lillipuziani, collega la comparsa della lana nei negozi della città al fatto che un Lillipuziano abbia falciato il suo tappeto. In questo modo l'autrice intreccia indissolubilmente la vita delle creature con quella del loro creatore, causando così il crollo della gerarchia umana dei rapporti e permettendo la nascita di nuove relazioni di reciproca dipendenza. Il testo sembra insegnare al lettore a prestare attenzione a ogni piccola cosa, in quanto anche la più surreale e invisibile a occhio nudo può influenzare la realtà che lo circonda (Lejderman N.L., Lipoveckij M.N., 2003).

Per questo è importante riflettere sul fatto che la magia e lo spiritualismo dei racconti in questione non è un'evasione fine a se stessa, ma rimanda sempre ad un vitale attaccamento alla realtà, al mondo terrestre, che paradossalmente risulta comprensibile all'uomo soltanto per mezzo di un momentaneo allontanamento. È proprio la visione magica del realismo ciò che distingue la prosa petruševskiana, in questi tre racconti in particolare, dalla tradizione letteraria: la commistione tra mondo reale e mondo fatato si rende necessaria per la presa di coscienza degli uomini contemporanei.

Il secondo genere scelto dalla Petruševskaja è quello della fiaba. Anche in questo caso, si tratta di una forma letteraria dalle origini antiche, riemersa nel panorama letterario del postmodernismo, a cavallo tra i secoli XX-XXI (Zolotova T.A., Plotnikova E.A., 2009: pp.1-5) .

La fiaba è un genere letterario della prosa breve, che utilizza un linguaggio e una sintassi semplice, nonché chiari riferimenti al mondo della tradizione popolare, per veicolare un significato sociale: molto spesso le favole hanno l'obiettivo di trasmettere ai loro lettori un messaggio, ovvero un modo “corretto” di vivere determinate situazioni. Proprio in nome di questo obiettivo, il testo deve necessariamente risultare divertente, insolito, capace di attrarre a sé il lettore fino alla conclusione degli eventi e caratterizzato da una netta polarizzazione di valori: l'idea tradizionale del trionfo del bene sul male, della verità sulla menzogna e della vita sulla morte.

Come nota la critica I. Cikuševa, le fiabe letterarie, tipiche del secolo d'argento, presentano alcune differenze rispetto a quelle popolari: la favola letteraria ha un autore esplicitato, il suo contenuto permette l'intersezione di diverse linee narrative, spesso riconducibili alla realtà, e vengono meno gli stilemi lessicali e sintattici tipici delle fiabe tradizionali. La critica, inoltre, conclude il suo articolo sottolineando la necessità di considerare la favola popolare e quella letteraria come due generi a sé stanti (Cikuševa I.V., 2008: pp.1-4).

In riferimento alle favole contenute in *Nagajna, ili Izmenennoe vremja*, è importante sottolineare la loro appartenenza al genere delle favole letterarie. Anche in questo caso, quindi, l'autrice ha scelto di operare una sintesi tra tradizione e innovazione, che le ha permesso di esprimere la sua particolare visione del mondo. Tuttavia, essendo la fiaba un genere che tradizionalmente si presta alla descrizione di ambienti incantati, intersezioni di mondi irrazionali in cui far vagare la mente del lettore e bruschi capovolgimenti della realtà, in questo caso non è tanto il realismo magico a contraddistinguere la prosa dell'autrice. Ciò che invece evidenzia il carattere originale delle tre fiabe *Mešok s lampočkami* (Il sacco con le lampadine), *Odin isključitel'no dobryj volšebnik* (Un mago straordinariamente buono), e *Talant* (Il talento), è l'assenza di giudizi categorici da parte dell'autrice, la quale si rifiuta di assegnare significati unitari sulla base dei quali interpretare i testi. Il lettore, infatti, non è indirizzato verso un senso specifico della vicenda, ma è lasciato libero di interpretarlo a suo piacimento<sup>26</sup>. Non è possibile dedurre una singola morale da ciascuna favola, come richiederebbe la tradizione, e si è piuttosto portati a comprendere il testo sulla base del momento e dello stato d'animo in cui ci si trova mentre lo si legge. L'interpretazione delle favole diventa, quindi, un passaggio obbligato e estremamente importante, poiché è proprio in questo modo che la realtà fittizia e artistica riesce a penetrare nel mondo reale e a plasmarlo. Il tradizionale principio di analisi attraverso l'estrazione logica di un singolo significato è in questo caso insufficiente. Ecco perché è possibile definire queste favole come opere letterarie che si adattano e

---

<sup>26</sup> Si veda l'articolo *Proza i skazki Petruševskoj*, pubblicato sulla piattaforma letteraria online allsoch.ru. Fonte online: <https://www.allsoch.ru/sochineniya/13592>.

riflettono il mondo moderno, un mondo in cui si evita sempre più di operare una ferrea categorizzazione, preferendo dare spazio alla soggettività individuale.

Come sottolinea la critica Plotnikova, nelle fiabe petruševskiane non soltanto viene attualizzato il fine didascalico, ma anche gli eroi, nelle favole tradizionali descritti come tipi statici e immobili, assumono le caratteristiche tipiche dell'uomo moderno, capace di adeguarsi a differenti circostanze e di modificare il proprio comportamento sulla base del contesto in cui vive (Plotnikova E.A., 2012: 150).

Facendo riferimento alla prima fiaba presentata, *Mešok s lampočkami*, è possibile riconoscere molti ideali sulla base dei quali leggere le peripezie delle eroiche lampadine. Il testo potrebbe essere interpretato come una sorta di rivoluzione del mondo della tecnologia contro lo strapotere irrazionale umano, ma anche come una critica alla distinzione operata dall'uomo contemporaneo tra paesi sviluppati e sottosviluppati. I paesi africani menzionati nel testo, infatti, dimostrano di avere esigenze e necessità pari a quelle del mondo iper-tecnologico in cui vive il lettore, a cui il testo sembra voler insegnare ad allontanarsi da qualsiasi giudizio di valore e ad abbracciare l'umanità nella sua interezza. Queste sono soltanto due delle innumerevoli interpretazioni del testo in questione. Per quanto riguarda i protagonisti, anche in quest'opera si assiste alla loro evoluzione: le lampadine, che inizialmente si ribellano caparbiamente all'uomo, verso il finale della favola comprendono che, per potersi esprimere pienamente, è necessario adeguarsi alle circostanze.

Anche la terza favola tradotta, *Talant*, potrebbe essere letta come un testo di critica sociale, ovvero una sorta di riflessione sugli standard di comportamento considerati normali nella società contemporanea e sul fatto che chi non vi appartiene viene effettivamente isolato. Tuttavia, è possibile riconoscere un ulteriore messaggio, e cioè che a chiunque è concessa la possibilità di costruirsi il proprio posto nel mondo. Anche in questo caso la favola si fa portavoce della crescita del protagonista che, descritto inizialmente come incurante delle regole della società, capisce in seguito di dover in parte rinunciare alla sua libertà per potersi integrare nella comunità.

La seconda fiaba, *Odin isključitel'no dobryj volšebnik*, presenta i tratti innovativi descritti sopra, ma incarna anche un solido legame con la tradizione. Data la sua complessità, essa è stata volontariamente analizzata per ultima in questo commento. L'eroe è un piccolo bambino che, desideroso di aiutare gli animali a vivere come uomini, si impegna per dotarli di alcuni attributi insoliti. La sua presa di coscienza è evidente nelle ultime righe: resosi conto di aver creato scompiglio tra i personaggi, annulla la sua magia e riporta la tranquillità nel boschetto. Anche in questo caso le possibili interpretazioni del testo sono numerose: si potrebbe riconoscere una critica

al potere ingiustificato dell'uomo contro la natura, oppure una manifestazione della diversità umana e del fatto che sia necessario imparare a non applicare il proprio punto di vista su tutto ciò che ci circonda.

Molti critici, tra cui I. Chubicka e E. Plotnikova, notano che il legame della fiaba con la tradizione popolare è evidente non solo nella struttura del testo, ma anche nel contenuto. Personaggi chiave della vicenda sono, infatti, gli animali tipici del folklore russo: un luccio, una talpa, un gallo, una ranocchia, un gatto, i quali vengono accompagnati nel loro percorso anche da creature meno tradizionali, quali una tartaruga e un cagnolino (Chubicka I., 2012: 313; Plotnikova E.A., 2012: 150).

Un ulteriore elemento, presente nell'intera sezione, in cui secondo i critici è possibile riconoscere l'aderenza dell'autrice ai canoni del genere, è l'inserimento di oggetti che veicolano il passaggio dalla sfera reale a quella fantastica. In particolare, nelle tre favole analizzate questa funzione è svolta da una torcia, un libro e un tamburo. Anche in questo risulta però evidente la volontà dell'autrice di operare una sintesi tra tradizione e innovazione, scegliendo la metodologia classica di descrivere il cambiamento di piano narrativo, attualizzandola però nel mondo tecnologico in cui viviamo. Gli oggetti-mediatori non sono più i classici occhiali magici o la bacchetta, bensì oggetti concreti della realtà quotidiana, parte integrante della vita del lettore contemporaneo. È interessante, per esempio, il fatto che in *Odin isključitel'no dobryj volšebnik*, l'oggetto magico che permette al maghetto di fare il suo ingresso nella realtà incantata sia un libro, contenente descrizioni crudamente realistiche della vita degli animali. In questa scelta è possibile riconoscere la volontà dell'autrice di esprimere la propria visione della letteratura, intesa come chiave che permette l'accesso a mondi apparentemente estranei e incomprensibili.

Assumendo, quindi il punto di vista di Plotnikova e Chubicka in relazione alle tre fiabe presentate in traduzione, è possibile riconoscere come Ljudmila S. Petruševskaja, affidandosi inizialmente agli elementi strutturali della fiaba magica del folklore, ne trasformi i motivi, le immagini, lo stile, e ricrei una propria visione originale e contemporanea del mondo fiabesco. Ciò permette a ciascun lettore di immedesimarsi nelle imprese magiche e, anche se razionalmente cosciente della loro infattibilità, di comprendere fino in fondo le motivazioni che spingono i personaggi ad agire.

La terza e ultima sezione che compone la raccolta è quella delle *povesti*, un genere letterario che, nonostante le sue continue evoluzioni, ha mantenuto la sua vitalità dai tempi antichi fino ai nostri giorni. Originariamente utilizzato a carattere celebrativo e informativo, il genere narra le vicende realistiche dei grandi personaggi storici, mettendone in luce gli aspetti positivi, che dovevano essere

assimilati dal popolo e riprodotti fedelmente. Le *povesti* della letteratura russa antica venivano considerate come delle fonti storiche affidabili (Ferrazzi M., 1990: pp. 9-21).

In età moderna, il primo critico letterario a indagare l'evoluzione del genere fu V. Belinskij<sup>27</sup>. Egli definì la *povest'* come il genere letterario che meglio di tutti riesce a catturare degli eventi particolari, dei casi che non sarebbero sufficienti per dare origine né a un dramma, né a un romanzo, ma che, d'altro canto, sono realtà profonde, che riescono a concentrare in un momento tutta la vitalità del secolo in cui accadono. La sua forma può risultare adeguata a contenere sia un piccolo saggio di morale, sia una sarcastica derisione dell'uomo e della società, ma anche un profondo mistero dell'anima e un crudele gioco di passioni. Si tratta di una prosa semplice, rapida e allo stesso tempo profonda, che permette di passare da un argomento all'altro, di frantumare e analizzare in modo poetico ogni minimo aspetto della vita (Belinskij V.G., 1948: pp.112-113).

Come nota la studiosa M. Ferrazzi, la *povest'* moderna abbandona il contenuto storico e realistico, ma mantiene l'interesse verso un'unica linea narrativa e un personaggio principale, di cui sono descritte le vicende e il modo in cui esse influenzano il destino dell'eroe. Altra caratteristica tradizionale, che si è conservata inalterata, è l'inserimento della trama in un contesto storico-spaziale circoscritto e limitato. Questo è il passaggio necessario che permette, secondo gli studi di Belinskij, di legare vicende fittizie con realtà quotidiane. Inoltre, il genere, pur mantenendo intatto l'intento didascalico, ha rafforzato il carattere poliedrico, rendendosi adatto ad indagare le tematiche sociali, così come quelle psicologiche e fantastiche (Ferrazzi M., 1990: pp. 9-21).

La Petruševskaja si fa portavoce di questa evoluzione, utilizzando la *povest'* per descrivere una vicenda a tratti verosimile e a tratti assolutamente surreale, quasi rappresentasse sia la dimensione razionale, sia quella onirica e dionisiaca di ciascun uomo contemporaneo. Al contempo, però, se ne distacca, ambientando la vicenda in un luogo lontano dal mondo, non definito e in un contesto storico dai contorni assolutamente vaghi e poco delimitati.

---

<sup>27</sup> Belinskij V.G., *Sobranie sočinenij*; vol.3 t.-t. I.–M.: GICHL, 1948, pp. 112-113.

«Есть события, есть случаи, которых так сказать не хватило бы на драму, не стало бы на роман, но которые глубоки, которые в одном мгновении сосредотачивают столько жизни, сколько не изжить ее и в века: повесть ловит их и заключает в свои тесные рамки. Ее форма может вместить в себя все, что хотите, – и легкий очерк нравов, и колкую саркастическую насмешку над человеком и обществом, и глубокое таинство души, и жестокую игру страстей. Краткая и быстрая, легкая и глубокая вместе, она перелетает с предмета на предмет, дробит жизнь по мелочи и вырывает листки из великой книги этой жизни». (Esistono eventi, casi che, per così dire, non sarebbero sufficienti per comporre dramma, né un romanzo, ma che sono profondi, che in un attimo concentrano tutta la vita del secolo in cui accadono: la *povest'* li coglie e li include nella sua stretta cornice. La sua composizione può includere tutto, sia un semplice saggio di morale, sia una derisione sarcastica dell'uomo e della società, sia un profondo mistero dell'anima, e un crudele gioco di passioni. La *povest'* è breve e veloce, al contempo facile e profonda, vola di soggetto in soggetto, frantumando la vita in piccole minuterie, e strappa le foglie del grande libro di questa vita.)

La duttilità del genere e il suo carattere intermedio tra un tipo di prosa lunga e impegnativa e un racconto breve e scorrevole è ciò che permette all'autrice di esprimere al meglio il contenuto di *Sanatorium* (Il sanatorio). In qualche paese innominato e indefinito sorge un lussuoso sanatorio per anziane signore milionarie, dove vengono loro forniti servizi di tutti i tipi; è un luogo particolarmente celebre per la presenza di una squadra di monaci asceti dalle spiccate abilità nel ringiovanimento corporeo. L'idea di ritornare bella e giovane, riuscendo quindi a conquistare l'amore, è ciò a cui ambisce Madame de Stael, la protagonista della vicenda. Tuttavia, in questo testo, il valore dell'apparenza e dell'aspetto fisico viene portato all'exasperazione, tanto che anche gli esperimenti a cui la donna si sottopone avranno un risultato inaspettato: il processo è fuori controllo ed ella si ritrova a vivere e ad agire come un'adolescente.

Come sottolinea A. Davydova a proposito di *Sanatorium*, si tratta di una trama semplice, in cui non sono tanto gli eventi ad essere importanti, quanto gli stati d'animo, le immagini dei personaggi, le emozioni e, soprattutto, l'atmosfera pizzicante, squillante e lirica (Davydova T.T., 2016: 19). Quindi, nel caso della *povest'* in questione l'emozione fa da padrona: il sentimento di compassione e di vicinanza nei confronti della protagonista è ciò che spinge il lettore a immedesimarsi nella storia e a riflettere sulla sua personale condizione. A differenza dei racconti o delle favole, in cui la brevità della prosa non permetteva alla scrittrice di esplicitare i sentimenti, in questo caso la sofferenza di Madame de Stael traspare in ogni singolo paragrafo, soprattutto nei dialoghi e nella comunicazione con gli altri personaggi. Il suo senso di inadeguatezza e l'incapacità di valorizzarsi per la donna che effettivamente è la rende un personaggio a tratti buffo e sfacciato, a tratti compassionevole.

Ritornando alla celebre definizione di Belinskij, è possibile comprendere perché questo testo venga classificato come *povest'*: esso descrive in modo poetico la profondità di una serie di avvenimenti legati alla protagonista. Tuttavia, la rigorosa attenzione agli eventi e la categorizzazione degli spazi in cui si svolgono le vicende, tradizionalmente richieste alle *povesti* per assolvere alla loro funzione didascalica, in *Sanatorium* sono sostituite da un'assoluta assenza di temporalità e contestualizzazione spaziale. Il lettore non riesce a risalire a uno specifico momento o luogo in cui collocare l'esistenza del sanatorio e le assurde vicende delle protagoniste, ma durante la lettura viene catapultato in un mondo tanto perfetto, almeno in apparenza, quanto inesistente.

È proprio la mancanza di una contestualizzazione e l'atemporalità della vicenda che la rendono potenzialmente vicina a una sempre più vasta porzione di lettori. La prosa petruševskiana, anche in questo caso, si adatta alle definizioni tradizionali dei generi, ma dimostra la sua originalità,

interpretando il genere della *povest'* alla luce dell'obiettivo cardine, ovvero la riflessione critica sui comportamenti dell'uomo contemporaneo.

### 5.3 Analisi linguistica dei testi presentati in traduzione

L'obiettivo di questo paragrafo è fornire un'analisi linguistica dei sette testi tradotti nei capitoli precedenti. La riflessione verterà soprattutto sulle scelte operate dall'autrice e sul rapporto che esse instaurano con il contenuto: verrà, quindi, valutato il modo attraverso cui le particolari tecniche linguistiche adoperate veicolano il significato nei vari testi. Per questa ragione, uno sguardo approfondito è stato rivolto all'analisi morfologica, semantica e sintattica dei vari testi. Per quanto riguarda l'aspetto morfologico, sono stati analizzati soprattutto l'uso degli aspetti verbali, la scelta di modi verbali definiti o indefiniti, l'utilizzo di proposizioni impersonali e la declinazione di pronomi e aggettivi. Dal punto di vista semantico, sono state prese in considerazione le scelte lessicali operate dall'autrice, le immagini da esse scaturite e le figure retoriche utilizzate. Infine, rispetto alla sintassi, è stato osservato il modo in cui le varie proposizioni vengono legate tra loro per costituire periodi complessi e le conseguenze che queste scelte hanno sulla comprensione finale da parte del lettore.

Come emerso nelle considerazioni generali dei paragrafi precedenti, i testi contenuti in questa raccolta sono accomunati da un'eterogeneità nello stile che li rende adatti alla comprensione e alla riflessione da parte di qualsiasi lettore.

#### 5.3.1 *Luny* - Le Lune

*Luny* (Le Lune) è un racconto composto nel 1993 e pubblicato in numerose raccolte, tra cui *Po doroge boga Erosa* (Sulla via del Dio Eros, 1993), *Tajna doma*<sup>28</sup> (Il mistero della casa, 1998), *Gde ja byla* (Dove sono stata, 2002), *Dva carstva* (Due regni, 2007), *Nagajna, ili Izmenennoe vremja* (Nagini, o il Tempo modificato) e altri.

Nel racconto sono descritte le vicende dei villeggianti di un'indefinita pensione in riva al mare, sconvolta dall'arrivo di alcune creature magiche, tonde e di aspetto simili a Lune. La pensione è abitata da molti individui di età diverse: ci sono persone anziane, recatesi per sottoporsi a cure mediche, ma anche giovani che l'hanno scelta come luogo per passare una vacanza in tranquillità. Tra questi ultimi emergono le figure di Ajna, Edgar e Imant, i tre eroi attorno a cui ruotano le

---

<sup>28</sup> Disponibile in italiano: Ljudmila Petruševskaja, *Il mistero della casa*, traduzione a cura di Claudia Sugliano, Armando, Roma, 1998.

vicende del racconto. Edgar e Imant sono amici di vecchia data che in vacanza conoscono Ajna, una donna giovane, bella e appariscente, con cui entrambi stabiliscono una relazione intima. La situazione tranquilla della pensione viene animata dall'apparizione improvvisa di queste Lune, esseri soprannaturali che, infiltratisi nella struttura, entrano in tutti gli spazi chiusi e disturbano il riposo e le attività dei villeggianti. Gli uomini, quindi, una volta capita la legge che regola il movimento di queste creature, sono costretti a elaborare una nuova serie di comportamenti che garantiscano loro il proseguimento di un'esistenza accettabile. L'unico personaggio che rifiuta di adeguarsi al cambiamento è Ajna, la quale rimane chiusa nella sua stanza, non accetta le nuove regole e il contatto con il mondo esterno. Per questa ragione, le Lune riescono ad avere la meglio su di lei e a condurla alla morte. Tuttavia, la separazione dal mondo dei vivi viene raggiunta con tranquillità e serenità, poiché il corpo viene accompagnato da una schiera di soldati volanti, che la assistono nei suoi ultimi istanti e non se ne separano finché l'anima non ha raggiunto l'aldilà. Il racconto si chiude con una similitudine tra Ajna e alcuni uccelli migratori che volano felici nel cielo in cerca di un luogo migliore in cui stabilirsi. Questa similitudine, però, viene affiancata dal contrasto con il comportamento dell'uomo contemporaneo, il quale non riesce ad astrarre le proprie riflessioni alla realtà trascendente e, anzi, preferisce rimanere ancorato al mondo terreno e all'orticello di casa in cui si sente sicuro.

Con questo testo, che scivola continuamente tra una dimensione realistica e una fantastica, l'autrice sembra voler spiegare al lettore l'importanza di sapersi adattare all'evoluzione del mondo, senza rimanere fissi su un comportamento o un obiettivo, ma, piuttosto, prendendo attivamente parte al cambiamento.

Per quanto riguarda la narrazione, essa viene condotta da un narratore interno, parte integrante del gruppo di villeggianti della pensione e che, quindi, subisce in prima persona l'arrivo delle Lune. Egli, però, non si inserisce nel trio dei protagonisti, i giovani amanti Ajna, Edgar e Imant, ma ne osserva le azioni dall'esterno, svolgendo la funzione di un vero e proprio testimone. Si tratta, quindi, di una narrazione interna che analizza i dettagli di tutti i comportamenti, ma che mantiene quel grado di oggettività, che sarebbe venuto meno nel caso di una narrazione in prima persona da parte del protagonista. Così facendo, la Petruševskaja crea un sistema eterogeneo di voci e permette al lettore di immedesimarsi, ora nella figura del villeggiante testimone, ora in quella del protagonista.

Sin dalle prime righe si delineano le figure dei tre protagonisti Ajna, Imant e Edgar. È interessante sottolineare il fatto che essi sono gli unici a cui l'autrice assegna un nome proprio, tentativo evidente di farli emergere dal gruppo per riconoscerne i meriti o le colpe. In questo modo, si crea

una netta contrapposizione tra i due gruppi: quello di cui fa parte anche il narratore, definito attraverso l'uso del pronome personale *my* ('noi'), e quello distinto dei tre personaggi, distinti per le particolari relazioni instaurate e per l'uso degli appellativi concreti. Anche la scelta di tre nomi stranieri e poco diffusi in Russia è piuttosto significativa nell'economia complessiva del racconto. In particolare, il nome Ajna è originario della Persia e ha un'etimologia complessa: si tratta di un nome dal significato misterioso, che evoca le caratteristiche di bellezza, saggezza, purezza d'animo e una spiccata capacità di volare con la fantasia, raggiungendo mondi paralleli. Non è, quindi, un caso che proprio questo personaggio instauri un legame più solido con le Lune. Il secondo personaggio nominato è il biondino Imant, il cui nome rappresenta la versione lettone dell'ebraico Emmanuel, che significa "Dio con noi". Il terzo protagonista è Edgar, descritto come uomo dai colori scuri e simile a Charlie Chaplin. La radice del nome ha origini germaniche e ha il significato di "potente condottiero, guerriero fortunato". In generale, le caratteristiche associate a questo nome sono legate alla brillantezza di ingegno, alla determinazione e alla costanza nel raggiungimento di un obiettivo. Il fatto che Edgar sia stato l'ideatore delle nuove tecniche di comportamento per sopportare l'avanzata delle Lune sembra concordare con l'etimologia originaria. La scelta di questi tre nomi rappresenta l'ennesimo tentativo da parte dell'autrice di introdurre qualche elemento spirituale nel racconto e astrarne il significato su un piano universale: nei personaggi descritti non si identifica soltanto il lettore russo, con cui condividono il background culturale, ma qualsiasi altro lettore contemporaneo, che può leggere e interpretare il testo in modo soggettivo.

Dal punto di vista strettamente linguistico, si evidenzia l'apertura abbastanza brusca del racconto, con un dettaglio circa la collocazione nella pensione della camera del narratore. Manca, quindi, la tradizionale presentazione dei personaggi e del luogo in cui si svolgono le vicende, che viene sostituita da una parziale descrizione delle attività che caratterizzano la vita ripetitiva e monotona dei villeggianti:

Мы **занимались** своими болезнями, **сидели** по утрам в очереди на ингаляции, а вечерами у телевизора, так оно и **шло**<sup>29</sup> (Ivi: 28).

Il carattere di ripetitività viene reso con l'aspetto imperfettivo del verbo (*zanimalis* 'ci occupavamo', *sideli* 'ci sedevamo', *šlo* 'procedeva'), che esprime l'idea di una azione svolta e ripetuta con costanza.

L'apparizione delle Lune segna un punto di svolta all'interno del racconto. Esse vengono scoperte dalla narratrice, quando, rientrata in camera, si accorge che degli esseri dalla forma insolita la

---

<sup>29</sup> "Noi [...] ci prendevamo cura delle nostre malattie: la mattina ci sedevamo in fila per l'inalazione, e la sera davanti alla TV, e così si andava avanti".

stanno osservando. All'improvviso tutti i villeggianti si radunano nel corridoio per osservare l'accaduto. In questa scena il ritmo si fa molto più cadenzato, poiché vengono esplicitati i singoli comportamenti o le singole azioni dei personaggi in seguito all'infiltrarsi delle creature.

Я зажгла свет и пошла к окну задернуть занавески, и тут началось. Кто-то заглядывал в окно[...] Я бросилась вон из комнаты в коридор, в коридоре толпились все наши, а среди них я увидела опять-таки те же луноподобные существа. [...] как я убедилась через некоторое время, почувствовав под мышкой как бы трепетанье, и не только под мышкой. Тогда я широко раскинула руки, поставила ноги на ширину плеч, затем пришлось разжать пальцы рук<sup>30</sup> (Ivi: pp. 28-30).

L'analisi ponderata delle scelte lessicali è riconoscibile anche in questo paragrafo, in cui vengono appositamente inserite parole caratterizzate dal suono /za/ (*zažgla* 'accese', *zadernut* 'tirare', *zaneski* 'tende', *zagljadyval* 'stava dando un'occhiata'). La figura retorica dell'allitterazione permette di accentuare la sonorità e la musicalità del testo senza ricorrere a avverbi o altre forme della lingua più esplicite. Inoltre, il significato incoativo del prefisso *za-*, che segnala il momento iniziale dell'azione, crea un gioco di parole a livello morfologico con il verbo *načalos* ('ebbe inizio') ed enfatizza il ruolo centrale di questa scena.

Il ritmo sostenuto viene reso sul piano della lingua dalla predominanza di verbi di aspetto perfettivo (*zažgla* 'accese', *zadernut* 'tirare', *načalos* 'ebbe inizio', *brosilas* 'precipitai', *uvidela* 'individuai', *ubedilas* 'ebbi la certezza', *počuvstvovav* 'avendo sentito', *raskinula* 'allargai', *prišlos* 'toccò', ecc.), i quali definiscono azioni singole, spesso consecutive l'una all'altra. Inoltre, il significato risultativo delle forme verbali viene rafforzato dall'affiancamento di avverbi che insistono sull'istantaneità o sul momento specifico in cui si è compiuta l'azione (*tut* 'lì', *opjat-taki* 'comunque', *čerez nekotoroje vremja* 'in seguito', *togda* 'allora', *zatem* 'poi' ecc.).

In generale, nel racconto si segnala che l'immobilità dei personaggi, in questo caso di Ajna, e la sua tendenza a ripetere le azioni abitudinarie vengono rese mediante l'uso dell'aspetto imperfettivo, mentre la volontà di azione e la tensione verso l'obiettivo delle lune si esplicita attraverso l'aspetto perfettivo.

Osservando il racconto dal punto di vista dei tempi verbali si riconoscono azioni descritte prevalentemente al tempo passato, affiancate da rare proposizioni al presente dal carattere assoluto e perentorio, spesso inserite all'inizio del capoverso. Un esempio di queste proposizioni al tempo presente è «Человек очень быстро ко всему привыкает» ('L'uomo si abitua molto velocemente a

---

<sup>30</sup> «Accesi la luce e andai verso la finestra a tirare le tende; fu lì che tutto ebbe inizio. Qualcuno stava dando un'occhiata dalla finestra [...]. Io mi precipitai fuori dalla stanza, nel corridoio si stavano ammassando tutti, ma in mezzo a loro, individuai comunque gli stessi esseri sferici. [...] e di ciò ebbi la certezza in seguito, quando sentii un fremito sotto l'ascella e non solo. Allora allargai le braccia, misi le gambe a larghezza delle spalle e poi venne la volta di aprire le dita delle mani».

tutto’) (Ivi: 30). Distaccandosi dalla costruzione al passato dell’intero racconto, la proposizione sembra riportare le vicende nel presente del lettore e costruire un piano universale di lettura della vicenda. La tecnica degli sbalzi temporali viene impiegata anche nella conclusione, dove la portata riflessiva del tempo presente viene enfatizzata dalla scelta di un finale aperto: non concludendo il racconto con un segno di interpunzione forte, ma con tre puntini di sospensione, la Petruševskaja rende il racconto adatto alle più disparate interpretazioni ed estremamente attuale.

Per conferire coesione e armonia al testo, l’autrice utilizza frequentemente la tecnica dei continui rimandi intratestuali: attraverso le ripetizioni di proposizioni o di termini si costruisce un fitto sistema di corrispondenze funzionale alla piena comprensione da parte del lettore.

Айна, Имант и Эдгар как бы слиплись все трое, но в пространство, образовавшееся между их шеями, **протискивалось** луноподобное существо. Имант и Эдгар крепко **держали** Айну или **держались** за нее и оттого, видимо, с таким упорством **протискивалось** со спины Айны к их подбородкам то существо с необязательным выражением лица, словно это была луна, старательно пробивающаяся в ущельях гор<sup>31</sup> (Ivi: 28).

In questo paragrafo, la ripetizione è presentata sia in forma standard (*protiskivalos* ‘si insinuava’), sia nella variante del poliptoto (*deržali* ‘stringevano’, *deržalis* ‘si stringevano’), ossia accostando lo stesso termine a breve distanza, ma modificandone le proprietà morfologiche o sintattiche.

Il racconto, inoltre, sin dalle prime righe offre una dimostrazione esplicita dello “stile magnitofonico”<sup>32</sup> della Petruševskaja, uno stile che si fonda sulla cadenza e musicalità del discorso orale. Nei due periodi iniziali, per esempio, la tecnica dell’allitterazione dei suoni viene sfruttata per conferire una particolare musicalità al testo.

Я поселилась на **четвертом этаже нашего** пансионата на берегу моря, которое в это ненастное время грохотало, как вечно идущий мимо поезд. Волны **шли** и **шли**, раз пущенные в ход, а у нас завтрак сменялся обедом, болтовня, заменявшая нам реальную **жизнь**, заполняла все свободные промежутки<sup>33</sup> (Ivi: 28).

---

<sup>31</sup> “Ajna, Imant e Edgar erano come appiccicati l’uno all’altro, ma nello spazio creatosi tra i loro colli si stava insinuando uno di questi esseri sferici. Imant e Edgar stringevamo forte Ajna, oppure si stringevano a lei e, probabilmente a causa di questa stretta, quell’essere dall’inaffidabile espressione del viso si insinuava dalla schiena di Ajna verso i loro menti con uno sforzo tale, quasi fosse la luna che appariva con indifferenza tra le gole dei monti”.

<sup>32</sup> Lo “stile magnitofonico” petruševskiano si caratterizza dal fatto che “nella narrazione il ruolo principale viene affidato alla sonorità e al carattere orale del discorso, sia esso reso in forma di monologhi o di dialoghi. A supporto di questa tesi, vengono prese in considerazione le frequenti oscillazioni di registro, ma anche l’uso di espressioni colloquiali, ripetizioni e interiezioni tipiche del linguaggio parlato. Altre tecniche linguistiche presenti nel testo e tipiche del linguaggio parlato sono i lapsus dei personaggi, oppure l’uso consapevole di giochi di parole” (Ivi: 137).

<sup>33</sup> “Mi ero stabilita al quarto piano della nostra pensione in riva al mare, che in quel periodo piovoso rimbombava come il treno che le sferraglia continuamente davanti. Le onde, una volta levatesi, scrosciavano e ri-scrosciavano, mentre da noi la colazione si scambiava con il pranzo e il chiacchiericcio, che aveva sostituito la nostra vita reale, riempiva tutti gli spazi vuoti”.

In questo caso, la scelta e l'accostamento di termini contenenti le consonanti biascicanti š, šč, ž, č, (in russo *šipjaščie soglasnye*), permette al lettore di ricostruire l'ambientazione del racconto, poiché rimanda per onomatopea al rumore delle onde che si infrangono sulla spiaggia. Tuttavia, l'immagine di riposo, quiete e tranquillità derivata dalla lettura di questi primi periodi, viene presto rovesciata dall'arrivo delle creature magiche e dal conseguente cambiamento di comportamento dei villeggianti. Lo sbalzo repentino da uno stato d'animo all'altro conferisce dinamismo al racconto e crea un'atmosfera caotica, ideale perché la dimensione mistica possa fare il proprio ingresso nella realtà quotidiana.

Dal punto di vista semantico, si riconosce nel testo l'inserimento di un'immagine a sfondo militare. La scelta di questa immagine è interessante perché permette di comprendere l'atteggiamento che, secondo l'autrice, l'uomo dovrebbe avere nei confronti del mondo e della continua interferenza in esso della realtà mistica. L'uomo contemporaneo, sembra dire l'autrice, se non vuole farsi sopraffare passivamente dal trascendente, deve mantenere un'attitudine combattiva, di difesa dei propri ideali e valori, pur rimanendo conscio del fatto che esistono circostanze in cui il trascendente avrà sempre la meglio sulla realtà. Nel racconto in questione, personaggi come Ajna, che rimane immobile e non coglie l'evoluzione del mondo, vengono completamente sopraffatti dal mistico e perdono la loro umanità; al contrario, gli uomini agguerriti cedono alla morte con uno spirito diverso, consapevoli di aver perseguito fino in fondo i loro valori. Inizialmente, il lessico della guerra viene applicato alla descrizione del trio di amanti che, imparata la nuova lezione di comportamento, "scioglie le sue fila" (*rasstroila svoi rjady*) e si allontana per sempre. Successivamente, viene usato per descrivere le lune che, come *soprovoždajuščie lica* ('ufficiali al seguito'), accompagnano il defunto nel suo viaggio ultraterreno e lo sostengono, permettendogli di raggiungere in volo il mondo dell'aldilà. La vera protagonista della scena è Ajna, la quale, gettatasi dal balcone della sua camera, viene sostenuta dalle creature volanti e si allontana dal mondo terreno. La sua azione può essere interpretata come la conseguenza più estrema della presa di potere del mondo fantastico su quello terreno: abbandonatasi sempre più al volere delle creature, Ajna ha permesso loro di avere la meglio su di lei e indurla alla dipartita dal mondo terreno.

Questo viaggio segna un punto di svolta sia per la protagonista, sia per gli altri personaggi, poiché diventa chiara a tutti la necessità di rivolgersi al mondo trascendente per trovare l'armonia e la tranquillità. Dal punto di vista linguistico, la presa di coscienza si manifesta attraverso un progressivo innalzamento del profilo del personaggio: Ajna, che perde le connotazioni umane e "si muove in modo sinuoso" dopo essere volata via assume la connotazione tipica delle principesse, protagoniste delle favole del folclore, e diventa *naša prekrasnaja Ajna* ('la nostra bellissima Ajna').

Айна, [...] начала **бугриться, колыхаться**, потому что под нее подползли в надежде выбраться с другой стороны наши новые знакомцы, наши поковерканные луны, дыни и черт знает еще что. Общая **судьба** явственно предстала перед нами [...] Айна бродила как **живое распятие**, как **воплощенное горе**, как **ярко выраженное одиночество**<sup>34</sup> (Ivi: 30).

Nel paragrafo soprariportato, l'autrice attua un volontario abbassamento e innalzamento del registro linguistico. In questo modo, inducendo nel lettore un senso di straniamento, riesce a inserire l'effetto "sorpresa", rendere la lettura ancora più interessante e promuovere la riflessione.

L'accostamento ai termini colloquiali (*bugrit'sja* 'muoversi in modo sinuoso', *kolychat'sja* 'fluttuare') di un lessico solenne (*živoe raspiatie* 'crocifisso vivo', *voploščennoe gore* 'dolore personificato', *jarko vyražennoe odinočestvo* 'marcata solitudine') in questo caso non eleva il personaggio, ma, anzi, sembra abbassare il profilo stesso della figura. Il lettore, infatti, sebbene inizi a provare compassione per la ragazza, capisce che la sua condizione, la più difficile all'interno della pensione, deriva dall'essere *naimenee ustojčivyy personadž* 'personaggio meno resistente' e riesce, quindi, a cogliere il senso profondo delle metafore a sfondo militare. Inoltre, l'introduzione del concetto trascendente di destino umano (*sud'ba*) produce un effetto straniante nel lettore, il quale si rende conto di non dover leggere la storia come racconto di una vicenda privata, come se riguardasse soltanto quella determinata pensione, ma piuttosto di doverne astrarre il significato e leggerlo alla luce del destino di tutti gli esseri umani.

La dignità finalmente riacquistata suscita invidia negli altri personaggi, soprattutto in Edgar e Imant, che iniziano una vera e propria gara a chi sottrae più Lune ai morti, in modo da avere maggiore supporto durante il viaggio finale. Tuttavia, a differenza di Ajna, che si è abbandonata completamente alle Lune, Edgar e Imant riescono a raccogliere meno creature perché pur essendo desiderosi di raggiungere l'armonia, non sono ancora disposti a sacrificare la loro vita. Questo concetto viene espresso dal punto di vista lessicale attraverso una netta opposizione tra l'immagine di Ajna, che vola nel cielo come gli uccelli migratori, e quella degli altri personaggi, che coltivano gli orti per garantirsi la sopravvivenza su questa terra.

Un'ulteriore caratteristica di questo racconto, evidente nell'intera prosa petruševskiana, è la volontà di descrivere le vicende in modo poco definito, privandole dei caratteri soggettivi e rendendole adatte a una interpretazione universale. Per rendere al meglio questa atmosfera nebulosa, l'autrice fa un importante ricorso a pronomi (*kto-to* 'qualcuno'), aggettivi indefiniti (*kakoj-to* 'qualche') e

---

<sup>34</sup> "Ajna [...] iniziò a muoversi in modo sinuoso, a fluttuare, poiché loro, i nostri nuovi amici, le nostre lune deformate, meloni e Dio sa che altro, erano passati strisciando sotto di lei nella speranza di trovare un'uscita sul lato opposto. Un destino comune si mostrò vividamente davanti a noi [...] Ajna vagava come un crocifisso ancora vivo, come la personificazione del dolore, come marcata solitudine".

proposizioni impersonali (*bylo ustanovleno* ‘si capì’, *bylo zamečeno* ‘si fece evidente’, *neponjatno* ‘non si capisce’).

Dal punto di vista sintattico, si segnala la varietà di strutture che caratterizza il testo: nel racconto troviamo dei paragrafi in cui le proposizioni sono disposte in ordine paratattico, ossia presentano lo stesso livello di autonomia sintattica e semantica, affiancati da paragrafi in cui prevale l’ipotassi, ossia la costruzione di un periodo in cui coesistono frasi reggenti e subordinate.

Il paragrafo riportato sotto è un esempio dell’uso della sintassi piana nel racconto *Luny*:

У нас тоже дело не обходилось без жестоких страстей, без клеветы, без любви и ревности, у нас составились партии, но мы также жили и жизнью одной молодой пары и их друга. Мы все гадали, кого выберет Айна, одни старушки любили беленького Иманта с голубыми глазками и впалыми щеками, обещавшими к зрелому возрасту обратить лицо Иманта в произведение скульптуры, – другие отдавали предпочтение маленькому черному Эдгару, очень похожему на Чарли Чаплина, чудачку с мелкими чертами лица и прокуренными зубами<sup>35</sup> (Ivi: 28).

Sebbene il paragrafo sia piuttosto lungo, è composto da sole proposizioni indipendenti, ad eccezione di una interrogativa indiretta (*kogo vyberet Ajna*, ‘chi avrebbe scelto Ajna’) e un costrutto participiale (*obeščavšimi k zrelomu vozractu obratit’ lico Imanta v proizvedenie skul’ptury*, ‘che promettevano in età adulta di trasformare il viso di Imant in un’opera scultorea’). La scelta della struttura paratattica permette di rappresentare immagini e situazioni e di trasmetterle in modo chiaro e incisivo al lettore, che viene indotto a continuare la lettura.

In *Luny* si alternano anche paragrafi dalla struttura più complessa e concatenata:

Я стояла отдельно, меня поэтому существа не очень касались, не было, видимо, заманчивого промежутка между мной и кем-то еще, хотя он был, как я убедилась через некоторое время, почувствовав под мышкой как бы трепетанье, и не только под мышкой<sup>36</sup> (Ivi: 30).

L’intricata costruzione del periodo, in cui si susseguono subordinate di gradi diversi, è espressione di un ragionamento più complesso: in questo caso non sono importanti le immagini evocate dalla descrizione, bensì risulta interessante sottolineare i vari rapporti tra le azioni, i legami causa-effetto, oppure quelli temporali. La scelta di questa struttura sintattica, da un lato, rende il testo più incisivo, dall’altro, contribuisce a un rallentamento del ritmo narrativo; in questo modo, l’autrice sembra lasciare al lettore la possibilità di riflettere sulle vicende per comprenderle in profondità.

---

<sup>35</sup> “Del resto, neanche per noi scarseggiavano passioni furenti, calunnie, amore e gelosia; non solo si creavano dei gruppetti, ma eravamo anche riusciti a vivere della relazione di una giovane coppia e del loro amico. Tutti noi cercavamo di indovinare chi avrebbe scelto Ajna: alcune vecchiette adoravano il biondino Imant con i suoi occhietti azzurri e le guance infossate che promettevano in età adulta di trasformare il suo viso in un’opera scultorea; altri esprimevano la loro preferenza per il piccoletto e moro Edgar, molto simile a Charlie Chaplin, un eccentrico con i tratti del volto sottili e i denti impregnati di fumo”.

<sup>36</sup> “Io stavo da sola, per questo gli esseri non mi toccavano troppo, evidentemente non c’era uno spazio allettante tra me e un altro individuo, sebbene lo spazio effettivamente ci fosse, e di ciò ebbi la certezza in seguito, quando sentii un fremito sotto l’ascella e non solo”.

Un'ulteriore caratteristica dell'ipotassi petruševskiana è il rado ricorso a congiunzioni subordinanti, le quali vengono sostituite da participi o gerundi. Le proposizioni subordinate implicite, eliminando l'esplicito ricorso al nesso relazionale, ampliano la politica della non-concretezza e astrattezza anche ai rapporti tra proposizioni, rendendo la sintassi espressione dell'atmosfera nebbiosa e indistinta che caratterizza l'intera narrazione.

### 5.3.2 *Fonarik* - La Torcia

Il secondo racconto presentato in traduzione s'intitola *Fonarik* (La torcia); originariamente composto nel 1995, è stato inserito in numerose raccolte, tra cui *Nastojščie skazki* (Le favole autentiche, 1997), *Tajna doma*<sup>37</sup> (Il mistero della casa, 1998), *Černoe pal'to* (Il cappotto nero, 2002), *Nagajna, ili Izmenennoe vremja* (Nagini o il Tempo modificato, 2019) e altre.

Si tratta di un racconto particolare, in cui la realtà mistica e spirituale smette di essere intesa come una dimensione esterna all'uomo che agisce indistintamente su di lui, ma emerge proprio dalla sfera più intima e personale della protagonista, condizionandone l'esistenza. Il tema fondante del testo è il legame con i propri cari defunti e il loro ruolo di protezione e guida in tutte le esperienze future.

Il titolo e le tematiche espresse in questo racconto rimandano a una lirica composta nel 1912 da Aleksandr A. Blok, *Noč', ulica, fonar', apteka*<sup>38</sup> (Notte, strada, fanale, farmacia): l'assenza per l'uomo di una via d'uscita nella realtà terrena e il contrasto tra buio e luce, quotidianità e morte sono alcuni dei concetti che accomunano i due testi. Inoltre, il legame tra la Petruševskaja e Blok viene evidenziato anche in un altro racconto della raccolta, *Labirint* (Il labirinto), testo in cui il tema del carattere eterno della letteratura e della sua capacità di congiungere universalmente le anime si incarna proprio nella figura del poeta che, nei panni di un vecchio passante, fa ingresso nella vita della protagonista.

---

<sup>37</sup> Disponibile in italiano: Ljudmila Petruševskaja, *Il mistero della casa*, traduzione a cura di Claudia Sugliano, Armando, Roma, 1998.

<sup>38</sup> Testo originale affiancato dalla traduzione a cura di Angelo Maria Ripellino:

«Ночь, улица, фонарь, аптека,  
Бессмысленный и тусклый свет.  
Живи еще хоть четверть века –  
Все будет так. Исхода нет.

«Notte, strada, fanale, farmacia,  
una luce assurda ed appannata.  
Pur se ancora vivrai venticinque anni -  
sarà sempre così. Non c'è rimedio.

Умрешь – начнешь опять сначала  
И повторится все, как встарь:  
Ночь, ледяная рябь канала,  
Аптека, улица, фонарь.»  
10 октября 1912

Tu morirai - comincerai di nuovo,  
e tutto riaccadrà come una volta:  
gelido incresparsi del canale,  
notte, farmacia, strada, fanale.»  
10 ottobre 1912

Già all'inizio del Novecento Blok aveva espresso nelle sue poesie l'idea, in seguito cara anche alla Petruševskaja, secondo cui la realtà apparente non è altro che una manifestazione fallace di un mondo più vero, autentico e trascendente, capace di manifestarsi improvvisamente nella quotidianità degli individui propensi ad accoglierla. In questa poesia in particolare, il paesaggio soffuso di una Pietroburgo notturna diventa ancora più rarefatto a causa dell'introduzione dei temi della morte e della circolarità del tempo, che non permettono all'uomo di trovare rimedio alla sua condizione angosciante nel contesto in cui vive. Un concetto simile è espresso anche nel racconto *Fonarik*, in cui l'ambientazione cupa della campagna russa, illuminata dalla sola luce di una torcia, fa da sfondo alla ricerca di pace della protagonista.

La trama del racconto è piuttosto semplice e descrive il travagliato percorso di una adolescente che fa ritorno al suo paesino dopo aver trascorso la giornata a Mosca. La ragazza, scesa dal treno, si incammina al buio per raggiungere casa e scorge una lucina, simile a quella di una torcia, che sembra seguirla. Ella, seppur impaurita, continua a camminare, ma ad un tratto si accorge che la luce né si avvicina, né si allontana da lei e che il sentiero su cui sta camminando è improvvisamente sparito. Nella descrizione fa quindi il suo ingresso una dimensione mistica e irreali, dominata dai contrasti tra luce e buio, tranquillità e paura. Dopo varie peripezie, la ragazza si ritrova davanti al cancello del cimitero in cui poco prima era stata sepolta la cara nonna Polja, a cui era particolarmente legata. Proprio lì si rende conto che la luce che la perseguitava non era altro che la fiammella che arde sulla tomba della nonna e che cercava di attirarla a sé. Raggiunta questa consapevolezza e con uno spirito più sereno, la ragazza prosegue il suo percorso e ritrova la via di casa. Quando finalmente arriva a casa, trova i genitori che piangono e pregano, terrorizzati dall'idea di aver perso la loro bambina. La scena conclusiva presenta una forte componente emotiva, la quale viene accentuata dalla dichiarazione finale della protagonista di essersi ricongiunta con la nonna defunta. La scelta di un'immagine così allusiva e poco concreta lascia il lettore abbastanza sbigottito, poiché si rende conto che probabilmente il racconto necessita di una interpretazione profonda e spirituale per essere compreso del tutto.

La vicenda di questa ragazza e della sua famiglia, a differenza di molti testi della Petruševskaja, risulta meglio contestualizzata e potrebbe essere letta come l'esperienza personale di un singolo individuo: viene nominata, per esempio, la città di Mosca, viene inserito il numero civico della casa in cui vive la protagonista e si accenna anche al suo concreto corso di studi. In realtà, come sempre, il ragionamento sul particolare non è adatto alla piena comprensione dell'opera, infatti se il testo fosse interpretato come narrazione delle vicende di una identificata famiglia di Mosca, il riferimento al mondo mistico risulterebbe poco chiaro e perderebbe la sua importanza.

La narrazione è condotta da un narratore esterno nascosto, una sorta di osservatore della vicenda, che la descrive attraverso il suo punto di vista e non interviene con interpretazioni personali. Nel testo, il narratore si pone al di sopra dei personaggi, di cui conosce pensieri, azioni e sentimenti, e li descrive senza inserire commenti o giudizi. La tecnica della narrazione esterna, solitamente ideale per realizzare opere asettiche, oggettive, in cui le emozioni e i sentimenti vengono posti in secondo piano, sfrutta in questo caso il particolare stile petruševskiano che la rende capace di coinvolgere il lettore e renderlo consapevole della portata universale delle tematiche trattate. La narrazione è condotta al tempo passato, ma si tratta di un passato atemporale, privo di contorni definiti e caratterizzato dall'indeterminatezza, dall'atmosfera fumosa che caratterizza la prosa petruševskiana. *Fonarik* si apre con la descrizione del percorso verso casa, reso faticoso non tanto dalle caratteristiche del terreno, quanto più dall'assenza di luce naturale. L'improvvisa apparizione della lucina, nel buio fitto della campagna d'inverno, non produce nel lettore una sensazione di tranquillità e, anzi, esaspera la cupezza della vicenda.

L'andamento concitato della corsa viene reso nel testo attraverso la costruzione del periodo: si nota, infatti, la presenza di paragrafi molto brevi, alcuni costituiti anche da una sola frase semplice. L'utilizzo ravvicinato di segni di interpunzione forte, in particolare di punti fermi e punti interrogativi, affiancati dai numerosi "a capo", conferiscono al testo un ritmo a singhiozzo, espressione perfetta dell'andamento cadenzato con cui procede la protagonista.

Она **испугалась**, было уже поздно и **темно**, никого вокруг, только этот пучок света, который приближался по тропинке.  
Что было делать?  
Поворачивать обратно слишком **опасно**, получается как будто бегство, догонят и убьют, а идти навстречу фонарику тоже страшно, но в этом случае лучше сделать вид, что ничего не происходит<sup>39</sup> (Ivi: 36).

Tuttavia, il ritmo cadenzato del testo non è espressione soltanto della corsa e quindi dell'affanno fisico della protagonista, ma anche dell'andamento del cuore e delle palpitazioni di paura provate dalla ragazza. Questo aspetto viene sottolineato nel testo dalla presenza di numerosi termini che appartengono alla sfera semantica della paura e del buio (*ispugalas'* 'ebbe paura', *temno* 'c'era buio', *opasno* 'era pericoloso', *strašno* 'sarebbe stato spaventoso'); inoltre, il fatto che la ragazza sia completamente sola e vaghi del tutto priva di orientamento accentua il carattere spaventoso della scena e la rende adatta a un romanzo del terrore.

---

<sup>39</sup> "Ella ebbe paura, era già tardi e c'era buio, attorno a lei non c'era nessuno, soltanto questo fascio di luce che si accostava al sentiero.

Che fare?

Voltarsi indietro era troppo pericoloso, sarebbe sembrata una fuga, l'avrebbero raggiunta e uccisa; ma anche andare incontro alla torcia sarebbe stato spaventoso; in casi come questo, è meglio far finta che non stia accadendo nulla".

Verso la conclusione del racconto, il ritmo concitato e l'andamento repentino vengono sfruttati per descrivere le azioni dei genitori che, chiamata l'amica a Mosca, si mobilitano per cercare la figlia in ogni dove.

Родители девушки **бросились** к месту взрыва, **облазили** все вокруг, но не **нашли** ничего, никаких останков.

Потом они **пошли** на станцию, **позвонили** в Москву, **узнали** от подруги своей дочери, что та **выехала** два часа назад, **дождались** последнюю электричку, никого не **встретили** и тогда быстро **отправились** домой теперь уже другой дорогой, надеясь на последнее – что **разминулись** с дочкой<sup>40</sup> (Ivi: 40).

In questa sequenza, l'attenzione dell'autrice non si pone più sullo svolgimento delle azioni, ma sul loro risultato: quello che importa non è il modo in cui i genitori si siano impegnati nelle ricerche, ma il raggiungimento di un risultato positivo. Per questa ragione, l'autrice sceglie di inserire una serie di verbi all'aspetto perfettivo (*brosilis* 'si precipitarono', *oblazili* 'esplorarono', *našli* 'trovarono', *pošli* 'si diressero', *pozvonili* 'chiamarono', *uznali* 'scoprirono', ecc), che incarnano in sé l'idea di azioni compiute, con focus sul raggiungimento dell'obiettivo. Si fa qui ricorso a un contesto tipico dell'aspetto perfettivo in russo, la cosiddetta sequenza "a catena di avvenimenti" (*cep' sobytij*), in cui una serie di azioni compiute si susseguono, dando un ritmo incalzante alla narrazione.

Un altro aspetto caratteristico del racconto in questione riguarda la resa del concetto di tempo, il quale viene in alcuni paragrafi distorto e assume una connotazione soggettiva. Per esempio, sebbene la distanza tra la stazione ferroviaria e la casa della protagonista sia limitata, il tragitto viene descritto in modo dettagliato, tanto da ricoprire una parte sostanziosa del racconto e essere percepito come lunghissimo. Questo accade perché il tempo cronologico subisce una dilatazione psicologica, conseguente alle forti emozioni provate dalla ragazza. L'autrice ha scelto di rendere questa dilatazione temporale ponendo l'attenzione sulla durata e ripetizione delle azioni e, quindi, sulla categoria aspettuale del verbo.

Она **шла** и **шла**, свет фонарика вел ее куда-то, и она уже совершенно не понимала, зачем ей двигаться по снежному полю, и где ее дом и сколько прошло времени.

---

<sup>40</sup> "I genitori della ragazza si precipitarono sul luogo dell'esplosione, esplorarono tutto intorno, ma non trovavo nulla, nemmeno i resti.

Poi si diressero verso la stazione, chiamarono a Mosca, scoprirono dall'amica della figlia che questa se n'era andata già due ore prima, aspettarono l'ultimo treno, non incrociarono nessuno e allora si diressero verso casa, questa volta per un'altra strada, sperando nell'ultima possibilità rimasta di incontrare la figlia".

Иногда она падала и с ужасом вскакивала, помня рассказы бабушки Поли о том, как замерзали на снегу усталые люди, которые хотели отдохнуть<sup>41</sup> (Ivi: 38).

Dal punto di vista linguistico, la scelta di costruire frasi molto brevi, spesso monosintagmatiche, permette di rendere il ritmo cadenzato della fuga e della paura, mentre la scelta dell'aspetto imperfettivo, che garantisce la possibilità di osservare l'azione in tutto il corso del suo svolgimento, ne sottolinea la circolarità e l'immobilità percepite dalla protagonista. In questo modo, il lettore è lentamente portato a conoscere la progressione del moto della protagonista in ogni sua fase e a percepirne sia il ritmo, sia la dimensione temporale soggettiva. Sembra, quindi, che la velocità della camminata non corrisponda a un conseguente avvicinamento alla casa, ma, al contrario, viene percepita come un percorso che ritorna sempre su se stesso, come un movimento infinito e senza via d'uscita. Un ulteriore sistema utilizzato dall'autrice per esprimere la dimensione temporale consiste nella ripetizione di due verbi in posizione adiacente. Nel passo riportato, per esempio, la ripetizione del verbo *idti* ('andare a piedi, camminare'), coniugato alla forma femminile singolare del passato (*šla i šla* 'camminava, camminava'), rafforza il carattere reiterato dell'azione contribuendo alla creazione della dimensione temporale alterata. Inoltre, la scelta del verbo di moto unidirezionale esprime l'intenzione della ragazza di raggiungere un punto finale determinato, la sua casa, ma non fornisce indicazioni circa il modo attraverso cui raggiungere l'obiettivo: ella, infatti, prosegue per un sentiero sconosciuto e viene quasi trascinata in avanti dalla luce della torcia.

Nel momento in cui la protagonista riconosce il cimitero in cui è sepolta la nonna Polja, il suo vagare labirintico si conclude e la dimensione temporale alterata sembra crollare: la ragazza ritorna nel mondo a lei noto, il percorso diventa più lineare e il tempo torna ad assumere una connotazione oggettiva, tanto che in mezz'ora la ragazza si ritrova nel suo paesino. A livello linguistico, il passaggio dalla dimensione temporale soggettiva a quella oggettiva è segnato dall'avverbio *nakonec* ('finalmente'), che pone fine al travagliato tragitto e libera la protagonista dall'angoscia provata nel tratto precedente. Il cambiamento di stato d'animo viene esplicitato poco più avanti nel testo: affermando che la protagonista "si sentì improvvisamente sollevata" (*srazu stalo legče na duše*), l'autrice fa riferimento a quella condizione privilegiata in cui ci si trova dopo essersi ricongiunti con una persona cara e aver finalmente trovato l'armonia interiore.

La mancanza di punti di riferimento che permettano alla protagonista di ritrovare la strada di casa viene resa a livello linguistico dalla scelta di proposizioni impersonali: l'assenza di determinazione

---

<sup>41</sup> "Ella camminava, camminava, la luce della torcia la portava da qualche parte e lei ancora non comprendeva del tutto perché le toccasse camminare per un campo innevato, dove fosse la sua casa e quanto tempo fosse trascorso.

Talvolta lei cadeva e con orrore balzava in piedi, ricordandosi i racconti della nonna Polja su come si congelavano nella neve le persone stanche che volevano riposare".

del soggetto agente rende ancora meno definiti i contorni delle azioni stesse e si fa portavoce della difficile contestualizzazione della vicenda. Infatti, così come la ragazza fatica a trovare la sua collocazione nello spazio in cui si muove, anche questi verbi mancano della determinazione esplicita che un agente ben definito può esprimere. Nel testo si riconoscono proposizioni formate da avverbi predicativi (*bylo uže pozdno i temno* ‘era già tardi e c’era buio’, *strašno* ‘sarebbe stato spaventoso’, *lučše* ‘è meglio’, ecc.), proposizioni con soggetto indefinito e verbo coniugato alla terza persona plurale (*dogonjat i ub’jut* ‘l’avrebbero raggiunta e uccisa’, ecc.) e frasi impersonali con verbo al tempo passato, coniugato alla terza persona singolare in forma neutra (*vzryvom razneslo derev’ja vokrug* ‘l’esplosione sradicò gli alberi attorno’). La funzione di tutte queste frasi di esprimere un’azione riferita a un numero indefinito di soggetti non esplicitati, non soltanto ne sfuma i contorni, ma ne amplia anche la portata universale, rendendo la vicenda potenzialmente sperimentabile in qualsiasi luogo, in qualsiasi momento storico e da parte di qualsiasi individuo.

La ricchezza delle forme utilizzate nel testo evidenzia non solo il talento artistico della Petruševskaja, ma anche la sua volontà di costruire testi dallo stile eterogeneo, necessaria espressione dell’infinita gamma di possibilità e di comportamenti che si aprono davanti agli occhi dell’uomo contemporaneo.

Una certa indefinitezza è evidente anche nella descrizione della protagonista, la quale, in tutto il racconto, viene definita soltanto come *devuška* (‘ragazza’), senza che ne venga esplicitato il nome proprio. Inoltre, è interessante sottolineare il fatto che l’autrice non cerchi di sostituire il termine con dei sinonimi per rendere il testo più vario, e che piuttosto insista su questo termine senza preoccuparsi delle possibili ripetizioni.

Un’ulteriore tecnica impiegata con questo scopo è evidente nella chiusura di *Fonarik*: il discorso diretto che, tradizionalmente, dovrebbe segnalare certezza e chiarezza delle informazioni trasmesse perde qui i suoi contorni, rendendo difficile la comprensione univoca della vicenda. Il dialogo dai tratti allusivi e poco concreti, che a una prima lettura potrebbe sembrare semplicemente uno scambio di battute tra i componenti della famiglia, instilla nel lettore un dubbio interpretativo e lo porta a riflettere più profondamente sulla vicenda. È la frase conclusiva *Baba Polja pozvala menja* (‘la nonna Polja mi aveva chiamato a sé’) che risulta fondamentale per rendere il lettore cosciente dello sconvolgimento dei piani narrativi: così come la nonna defunta, chiamando a sé la nipote, l’ha salvata da un’esplosione, allo stesso modo soltanto un dialogo con l’aldilà può salvare l’uomo contemporaneo dal mondo in cui vive. Proprio alla luce di questa considerazione finale deve essere letto anche il tema della morte, presentato non come il sofferente ed eterno allontanamento da una

persona amata, ma come l'evento biologico grazie al quale si rende possibile il salvifico legame ultraterreno.

Ciò che è interessante sottolineare è che, come spesso accade nelle opere petruševskiane, la descrizione della realtà quotidiana è associata ad un'immagine di buio, angoscia, mentre l'infiltrarsi della componente mistica è visto come un aspetto liberatorio, che riporta finalmente la tranquillità. In questo caso, il ricongiungimento con la nonna e la consapevolezza di essere stata richiamata proprio da lei vengono enfatizzati nel testo attraverso la ripetizione del verbo *ponjat'* ('capire, comprendere') e la costruzione a parallelismo.

Девушка **поняла**, где она находится, и **поняла**, что фонарик теперь светит на могилке бабушки Поли<sup>42</sup> (Ivi: 38).

La ripetizione in forma di anadiplosi del verbo, ultimo elemento di una proposizione principale e primo elemento della sua coordinata ma focalizza anche l'attenzione del lettore sui due concetti chiave del racconto: l'impossibilità per l'uomo di trovare una via d'uscita nel mondo terreno e il ruolo di guida della componente mistica. Inoltre, è interessante la scelta di costruire il periodo a parallelismo, ossia con una simmetria interna: da entrambe le principali, con lo stesso verbo *ponjat'* ('comprendere'), dipende infatti una proposizione subordinata di primo grado. Questa struttura rafforza il significato, già insito nella figura retorica dell'anadiplosi, di enfasi sul legame tra le due frasi e sulla coesione del periodo. In generale, essendo l'anadiplosi una delle figure retoriche inconsapevolmente più utilizzate nel linguaggio colloquiale, questo passo potrebbe essere considerato l'ennesima dimostrazione della sapiente fusione tra aspetti colloquiali e letterari operata dalla Petruševskaja nei suoi testi.

Questa caratteristica di coesione tra un piano linguistico ricercato e uno più colloquiale è evidente soprattutto nelle scelte lessicali operate dall'autrice.

Девушка подумала, что **отец с матерью**, наверно, пошли ее **встречать и не встретили**, потому что она свернула с **тропинки** в поле и заблудилась, и теперь родители вернулись домой 59 и **звонят-названивают** ее **подружке** в Москву, и как они **восприняли эту новость**, что их дочь давно уехала на **электричке**?<sup>43</sup> (Ivi: 38).

Il riferimento ai genitori con la formula neutrale *otec c mater'ju* ('padre e madre') e la costruzione *vosprinjali etu novost'* ('avrebbero preso la notizia'), caratteristiche del linguaggio letterario, risultano quasi insoliti se analizzati nel contesto di un periodo pieno di colloquialismi (*tropinka*

<sup>42</sup> "La ragazza capì dove si trovava e capì che la torcia in quel momento stava brillando sulla piccola tomba della nonna Polja".

<sup>43</sup> "La ragazza pensò che il padre e la madre erano sicuramente partiti per andarle incontro, ma non si erano incontrati, perché lei aveva deviato dal sentiero verso il campo e si era persa, e ora i genitori erano tornati alla casa numero 59 e chiamavano e richiamavano la sua amichetta di Mosca, ma come avrebbero preso la notizia che la loro bambina era già partita da un po' in treno?".

‘sentiero’, *električka* ‘treno’), ripetizioni (*vstrečat’ i ne vstretili* ‘andarle incontro, [...] ma non si erano incontrati’, *zvonjat-nazvanivajut* ‘chiamavano e richiamavano’) e diminutivi (*podružka*, ‘amichetta’). Questa tecnica stilistica è espressione della vividità del linguaggio petruševskiano, che non si limita a esprimere concetti in forma letteraria o colloquiale, ma ne unisce le caratteristiche, costruendo un testo che mantenga la musicalità e la spontaneità del lessico colloquiale e l’analisi approfondita, unita alla valenza universale tipiche del linguaggio letterario.

Dal punto di vista sintattico, il testo presenta una costruzione abbastanza semplice e prevalentemente paratattica, con periodi brevi e pochissime subordinate.

Этот луч фонарика, однако, все светил и светил, **но** не приближался ни на шаг, **и** девушка летела на этот свет, как бабочка на огонек лампы<sup>44</sup> (Ivi: 36).

Il passo riportato rappresenta un esempio tipico della sintassi di questo racconto, in quanto il periodo è costituito da tre proposizioni indipendenti, coordinate tra loro per polisindeto (*no*, ‘ma’, *i*, ‘e’).

In generale, anche nei pochi casi in cui il rapporto tra le proposizioni diventa più complesso, la scrittrice preferisce costruire le frasi in modo implicito, utilizzando costrutti gerundivi e participiali per mantenere inalterata la dimensione allusiva che caratterizza il brano.

Перед ней был как бы кусок леса в поле, старые деревья, еле **различимые** во тьме кресты и памятники за оградой, **занесенные** снегом<sup>45</sup> (Ivi: 38).

Il passo sopra riportato risulta un chiaro esempio della scelta di sostenere anche a livello sintattico la dimensione di indefinitezza; in questo caso, per esempio, i due costrutti participiali *ele različimye vo t’me kresty* (‘croci nel buio a malapena distinguibili’) e *pamjatniki za ogradoj, zanesennye snegom* (‘monumenti al di là del recinto ricoperti di neve’) sono resi rispettivamente da un participio presente passivo e un participio passato passivo.

Questa volontà di limitare i nessi espliciti tra le proposizioni si evidenzia anche tra le proposizioni coordinate, in cui la giustapposizione asindetica prevale su quella polisindetica.

И девушка покорно пошла на свет этого фонаря: по крайней мере, можно спросить дорогу<sup>46</sup> (Ivi: 38).

---

<sup>44</sup> “Questo raggio della torcia, tuttavia, splendeva e splendeva sempre più, ma non si avvicinava neanche di un passo e la ragazza volava su questa luce, come una farfalla sulla fiammella della lampada”.

<sup>45</sup> “Davanti a lei era come se si estendesse un pezzo di bosco in un campo: alberi antichi, croci nel buio a malapena distinguibili, al di là del recinto monumenti ricoperti di neve”.

<sup>46</sup> “Allora la ragazza docilmente si avviò verso la luce di questa torcia: al limite avrebbe potuto chiedergli la strada”.

Nel passo presentato, per esempio, il legame causale tra la prima proposizione e la sua coordinata viene reso attraverso l'inserimento dei due punti. In questo modo il lettore comprende per inferenza che tipo di rapporto, in questo caso di causa-effetto, si instaura all'interno del periodo.

In conclusione, si osserva che la sintassi piana e la scelta di un lessico abbastanza semplice, vicino al linguaggio parlato, rendono questo racconto apprezzabile da una vasta porzione di pubblico; tuttavia, queste scelte non devono trarre in inganno, in quanto per comprenderle del tutto la lettura profonda e la riflessione personale rimangono necessarie.

### 5.3.3 *Novyj Gulliver* - Il nuovo Gulliver

L'ultimo racconto tradotto nel secondo capitolo è *Novyj Gulliver* (Il nuovo Gulliver), un testo originariamente composto nel 1990 e incluso in molte raccolte, tra cui *Po doroge boga Erosa* (Sulla via del Dio Eros, 1993), *Tajna doma*<sup>47</sup> (Il mistero della casa, 1998), *Gde ja byla* (Dove sono stata, 2002), *Černoe pal'to* (Il cappotto nero, 2002), *Dva carstva* (Due regni, 2007), *Nagajna, ili Izmenennoe vremja* (Nagini, o il Tempo modificato) e altre.

Il tema principale del racconto è l'analisi della realtà contemporanea, vista come un'entità noncurante dell'uomo, persino insensata, che gli impone di rifugiarsi nei regni della fantasia e della spiritualità per dimostrare il proprio valore. Il protagonista della vicenda è un uomo costretto a letto da un'influenza e per niente compreso dall'ambiente che lo circonda. Egli, in uno stato di allucinazione, scopre che la sua abitazione è infestata da omini piccolissimi, simili a Lillipuziani che gli rubano cibo e acqua, creano disordine e si comportano come colonizzatori indisturbati, addirittura organizzando feste e banchetti. Il protagonista decide, quindi, di combattere la sua personale battaglia contro le nuove creature: si ingegna per non lasciare residui di cibo, dorme senza lenzuola e fa tutto il possibile per non cadere sottomesso agli omuncoli. Un giorno, però, si rende conto che le azioni che compie quotidianamente, come aprire la finestra o accendere la lampada da tavolo, vengono concepite dai nuovi inquilini come manifestazioni della furia naturale, a cui bisogna adeguarsi per rimanere in vita. Il nostro Gulliver capisce, quindi, di essere una sorta di Dio onnipotente rispetto alle creature, in quanto unico individuo in grado di richiamare le forze naturali in aiuto o in opposizione ad essi. Inizia qui un rovesciamento dei piani logici e delle gerarchie di comportamento, poiché non si capisce chi abbia effettivamente potere su chi: l'autrice volontariamente non esplicita se sia Gulliver o i piccoli esseri ad avere la meglio.

---

<sup>47</sup> Disponibile in italiano: Ljudmila Petruševskaja, *Il mistero della casa*, traduzione a cura di Claudia Sugliano, Armando, Roma, 1998.

La narrazione viene condotta dal protagonista, l'uomo forzato a letto dall'influenza. Si tratta, quindi, di un esempio di voce narrante interna al racconto, che, presentando il suo punto di vista interno alla vicenda, conosce e narra ciò che effettivamente succede attorno a lui. In questo modo, l'osservazione oggettiva della realtà viene meno e i fatti vengono narrati secondo la prospettiva interna del narratore. La scelta di abbandonare la descrizione scientifica e oggettiva si lega indissolubilmente alla visione della realtà dell'autrice: se il mondo terreno è fallace, anche una descrizione realistica lo è; perciò solo attraverso gli stati allucinatori e deliranti è permesso al protagonista di avere accesso alla vera conoscenza del mondo, una conoscenza che si fonda sulla realtà, ma si allontana progressivamente da essa.

Un'altra caratteristica interessante dell'opera è il gioco continuo tra elementi di realismo e irrealtà, tra vero e falso: questo rapporto è talmente complesso da rendere l'opera sia indecifrabile sia impossibile da interpretare univocamente. Questa tendenza si rende evidente grazie soprattutto all'abilità della Petruševskaja di costruire la narrazione sul lato grigio della vicenda, ossia attribuendo alle creature immaginarie dei caratteri umani e al protagonista delle caratteristiche magiche e trascendenti.

Il titolo del racconto rimanda al celebre romanzo di Jonathan Swift, *Gulliver's Travels* e, in particolare, al suo primo libro, in cui viene narrato il viaggio del protagonista nella terra di Lilliput, patria di omuncoli e animali molto piccoli. Il legame tra i due testi appare evidente, sia dal punto di vista del contenuto, sia dal punto di vista delle intenzioni dell'autore: l'inserimento delle creature irreali funge da monito per il lettore, a cui viene ricordato di non affidarsi completamente al fugace mondo terreno, e di osservare sempre la realtà nei suoi aspetti più spirituali, capaci di farne cogliere il senso più profondo. All'appellativo Gulliver, però, viene accostato l'aggettivo *novyj* ('nuovo'), in quanto il racconto si presenta come una rivisitazione in chiave contemporanea del romanzo inglese, da cui si allontana sia per la lingua, sia per l'ambientazione domestica della vicenda. Il riferimento al personaggio di Swift, inoltre, emerge in modo esplicito soltanto nel titolo, mentre all'interno del racconto è reso in forma implicita, attraverso l'opposizione del protagonista ai piccoli omuncoli, definiti *liliputy* ('lillipuziani'). La presenza di un eroe innominato, le cui caratteristiche non sono esplicitate, si inserisce nel tentativo dell'autrice di rappresentare una realtà immateriale, abitata da uomini incorporei: l'inserimento di una descrizione accurata, infatti, comporterebbe lo studio delle caratteristiche individuali, li definirebbe come individui e limiterebbe il potere allusivo e indeterminato della trama.

Dal punto di vista narrativo, a differenza dei racconti precedenti che si aprivano *ex abrupto*, ovvero nel bel mezzo della vicenda, in questo caso è possibile individuare una breve sequenza introduttiva,

che fornisce un inquadramento, sebbene non troppo esplicito, della condizione del narratore e dei personaggi. Osservando la sequenza dal punto di vista linguistico, è possibile notare la scelta prevalente di verbi coniugati al tempo presente (*prichodit* ‘viene’, *praktikuet* ‘esegue’, *vsazivaet* ‘infilta’, ecc.) che esprime il valore reiterato delle azioni abitudinarie che costituiscono la quotidianità del protagonista.

**Два раза в день приходит** какая-то мастерица и **практикует** на мне как законченная садистка, то есть **всаживает** в мякоть огромную иглу и делает вид, что торопится дальше, а я боюсь ей сказать, чтобы она не оставляла ампулы и вату, поскольку мало ли как их **используют «те»**. «**Те» используют** всё, в том числе и недоеденное и недопитое<sup>48</sup> (Ivi: 44).

Il passo riportato si apre con un complemento di tempo (*dva raza v den'*, ‘due volte al giorno’), che insiste sull’andamento ripetitivo e monotono già veicolato dal presente imperfettivo. Inoltre, la scelta di creare un distacco temporale tra l’introduzione al presente e la vicenda, interamente riportata al tempo passato, è emblematica perché permette al lettore di comprendere come lo stato allucinatorio del protagonista non sia limitato a un momento concluso, bensì sia una condizione in cui l’uomo moderno si trova regolarmente.

Si riconosce, inoltre, un chiaro esempio di anadiplosi, ossia della ripresa, all’inizio della frase, del gruppo di parole con cui si è conclusa la precedente. L’enfasi sul costrutto *ispol'zujut «te»* (‘usano “quelli”’) viene accentuata dalla costruzione in forma di chiasmo: modificando l’ordine naturale delle parole, le espressioni si trovano disposte in forma incrociata e sono strettamente congiunte l’una all’altra. Lo studio ponderato proprio di questo costrutto, così allusivo e poco definito, evidenzia sia il ruolo focale giocato dalla realtà indefinita, sia la sua funzione di sfruttamento del protagonista.

A livello linguistico, il ribaltamento delle gerarchie tradizionali di comportamento si manifesta attraverso un progressivo innalzamento nelle definizioni delle creature e abbassamento della figura del protagonista. Infatti, se nelle prime righe gli omuncoli erano definiti come *te* (‘quelli’), ben presto assumono le caratteristiche di scarafaggi (*žuki*), poi diventano *čelovečki* (‘ometti’), *ljudi* (‘uomini’) e infine acquistano anche le doti cognitive e vengono definiti *mysljaščie vragi* (‘nemici pensanti’) e *razumnye suščestva* (‘creature razionali’). Questa progressiva crescita di valore dei Lillipuziani si associa a un abbassamento del profilo del protagonista, che non viene assolutamente percepito come eroe nella lettura e, piuttosto, suscita compassione: nemmeno le persone a lui più care lo valorizzano, al contrario, per esempio, sua moglie “prende tutto quello che dice per

---

<sup>48</sup> “Due volte al giorno arriva una specie di esperta ed esegue le sue pratiche su di me, come una perfetta sadica, ossia infila nella mia carne un ago enorme e sembra che faccia tutto di fretta per proseguire oltre; io però ho paura a dirle di non lasciare in giro le fiale e il cotone, perché chissà come li usano “quelli”. “Quelli” usano di tutto, compreso ciò che non è commestibile e bevibile”.

assurdità” (*vosprinimaet vse, čto ja govorju, kak bred*) e il suo titolare non si preoccupa per la sua salute, ma afferma di volerlo incontrare solo quando tornerà al lavoro (*zajavil-de na obščej letučke, čto znakomit’sja budem v rabote*). Si tratta, quindi, di un eroe incorporeo, espressione della società malata in cui vive e che, per questa ragione, non riesce ad essere percepito come autentico nemmeno dal lettore il quale, al contrario, lo riconosce come vittima.

Proseguendo nella lettura, viene descritto un unico caso in cui il protagonista assume un ruolo di rilievo nei confronti delle creature: la sua figura improvvisamente si eleva e viene presentato come un Dio ordinatore delle forze naturali.

Их волнует также проблема освещения, и однажды я услышал легкий запах дыма ночью. Я лег на пол и увидел прямо-таки тлеющий край газеты, а кругом увидел этих сволочей, сидящих перед своим костром и смотрящих в огонь все как один. Я сбегал на ватных ногах на кухню и плеснул в них чашкой воды. Они восприняли этот ливень как явление стихии и вынесли свои ватки на просушку – ватки, нитки, шерстинки и голых детей! Сил не было на это смотреть, и я им туда поставил свою настольную лампу, чтобы они обогрелись и получили свой свет. Они, видимо, сочли это за явление кометы и с писком спрятались. Вещи, однако, просохли<sup>49</sup> (Ivi: 50).

In questo passo, la superiorità del protagonista si evidenzia nel comportamento: egli spegne il falò organizzato dai lillipuziani rovesciando un bicchiere di acqua, poi, impietositosi nel vederli completamente bagnati, avvicina loro la lampada da tavolo per farli asciugare. Le due azioni quotidiane vengono, però, prese dalle creature come eventi catastrofici, come un acquazzone e la comparsa di una cometa, esempi della furia della natura sottomessa soltanto al Dio creatore.

Questo esempio ricorda il passo presentato nel primo libro di *Gulliver’s Travels*, in cui il protagonista spegne il fuoco nel palazzo della Regina di Lilliput, liberando i propri bisogni corporali. L’introduzione di avvenimenti quotidiani e dal registro basso con riferimento a concetti spirituali costituisce una sorta di deformazione grottesca di questi ultimi, attuata attraverso la tecnica dello scoronamento. Togliendo lo smalto agli avvenimenti, in questo caso paragonando la forza della natura ad attività assolutamente quotidiane, risulta evidente il parallelismo con l’uomo moderno: così come le sue azioni quotidiane acquistano importanza nella dimensione magica, allo stesso modo anche il suo valore non può essere compreso nel mondo terreno, ma assume la dignità che merita soltanto nella trascendenza.

---

<sup>49</sup> “Li infastidiva anche il problema dell’illuminazione e io, una notte, sentii un leggero odore di fumo. Ero sdraiato sul pavimento e vidi proprio davanti a me un lembo di giornale che bruciava, e attorno c’erano queste canaglie, sedute davanti al loro falò che guardavano il fuoco tutti insieme. Io corsi con le mie gambe coperte di ovatta in cucina e versai sopra di loro una tazzina di acqua. Essi presero questo acquazzone come espressione della forza della natura e misero i loro pezzetti di ovatta ad asciugare: batuffoli di cotone, fili, pezzetti di lana e bambini nudi! Non riuscivo a starmene a guardare, quindi posiziona i davanti a loro la mia abat jour in modo che potessero scaldarsi e prendere un po’ di luce. Evidentemente, essi lo intesero come la comparsa di una cometa e, con uno squittio, si nascosero. Le loro cose, invece, si asciugarono”.

Il testo si conclude con una riflessione del narratore protagonista a proposito della relazione da lui instaurata con i piccoli coinquilini, in cui emerge chiara la considerazione di essere onnipotente, capace di controllare la loro vita e le loro condizioni.

Я, **всевидящим** оком **наблюдающий** их маету и пыхтение, страдание и **деторождение**, их войны и пиры... **Насылающий** на них воду и голод, **сильнопалящие** кометы и заморозки (когда я проветриваю). Иногда они меня даже проклинают, как какая-то мать, **швырнувшая** в меня своего ребенка (то ли без мужа родила, то ли заболел, то ли он у нее шестнадцатый)<sup>50</sup> (Ivi: 50).

In conseguenza alla presa di coscienza da parte del protagonista del ruolo che effettivamente ricopre, anche il lessico subisce una trasformazione rispetto al resto del racconto. Si assiste, infatti, ad un innalzamento del registro, che avvicina potenzialmente il paragrafo a un passo delle Sacre Scritture; questo si rende evidente attraverso una grande diversificazione delle scelte lessicali e lo sfruttamento di un'ampia gamma di opzioni morfosintattiche. In questo passo, per esempio, possiamo notare che l'introduzione della metafora Gulliver-occhio onniveggente, solitamente riferita alla Divinità, accentua il valore del protagonista e lo fa emergere sulle creature. Inoltre, l'utilizzo della tecnica della nominalizzazione, attuata attraverso l'inserimento di numerosi costrutti participiali, coniugati sia al tempo presente e alla forma attiva (*vsevidjaščim* 'onniveggente', *nabljudajuščij* 'che osserva', *nasyłajuščij* 'che procura', *sil'nopaljaščie* 'cocenti'), sia al tempo passato e alla forma attiva (*švyrnuvšaja*, 'che mi ha scaraventato'), dimostra l'alto grado di ricercatezza della struttura sintattica del discorso. Un'ulteriore tecnica introdotta per rendere il lessico più formale è la scelta, oppure la creazione, di termini composti (*vsevidjaščim* 'onniveggente', *detoroždenie* 'nascite', *sil'nopaljaščie* 'cocenti') riferiti a caratteristiche o realtà spirituali.

Il racconto si chiude con un paragrafo emblematico, che svolge la funzione di spiegazione dell'intera opera. Gulliver, infatti, riflette e capisce di essere al tempo stesso sia una Divinità, sia un Lillipuziano, in quanto rispettivamente soggetto ordinatore della vita delle creature e parte a sua volta di una società in balia degli sconvolgimenti naturali. È stata proprio questa conclusione che ha portato i critici Lejderman e Lipoveckij ad attualizzare il contenuto del testo affidargli la funzione di critica sociale: il nuovo Gulliver mostra come i rapporti tra individui debbano essere intesi sulla base di una dipendenza reciproca, in cui ogni piccola cosa, anche invisibile, ha la sua importanza e il suo impatto nella realtà (N.L. Lejderman, M.N Lipoveckij, 2003). Inoltre, il carattere universale

---

<sup>50</sup> "Sono come un occhio onniveggente che osserva le loro preoccupazioni, i loro affanni, le sofferenze e le nascite, le loro guerre e i loro banchetti... Io sono colui che procura acqua e fame, che controlla le comete cocenti e il gelo (quando arieggio la casa). Ogni tanto, mi maledicono anche, come per esempio quella madre che mi ha scagliato addosso il suo bambino (o l'ha dato alla luce senza un marito, o si è ammalato, oppure è il sedicesimo)".

di questo paragrafo, dove i verbi sono coniugati al tempo presente e che appare del tutto privo di contestualizzazioni, chiude il cerchio del racconto, incapsulando la vicenda personale di un individuo in una dimensione astratta e priva di connotazioni specifiche.

A proposito dei protagonisti dei racconti petruševskiani, la studiosa O. Lebeduškina sottolinea la loro capacità di rappresentare perfettamente l'uomo contemporaneo che, non trovando alcuna via d'uscita nella società in cui vive, sviluppa delle forme di malattia psicologica e psichiatrica. Anche nel caso del racconto in questione, si assiste alla vicenda di un protagonista che vive una situazione limite: la vera malattia di cui soffre Gulliver non è l'influenza, bensì una patologia di tipo spirituale, che nel testo viene osservata e descritta da un punto di vista magico (O. Lebeduškina 1998: 202). Dal punto di vista linguistico, l'attenzione a questo stato di malattia spirituale viene evidenziato dalla ripetizione del termine "allucinazione" (*galljucinacija*). A proposito dello stato alterato dei personaggi petruševskiani, la studiosa D.V. Rykova osserva come la scrittrice si focalizzi sempre sugli occhi, comunemente riconosciuti lo "specchio dell'anima": nelle opere della Petruševskaja, infatti, ad uno stato psichico alterato non possono che corrispondere percezioni visive irreali. Anche *Novyj Gulliver* si inserisce in questa tendenza, in quanto sono proprio le visioni alterate del protagonista che gli permettono di interagire con creature invisibili agli occhi di tutte le altre persone (D.V. Rykova, 2006: pp. 87-89).

Человечек был одет во что-то грязно-серое, при **ближайшем рассмотрении** это оказался клочок ваты, порядочно-таки заношенной<sup>51</sup> (Ivi: 44).

L'importanza della vista nella comprensione della realtà deformata da parte del protagonista viene sottolineata dalla scelta lessicale: l'autrice ha volutamente insistito sulla percezione visiva utilizzando il termine *rassmotrenie* ('osservazione'), che indica un processo di esame attento e dettagliato della realtà. Inoltre, essendo il sostantivo accompagnato dall'aggettivo al grado superlativo *bližajšee* (letteralmente 'il più vicino', in questo caso inteso nel senso di 'scrupoloso'), il livello di meticolosità e di importanza data all'osservazione aumenta.

Analizzando il racconto dal punto di vista morfologico, è possibile notare la predominanza della forma verbale rispetto alle altre parti del discorso: questo aspetto, unito alla mancanza di descrizioni del protagonista, potrebbe essere sintomo di un marcato interesse da parte dell'autrice per le azioni e i comportamenti, piuttosto che per il soggetto che li compie.

Un aspetto interessante della morfologia verbale caratteristica di *Novyj Gulliver* è il notevole ricorso alla prefissazione, sfruttata non soltanto per costruire le coppie aspettuali (*uvidel* 'riconobbi'), ma

---

<sup>51</sup> "L'omino indossava qualcosa di grigio-sporco, che dopo un'osservazione scrupolosa si rivelò essere un batuffolo di cotone, comunque discretamente logoro".

anche per indicare il modo dell'azione (*zadrožal* 'cominciai a tremare'), oppure per modificare il significato di un verbo (*pereodet'* 'cambiare'). Il prefisso è un morfema anteposto alla radice di un termine per modificarne il significato e, se si tratta di un verbo, anche l'aspetto. Nella lingua russa, il prefisso può essere utilizzato dal punto di vista semantico per veicolare un nuovo significato, oppure dal punto di vista morfologico per indicare alcune caratteristiche del verbo. Il primo esempio sopra riportato è *uvidet'*; in questo caso, il prefisso *u-* viene utilizzato per formare la "coppia perfetta" (*perfektnaja para*, cfr. Zaliznjak, Mikaëljan, Šmelev, 2015: 65) *videt'*/*uvidet'* ('vedere') e veicolare, nel perfetto, il carattere istantaneo dell'azione che consiste nel captare un'immagine, una visione. Per rendere in italiano questa particolare caratteristica del verbo russo, *uvidet'* viene tradotto con 'riconoscere', non come 'vedere'. In questo caso, il prefisso *u-* ha la funzione di rendere perfetto il verbo di partenza.

Esistono altri casi in lingua russa in cui il prefisso non viene utilizzato per costituire delle coppie aspettuali, ma per indicare il modo in cui viene eseguita un'azione. Per esempio, il verbo *drožat'* ('tremare') viene utilizzato soltanto nel suo aspetto imperfettivo, indicando una condizione fisica del soggetto. L'aggiunta del prefisso *za-* (*zadrožat'*), insiste su un momento particolare dello stato, ossia il suo inizio. Il significato incoativo del prefisso (*inchoativnyj sposob dejstvija*, cfr. Zaliznjak, Šmelev, 2000: 107) fonde perfettamente con quello del lessema e ciò può essere tradotto in italiano come 'cominciare a tremare'.

Il terzo modo in cui viene utilizzata la prefissazione in questo racconto si riferisce alla costruzione di nuovi termini, che uniscano in un'unica parola il significato del prefisso e quello del verbo di partenza. In questo caso, il verbo di base è *odet'* ('vestire'), cui si unisce il prefisso *pere-* che indica il passaggio da uno stato a un altro. Il risultato di quest'unione è il verbo *pereodet'*, che significa, appunto, 'cambiare i vestiti'. Il verbo prefissato non forma la coppia aspettuale con il verbo di base, né indica un momento particolare dello svolgimento dell'azione, ma è un nuovo lessema derivato, che mantiene sia un legame lessicale con la sua base, sia una propria autonomia semantica. L'uso dei prefissi permette di conferire vari significati al verbo, evitando il ricorso esplicito ad avverbi o a locuzioni particolari.

In generale, è possibile osservare che in *Novyj Gulliver* il registro lessicale è prevalentemente neutrale, ad eccezione di alcuni paragrafi specifici in cui l'innalzamento del registro corrisponde a un aumento dell'importanza del contenuto. In particolare, non manca il ricorso a fraseologismi (*vidimo-nevidimo* 'ce n'erano in gran numero', *dal'se-bol'se* 'più si va avanti, più la faccenda si fa complicata', *vse kak odin* 'tutti insieme'), onomatopee (*tjuk-tjuk*, *peretjuk* 'toc-toc e di nuovo toc'),

e incisi tra parentesi (*ich veli po polu*) ‘(li trascinarono per il pavimento)’), elementi tipici del linguaggio colloquiale che permettono di conferire spontaneità e musicalità al testo.

Per quanto riguarda la costruzione dei periodi, si segnala che la sintassi del racconto è mista: si riconoscono periodi semplici, dalla sintassi paratattica, accostati a paragrafi più lunghi, caratterizzati da una struttura più complessa. Il carattere eterogeneo evidenziato nelle tecniche e nelle scelte stilistiche viene applicato anche alla sintassi, rendendo la prosa petruševskiana libera di esprimere i concetti cari all’autrice sia mediante i costrutti semplici tipici del discorso orale (per esempio, nel paragrafo: «Я положил его на блюде и стал рассматривать.»<sup>52</sup> Ivi: 44), sia per mezzo di periodi composti, espressione del registro letterario (per esempio in: «Я познакомился с ними в самом начале болезни, когда не мог спать ночью и встал, чтобы переодеть мокрую майку, поскольку меня бил озноб и т. д.»<sup>53</sup> Ivi: 44).

Per sottolineare anche a livello sintattico la spontaneità del racconto viene utilizzata la figura retorica dell’inversione, che consiste nello scardinamento dell’ordine tradizionale delle parole o delle frasi per veicolare particolari significati.

Я отлепил его, одеяло с меня сползло, и **что было делать, я не представлял**, одно только меня утешало, что это галлюцинация<sup>54</sup> (Ivi: 44).

Anteponendo la proposizione oggettiva *čto bylo delat’* (‘cosa si potesse fare’) alla reggente da cui dipende (*ja ne predstavljaj*, ‘io non riuscivo nemmeno ad immaginarlo’), si riproduce la tipica sintassi scricchiolante del discorso orale e si insiste sullo smarrimento del protagonista.

Inoltre, l’inserimento di domande retoriche e la presenza del discorso diretto, in veste di proposizioni autonome prive dei tradizionali segni di interpunzione a loro caratteristici, permettono al registro orale di infiltrarsi nel racconto e al narratore di intervenire in forma diretta e immediata. Inserendo domande retoriche (*Kuda ego bylo devat’, moju galljucinaciju?* ‘Dove voleva ficcarsi lui, la mia allucinazione?’), *Moja sadistka, čto li, uronila?* ‘L’avrà mica fatto cadere la mia torturatrice?’) il narratore impone al suo lettore una riflessione, mentre mediante il ricorso al discorso diretto (*Stoj, ne ujdeš’* ‘Aspetta, non andartene’, *Tak vot kak možet protekat bred* ‘Quindi è così che il delirio può fare il suo corso’) segnala la richiesta di uno scambio di idee con il suo interlocutore. Il ruolo affidato a queste forme ibride di espressione si spiega anche in opposizione ai discorsi diretti liberi della moglie di Gulliver (– *Smotri, u tebjja noč’ju šla nosom krov’* – ‘– Guarda,

<sup>52</sup> “Lo misi sul piattino e iniziai ad osservarlo”.

<sup>53</sup> “Li conobbi proprio all’inizio della malattia, quando non riuscivo a dormire di notte e mi alzavo per cambiarmi la maglietta bagnata, perché avevo i brividi, eccetera”.

<sup>54</sup> “Io lo staccai da lì, la coperta mi strisciò per terra; e cosa si potesse fare, io non riuscivo nemmeno ad immaginarlo, mi rallegrava solo il fatto che si trattava di un’allucinazione”.

stanotte ti è uscito il sangue dal naso – ‘), in cui la struttura tradizionale non viene modificata. In questo caso, infatti, essendo il discorso diretto riferito a un personaggio esterno alla vicenda, non viene richiesto l'intervento del lettore, bensì le parole vengono presentate in forma oggettiva, immediata, per evitare qualsiasi possibile fraintendimento.

Per quanto riguarda lo stile letterario, si osserva che laddove il registro linguistico si innalza, la subordinazione avviene in forma implicita, attraverso l'utilizzo di participi e gerundi, mentre nei periodi caratterizzati da un registro neutro, la subordinazione avviene in forma esplicita, mediante l'inserimento di congiunzioni subordinanti che svelano al lettore tutti i nessi relazionali tra le varie proposizioni. Il carattere misto della sintassi di questo racconto permette all'autrice, da un lato, di presentare in modo immediato immagini e descrizioni della vita del protagonista, dall'altro, di esprimere in modo universale e indefinito le riflessioni e considerazioni personali di Gulliver. In questo modo il lettore, conosciuto lo sfondo di partenza, riesce a stabilire una relazione con il personaggio, elaborarne i pensieri e comprenderli sulla base delle sue personali considerazioni.

#### 5.3.4 *Mešok c lampočkami* - Il sacco con le lampadine

*Mešok c lampočkami* (Il sacco con le lampadine) è una favola composta nel 2016 e pubblicata nelle raccolte *Sanatorium* (Il sanatorio, 2016) e *Nagajna, ili Izmenennoe vreme* (Nagini, o Il tempo modificato, 2019).

Si tratta di una versione moderna della favola tradizionale, in cui fanno il loro ingresso alcuni degli elementi cardine del mondo contemporaneo: la tecnologia, personificata in forma di lampadine, aerei, strumenti per l'orientamento; i servizi, come la posta aerea e la spedizione con pagamento alla consegna; le infrastrutture, ricordando, per esempio, le metropolitane. La favola presenta alcuni stilemi tipici del genere popolare, ma si rende attuale proponendo un contenuto pienamente condivisibile da un lettore del ventunesimo secolo.

La trama del testo ruota attorno ad alcune lampadine che hanno deciso di ribellarsi all'uomo e restare sempre accese. Per risolvere il problema, interviene un elettricista che, mentre le svita, si accorge che continuano a brillare quasi di luce propria, pur non essendo alimentate in alcun modo. Egli decide, quindi, di mettere le lampadine in uno zaino e portarle a casa per studiarle meglio. La luce emanata da queste è tanto forte da impedire all'intera città, compresi sua moglie e i suoi figli, di riposare, così l'elettricista decide di spedirle in una lontana regione africana. Arrivate nella giungla, le lampadine vengono distribuite nei vari villaggi, dove si organizzano feste in loro onore. Ben presto, però, gli uomini iniziano a lamentarsi di non riuscire a dormire e i capi tribù, anch'essi

privi di forze, decidono di rispedire le lampadine al mittente. Esse, quindi, ritornano a casa dell'elettricista che non le accoglie di buon grado, anzi spiega loro le ragioni per cui le ha spedite tanto lontano e le implora di comportarsi come dovrebbero. Magicamente, le lampadine smettono di funzionare, perciò l'elettricista se ne sbarazza, lasciando il sacco in discarica. Lì vengono trovate da un ex inventore-businessman caduto in miseria che, mentre rovista tra l'immondizia in cerca di viveri, inizia a scuoterle per provare i loro effetti e scopre che capovolgendole, riprendono a funzionare. Per racimolare qualche spicciolo e comprarsi un panino, decide di vendere le lampadine; così si dirige verso il locale notturno nelle vicinanze per trattare con il direttore. Dopo un incontro poco piacevole con i dipendenti del locale, l'inventore mette in atto uno stratagemma per mostrare a tutti l'effetto delle sue lampadine. Il direttore, sconvolto dal fatto che nessun professionista sia riuscito a risolvere il problema e intenzionato a riprendere la sua attività, giunge ad un accordo con l'inventore per l'acquisto delle lampadine. Quindi, a differenza dell'elettricista che non è riuscito a comprendere il loro valore e adesso le rimpiange, l'inventore che ha saputo ascoltare le lampadine, è riuscito grazie a loro a guadagnare una fortuna.

La narrazione viene condotta da un narratore esterno alla vicenda, che descrive le azioni dei personaggi alla terza persona, singolare o plurale. Si tratta di un individuo onnisciente, che conosce perfettamente sia la vicenda, sia le intenzioni dei personaggi, e di cui il lettore si può fidare. La narrazione alla terza persona, infatti, viene tradizionalmente usata dal genere favolistico perché garantisce un maggiore grado di oggettività e permette al lettore di costruirsi una visione completa dei fatti.

La favola non presenta, come vorrebbe la tradizione, un unico insegnamento, esplicitato nella morale conclusiva, bensì preferisce descrivere le immagini in modo allusivo e poco dettagliato, in modo da rendere il lettore parte attiva nel processo di svelamento del significato e la fiaba adatta a differenti interpretazioni. Per questa ragione, ciascuno è chiamato a scovare nel testo l'immagine che più lo rappresenta e a conferirle una personale interpretazione.

Dal punto di vista linguistico, si riconosce la tradizionale apertura favolistica, che inserisce la vicenda in un'ambientazione allusiva e indeterminata.

**Однажды в некотором доме** лампочки отказались гаснуть<sup>55</sup> (Ivi: 56).

L'uso di queste formule fisse e rituali fa comprendere che si sta per entrare nel magico mondo delle favole, in cui ogni cosa, anche la più folle e contro natura, è permessa. Per questo motivo, il lettore deve porsi in un atteggiamento particolare e attivare la sua personale modalità di ascolto: bisogna,

---

<sup>55</sup> "Un giorno, in una casa come tante le lampadine si rifiutarono di spegnersi".

infatti, prendere coscienza del fatto che il soprannaturale coesiste con il quotidiano e che la magia interviene inevitabilmente a modificare la vita degli uomini. Inoltre, nella locuzione *v nekotorom dome* ('in una certa casa') il lettore inevitabilmente riconosce il rimando al classico *v nekotorom carstve, v nekotorom gosudarstve* ('in un certo regno, in un certo stato'). Tuttavia, la Petruševskaja conferisce una sfumatura ironica al riferimento: a differenza dei regni e degli stati lontani, abitati da principi e zar', in questo caso ci troviamo davanti a una misera casa qualsiasi, abitata da lampadine ribelli. L'assenza di una contestualizzazione spazio-temporale e l'indeterminatezza dell'ambientazione viene resa mediante l'avverbio di tempo indefinito, *odnaždi* ('un giorno'), e l'aggettivo indefinito, *nekotoryj* ('un certo').

Sebbene la favola moderna sia presentata in forma scritta e non venga più tramandata a voce, il genere continua a mantenere solide basi nella narrativa orale: per questa ragione, l'obiettivo principale dei favolisti è mantenere inalterata la chiarezza e la spontaneità del linguaggio colloquiale, a discapito di uno stile puramente letterario. Questa caratteristica del genere corrisponde perfettamente all'ideale stilistico petruševskiano, secondo cui è nella vita quotidiana e, quindi, attraverso una composizione che ne riproduca inalterati i caratteri spontanei, che il mondo magico fa il suo ingresso nella realtà. La vicinanza tra ideale stilistico e caratteristiche di genere è ciò che permette all'autrice di ritenere la fiaba il genere in cui riesce a esprimersi in forma più compiuta.

Sin dalle prime righe, si nota come l'atmosfera magica e musicale venga veicolata attraverso il frequente uso di figure retoriche, capaci di trasmettere al lettore le caratteristiche dell'ambiente in cui si svolge la vicenda. In particolare, si individuano frequentemente esempi di allitterazioni, ripetizioni, poliptoti e figure etimologiche.

Пришла ночь, а они все **горели и горели** и при этом говорили:

– Что же это такое получается! Утром **мы не светим**, днем **мы не светим** – ну это еще понятно. **Но** почему **мы** ночью **не светим**! Мы хотим **светить** и ночью! Такие горячие оказались души.

**И** они **светились**, хотя все в доме было выключено.

Тогда вызвали электромонтера.

Он был человек **простой** и **просто** вывинтил первую попавшуюся лампочку<sup>56</sup> (Ivi: 56).

---

<sup>56</sup> “Giunse la notte, ma loro brillavano e brillavano imperterrite e dicevano:

- Che diavolo sta succedendo? La mattina non ci accendono, il pomeriggio non ci accendono, e fino a qui, potremmo anche capirlo. E allora perché non stare accese di notte? Noi vogliamo stare accese anche di notte!

Le loro anime erano proprio incandescenti.

E rimasero accese, nonostante in casa tutti gli interruttori fossero spenti.

Così, i proprietari chiamarono l'elettricista.

Era un ragazzo semplice e con semplicità svitò la prima lampadina che gli capitò davanti”.

Nella prima riga si osserva un sapiente utilizzo della ripetizione: i due verbi *goreli i goreli*, ‘brillavano e brillavano’, entrambi coniugati al passato, vengono accostati per conferire l’idea, già propria dell’aspetto imperfettivo, di un’azione svoltasi in modo prolungato. Tuttavia, il ritmo lento con cui si manifesta la luce delle lampadine viene reso più cadenzato dalla costruzione in periodi brevi, frasi semplici, e dai frequenti “a capo”. Nel secondo periodo la frase *my ne svetim*, (‘non facciamo luce’) viene ripetuta in forma identica per ben tre volte. In seguito il testo viene arricchito dalla variante più letteraria della ripetizione, il poliptoto, e il verbo *svetit’* (‘far luce’) viene presentato in forme diverse (*svetit’* ‘far luce’, *svetilis’* ‘fecero luce’). Più avanti, l’aggettivo *prostoj* (‘semplice’) viene accostato all’avverbio *prosto* (‘semplicemente’) e, attraverso la tecnica della figura etimologia, l’autrice insiste su questa particolare caratteristica dell’elettricista. Il racconto, inoltre, insegna che tutte le classificazioni di valore tipiche della mentalità umana devono essere superate, perché è proprio la semplicità, non l’arroganza o la bellezza, il valore che proietta un individuo verso la realtà trascendente. Il concetto viene inoltre evidenziato dall’allitterazione del suono /p/ che, comune anche a *prostoj* e *prosto*, insiste proprio su questa caratteristica.

Una simile costruzione dei periodi rende ogni elemento indissolubilmente legato al suo adiacente, non solo dal punto di vista contenutistico, ma anche formale, e consente di creare continue corrispondenze, capaci di rendere la fiaba al tempo stesso solida e armoniosa. La particolare tecnica di far iniziare i periodi con una congiunzione (*i* ‘e’, *a* ‘mentre’, *no* ‘ma’, *tak* ‘così’, *togda* ‘allora’), tipica del discorso colloquiale, evidenzia le corrispondenze interne e permette all’interlocutore di immedesimarsi facilmente nello stato emotivo descritto.

L’interferenza del discorso parlato si rende evidente anche in alcune scelte lessicali: vengono spesso inseriti termini e locuzioni tipiche del registro informale (*malo li* ‘pur’, *dopustim* ‘potremmo dire’, *byvaloča* ‘capita che’), ma anche diminutivi (*domik* ‘casupola’) e interiezioni esplicite (*ura* ‘urrà’).

Dal punto di vista stilistico è possibile riconoscere in *Mešok s lampočkami*, così come in generale nella prosa petruševskiana, il ricorso a pronomi e aggettivi indefiniti (*nikto* ‘nessuno’, *vse* ‘tutti’, *kakoe-to* ‘qualche’, *ničego* ‘niente’) e proposizioni impersonali. Per esempio, nella frase impersonale *samo šlo v ruki sčast’e, a teper’ ničego ne verneš’* (‘gli era capitata tra le mani una vera fortuna e ora non poteva più recuperarla’) il verbo coniugato alla seconda persona singolare, con un “tu” generico come soggetto (paraltro non espresso), allarga implicitamente il riferimento a un pubblico universale di lettori. Inoltre, anche l’uso ricorrente di alcune metafore allusive, quali il sacco con le lampadine come un Sole (*solnce [...] svetit kak mešok s lampočkami* ‘il sole [...] splende come il sacco con le lampadine’), oppure l’idea della fiaba come una performance teatrale (*zatem zanaves zakryvaetsja* ‘e su questo cala il sipario’), garantiscono una progressiva astrazione

del piano di lettura dell'opera: oggetti quotidiani, come un sacco con delle lampadine, sono paragonati a entità di grande valore universale, come il Sole, e rendono la semplice favola un'opera più completa, degna di essere presentata in un teatro.

Se si osserva il testo dal punto di vista sintattico, è possibile riconoscere una sintassi prevalentemente piana, che veicola un messaggio di immediatezza e chiarezza. Questo rappresenta un aspetto tradizionalmente importante per il genere: costruendo il testo in modo semplice, le immagini si uniscono in modo immediato nella mente del lettore. In questo processo la memoria, il supporto psichico che permette alla narrazione di prendere forma, ricopre un ruolo fondamentale perché permette al lettore di ricordare gli eventi e rielaborarli in forma del tutto personale.

Но эта лампочка не хотела сдаваться. Она горела в руке электромонтера сама по себе, совершенно одна, без помощи патрона, проводов, столбов и электростанции<sup>57</sup> (Ivi: 56).

Com'è evidente nel frammento sopra riportato, la sintassi paratattica si caratterizza per la prevalenza di periodi brevi, costituiti molto spesso da proposizioni indipendenti coordinate tra loro, oppure dalla giustapposizione di frasi minime.

Il segno caratteristico dello stile petruševskiano emerge in questa fiaba nell'uso della punteggiatura. Nel passo riportato qui sopra, per esempio, le due proposizioni principali sono separate dal punto fermo, nonostante il loro rapporto di causa-effetto richiederebbe l'utilizzo dei due punti con funzione esplicativa. È possibile, quindi, affermare che anche in *Mešok s lampočkami* la punteggiatura perde la funzione logica di sottolineare le relazioni tra le parti, e viene piuttosto utilizzata a fini stilistici. Un ulteriore esempio di questa tendenza si riscontra in relazione alle considerazioni e riflessioni dei personaggi o del narratore a proposito della vicenda. Esse, infatti, vengono presentate o come incisi privi di contestualizzazione ([...] *malo li, možet, prigodjatsja!* '[...] e a qualcuno sarebbero pur state utili'), oppure come proposizioni tra parentesi tonde (*takoj u nego byl domik*) '(ecco com'era la sua casupola)'. Nel primo caso, l'assenza di segni d'interpunzione serve a richiamare il lettore in modo immediato e farlo riflettere sulla vicenda; nel secondo caso l'utilizzo delle parentesi tonde segnala anche a livello grafico l'intervento del narratore nel testo e induce il lettore a prestare attenzione ai commenti extranarrativi.

**О чем пошел разговор у изобретателя с директором**, неизвестно, но, когда приехала аварийная команда и **ничего не обнаружила, никакой поломки**, а свет по-прежнему не горел, и команда уехала с обещанием вызвать завтрашнюю смену, то директор сам нашел

---

<sup>57</sup> “Ma questa lampadina non voleva arrendersi! Brillava di luce propria fra le mani dell'elettricista, completamente di luce propria, senza l'aiuto di portalampada, fili, pali o centrali elettriche”.

изобретателя (он сидел в своих кружевных джинсах на камушке у гаражей, освещая происходящее неугасимой лампочкой)<sup>58</sup> (Ivi: 64).

Nel frammento sopra riportato, oltre all'inserimento delle parentesi tonde, in questo caso utilizzate per descrivere una situazione che fa da sfondo alla vicenda, l'autrice utilizza la tecnica sintattica dell'inversione, ovvero il ribaltamento dell'ordine tradizionale degli elementi all'interno della frase. L'ordine delle parole ricostruito, che vede il costrutto avverbiale *neizvestno* 'non si sa' posposto alla sua oggettiva (*o čem pošel razgovor u izobretatelja s direktorom* 'cosa si siano detti l'inventore e il direttore') ricalca lo stile orale, veicolando immediatezza e spontaneità.

Il parlato si esprime nel testo anche attraverso esempi di ellissi:

**Да что там! Государству для метрополитена! И мало ли как еще можно использовать эти славные, беззащитные, сияющие создания – например, в военных целях, это непаханое буквально поле! Для освещения аэродромов и отделений милиции, приемных покоев и особо глубоких оврагов!**<sup>59</sup> (Ivi: 60).

In questo caso, per esempio, compare un unico predicato in forma modale *možno ispol'zovat'* ('si potrebbero utilizzare'), omesso nelle altre proposizioni. Inoltre, anche in *Gosudarstvu dlja metropolitena!* 'Allo Stato per le metropolitane!' il verbo *prodavat'* ('vendere') del periodo precedente viene volontariamente eliminato.

Nella fiaba sono presenti anche frammenti in cui la sintassi diventa più complessa e le varie proposizioni intrattengono differenti relazioni di dipendenza:

Пока самолет с ящиком с мешком лампочек, сверкая как солнце, летел над океаном в джунгли, сотни пароходов сбились с пути, не зная, как быть, – в небе постоянно находилось солнце, а то и два, и одно из них закатывалось совершенно не в той стороне, куда указывали приборы!<sup>60</sup> (Ivi: 58).

La presenza di numerose subordinate crea un'intricata rete sintattica che riflette la complessità del contenuto. Tuttavia, mediante le tecniche, tipiche del parlato, dell'accumulazione (*s jaščikom s meškom* 'con la cassetta con il sacco'), dell'ellissi del verbo (*a to i dva* 'e in alcuni momenti ce

---

<sup>58</sup> "Cosa si siano detti l'inventore e il direttore, non si sa; tuttavia, quando arrivò la squadra di soccorso e non trovò nulla di strano, nemmeno un guasto, ma la luce continuava a non funzionare e la squadra se ne andò con la promessa di chiamare il turno del giorno successivo, il direttore in persona si recò dall'inventore (che stava seduto nei suoi jeans in pizzo, sulla ghiaia davanti al garage, illuminando la scena con la sua lampadina inesauribile)".

<sup>59</sup> "Macché! Allo Stato per le metropolitane! E chissà in quanti altri modi si potrebbero utilizzare queste celebri, inermi creature splendenti, per esempio, per scopi militari, e questa è letteralmente una pista non battuta! Per l'illuminazione dei campi d'aviazione e delle stazioni di polizia, di sale da ricevimento e soprattutto di burroni profondi!".

<sup>60</sup> "Mentre l'aereo con la cassetta in cui c'era il sacco delle lampadine, splendevano come il sole, sorvolava gli oceani per raggiungere la giungla, centinaia di traghetti persero la loro rotta, non sapendo dove andare; nel cielo splendeva continuamente il sole e in alcuni momenti ce n'erano addirittura due e uno di questi calava in direzione completamente diversa rispetto a quella indicata dalle loro apparecchiature!".

n'erano addirittura due') e dell'allitterazione dei suoni /s/ e /z/, il carattere d'immediatezza rimane inalterato anche in presenza di una sintassi più complessa.

In generale, la fiaba *Mešok s lampočkami* presenta alcuni caratteri tipici del genere, ma li elabora alla luce dello stile personale della Petruševskaja e dell'ideale secondo cui la chiarezza espositiva rappresenta la chiave grazie alla quale il mondo trascendente può infiltrarsi nella realtà terrena.

### 5.3.5 *Odin isključitel'no dobryj volšebnik - Un mago straordinariamente buono*

La favola *Odin isključitel'no dobryj volšebnik* (Un mago straordinariamente buono) è stata composta nel 2014 e pubblicata nell'antologia *Kniga volšebnich istorij* (Il libro delle storie magiche, 2014) e nelle raccolte *Sanatorium* (Il Sanatorio, 2016) e *Nagajna, ili Izmenennoe vremja* (Nagini, o il Tempo modificato, 2019).

A proposito delle fiabe raccolte nell'antologia *Kniga volšebnich istorij*, il critico ed editore A. Gavrilov ne ha riconosciuto il potere di far viaggiare l'uomo verso un mondo ultraterreno, completamente governato dalla magia. Inoltre, afferma lo studioso, la favola possiede un potere consolatorio, perché rimane con uno sguardo rivolto al mondo terreno, mirando contemporaneamente alla salvezza dell'uomo nell'aldilà (A. Gavrilov, 2014)<sup>61</sup>.

La trama della favola in questione è piuttosto semplice: vengono narrate le peripezie di un piccolo mago che, in seguito a una lettura particolarmente suggestiva sulla vita degli animali, decide di utilizzare tutti i suoi poteri per aiutarli. Egli si reca nel boschetto vicino a casa e inizia a fare dei regali agli animali che incontra, dotandoli degli attributi che a loro per natura non appartengono. Tuttavia, questi non solo trovano i regali del mago estremamente scomodi, ma a causa loro vengono isolati dalla loro cerchia di conoscenti. Gli animali, quindi, si riuniscono tra loro per organizzare una vendetta. Nel frattempo, alla vigilia di Natale, il mago decide di andare a far visita ai suoi nuovi amici, convinto di trovarli felici e contenti. Al contrario, questi iniziano a maledirlo, cercano di colpirlo e lo pregano di farli ritornare nelle loro condizioni originarie. Il protagonista, capita la

---

<sup>61</sup> Dall'apparato critico dell'antologia *Kniga volšebnych istorij* a cura di A. Gavrilov, Eskmo, 2014  
«В тот момент, когда кажется, что жизнь победила нас окончательно, положила на обе лопатки и больше с нами ничего хорошего не случится, сказка позволяет выйти из этой жизни в какую-то совсем другую: иногда более справедливую, иногда более щедрую, иногда устроенную немножко подобнее, – и поверить всем сердцем, что правильно именно так. Что так может быть, а потому однажды так и будет. Сказка – утешение. И для того, чтоб утешать, ей хорошо бы касаться жизни». (Proprio nel momento in cui sembra che la vita ci abbia completamente sconfitti, che ci abbia messo a tappeto e che non possa accaderci più nulla di buono, la favola ci permette in qualche modo di abbandonare questa vita verso un'altra del tutto diversa: a volte più giusta, a volte più generosa, a volte un po' più buona; e ci fa credere con tutto il cuore che sia giusto così. Che può essere così e che quindi un giorno o l'altro ciò accadrà. La favola è consolazione. E per essere di conforto, è giusto che continui a toccare il quotidiano.)  
Fonte online: [https://royallib.com/read/yasina\\_irina/kniga\\_volshebnych\\_istoriy\\_sbornik.html#0](https://royallib.com/read/yasina_irina/kniga_volshebnych_istoriy_sbornik.html#0)

lezione, annulla il suo incantesimo e riporta la pace e la tranquillità nel boschetto. Subito dopo, ritorna dalla mamma e dal papà a farsi coccolare, abbracciare e cambiare i pannolini. Dopotutto è un bambino di un anno e mezzo e ancora non ha ben chiaro come funziona il mondo esterno.

La fiaba presenta alcuni aspetti tradizionali del genere, tra cui l'ambientazione fiabesca e gli animali parlanti. Tuttavia, l'autrice sceglie di attuarne una rielaborazione e renderla più vicina al lettore contemporaneo: il testo, infatti, non esplicita una specifica morale da cui il lettore possa trarre insegnamento, ma si concentra sui vari modi attraverso cui l'uomo e, in questo caso il mago, riesce a evadere dalla quotidianità, rifugiandosi in un mondo magico. Anche la scelta di un finale così originale e verosimile, a dispetto del resto del testo, rappresenta un campanello d'allarme e rende il lettore consapevole del fatto che l'intera opera si giochi sul confine tra mistero e realtà, senza permettere ad alcuna delle due dimensioni di avere la meglio. L'interlocutore della Petruševskaja, in questo testo più che in altri, non si trova davanti a una semplice narrazione a sfondo magico, bensì a un'opera complessa che richiede profonde interpretazioni e riflessioni personali.

La narrazione viene condotta da un narratore esterno onnisciente, che conosce perfettamente le azioni dei vari personaggi e le riporta nel testo, talvolta accompagnandole da commenti personali. La visione del narratore traspare dalla scelta degli aggettivi qualificativi (*skazočnyj* 'fatato', *glup* 'stupido') e degli avverbi (*prekrasno* 'perfettamente', *isključitel'no* 'straordinariamente', *neuklonno* 'immancabilmente'), attraverso cui la storia viene supportata o smentita: così facendo il narratore accompagna i lettori verso la crescita personale del mago, insistendo sia sui suoi lati positivi, sia su quelli negativi.

Il testo si apre in modo originale poiché non presenta le tipiche formule di apertura, ma individua l'esatto momento in cui ha inizio la vicenda. Sia l'ambientazione, sia il momento dell'anno scelti per contestualizzare gli eventi sono emblematici: si tratta di un boschetto adiacente alla dimora del mago e il giorno della vigilia di Capodanno.

Один исключительно добрый, но небольшой волшебник как-то раз **накануне Нового года** завопил и проснулся весь в слезах, потому что ему примерещилось нечто очень печальное: звери-калеки! И как они будут встречать **праздники**?!<sup>62</sup> (Ivi: 68).

Per quanto riguarda il momento della narrazione, è doveroso sottolineare che esso ricopre un ruolo centrale nella cultura russa, più che in quella italiana, poiché viene considerato uno dei momenti più magici dell'anno: il passaggio dall'anno vecchio all'anno nuovo porta con sé festeggiamenti, buoni propositi, regali e la fiducia in un possibile capovolgimento della condizione personale.

---

<sup>62</sup> "Un mago piccolo e straordinariamente buono, un tempo, alla vigilia di Natale, cacciò un urlo e si svegliò in lacrime perché si era immaginato qualcosa di molto triste: bestie mutilate! E come avrebbero potuto passare le feste?".

Anche l'ambientazione è funzionale alla riflessione sulla possibilità di cambiamento, in quanto il bosco è tradizionalmente considerato il luogo in cui i personaggi in cerca di tranquillità riescono a isolarsi dalla società, vivere in contemplazione della natura e riflettere su se stessi. Il piccolo maghetto, quindi, sceglie questo ambiente per agire, poiché gli garantisce la possibilità di misurarsi con le proprie capacità, lontano dai genitori e dalle loro preoccupazioni.

Вообще-то родители **старались** его **ограждать** от чужих невзгод, **за ворота государства не пускали**, помня историю молодого Будды, который взял да и покинул семью, познав горе этого мира!

Поэтому в их **сказочной** стране все было устроено **прекрасно, всегда цвели сады** (на одном дереве, допустим, и груши, и розы), **елки вечно стояли в игрушках, в ручьях текла минеральная вода**, а то и **яблочный сок**, в зависимости от времени дня. Иногда, на ночь, **теплое молоко**<sup>63</sup> (Ivi: 68).

Lo sfondo naturalistico sopra descritto è contrapposto alla situazione interna in cui vive il protagonista: se all'interno della dimora egli percepisce l'oppressione dei suoi genitori, nel bosco riesce a respirare aria di libertà e agire seguendo le sue personali regole. A livello linguistico, la contrapposizione tra l'interno e l'esterno e tra la visione dell'adulto realista e quella del bambino fantasioso viene resa dalle scelte lessicali: se dal punto di vista dei genitori il mondo deve essere limitato da barriere (*vorota gosudarstva* 'porte dello Stato'), nella mente del protagonista esso è visto come una sorta di Paradiso terrestre, in cui anche le regole della natura possono subire un ribaltamento. A supporto di questa considerazione, nel primo paragrafo si riconoscono termini e locuzioni appartenenti alla sfera semantica dell'oppressione, della chiusura (*ograzdat* 'difenderlo (lett. recintarlo)'), *za vorota* [...] *ne puskali* 'non gli permettevano di andare oltre i confini'), mentre il secondo è caratterizzato da termini appartenenti alla sfera sintattica della festa e della ricchezza (*skazočnoj* 'fatato', *prekrasno* 'perfettamente', *vsegda cveli sady* 'i giardini erano sempre fioriti', *elki večno stonali v igruškach* 'gli alberi di Natale erano sempre addobbati', *v ručach* [...] *mineral'naja voda*, [...] *jabločnyj sok*, [...] *teploe moloko* 'nei ruscelli [...] acqua minerale, [...] succo di mela, [...] latte caldo').

La descrizione dell'ambientazione che fa da sfondo alle peripezie del protagonista presenta il tipico andamento lento delle favole, un ritmo che esprime la staticità di un mondo immobile e mai sconvolto da cataclismi. Per rendere dal punto di vista linguistico questa caratteristica, l'autrice ha optato per l'utilizzo dell'aspetto imperfettivo (*staralis* 'cercavano', *puskali* 'permettevano di

---

<sup>63</sup> "In generale, i suoi genitori cercavano di difenderlo dalle disgrazie altrui, non gli permettevano di andare oltre i confini dello Stato, ricordando la storia del giovane Buddha che aveva preso i suoi averi e abbandonato la famiglia, una volta conosciuto il dolore di questo mondo!

Per questo, nel suo mondo fatato tutto era organizzato perfettamente, i giardini erano sempre fioriti (nello stesso albero, ad esempio, c'erano sia le pere che le rose), gli alberi di Natale erano sempre addobbati, nei ruscelli scorreva sempre o acqua minerale, o succo di mela, in base alle stagioni dell'anno. Talvolta, di notte, anche latte caldo".

andare', *bylo* 'era', *cveli* 'erano', ecc.), che permette di osservare gli eventi nel corso del loro svolgimento.

Ben presto, in seguito a un intervento del narratore (*No sny - kto ich tam znaet, iz čego oni voznikajut* 'Ma i sogni, chissà da dove nascono'), la descrizione dello sfondo perde d'importanza e il lettore viene catapultato in una nuova dimensione onirica, poiché trascinato come da un turbine nelle avventure del mago e dei personaggi.

И добрый волшебник буквально **помчался** им помогать.  
**Добежавши** до пруда, он **вызвал** для переговоров первую **попавшуюся** рыбу. То есть **поймал** ее руками<sup>64</sup> (Ivi: 68).

L'osservazione minuziosa dei dettagli fa spazio all'accumulazione di verbi, tutti all'aspetto perfettivo (*pomčalsja* 'corse', *dobežavši* 'raggiunto di corsa', *vysval* 'chiamò', *popavšujusja* 'che gli apparve', *pojmal* 'catturò'.), che sostengono il ritmo veloce e instillano nel lettore il desiderio di addentrarsi sempre più nel magico mondo del mago e dei suoi amici animali. L'inserimento di una congiunzione (*i* 'e') all'inizio del capoverso accelera ancor di più l'andamento della narrazione.

Un ulteriore aspetto interessante della fiaba riguarda la presenza di numerosi animali: vengono infatti narrate le peripezie di un luccio, che a causa delle nuove zampe non riesce ad acchiappare il Carassio; di una talpa dotata degli occhi di una giraffa, che non riesce più a scavare i tunnel sotterranei; di un gallo che, ricevute le ali d'aquila, non riesce più a comandare le sue galline; di una rana a cui vengono concesse delle lunghe braccia; di un gatto che viene deriso dai suoi compagni per via della nuova voce da tenore; di una tartaruga che con le corna lunghe non riesce più a nascondersi nel suo guscio e di un cagnolino che non si trova a suo agio con la sua nuova coda lunga. Gli animali che abitano il boschetto fatato sono scelti sia tra i tradizionali rappresentati del genere fiabesco, sia tra creature originali, meno conosciute nel folclore russo e mondiale. Per esempio, nella fiaba popolare russa, il luccio è ritenuto un essere tremendo, capace di inghiottire qualsiasi creatura nelle vicinanze. La bramosia è una caratteristica anche di questo luccio che, però, dopo la trasformazione perde la capacità di incutere terrore e, anzi, viene deriso dalla popolazione marina. Descrivendo il re del fiume come un pesciolino ingenuo, incapace di tenere testa alle altre creature marine e al maghetto, la Petruševskaja attua un intenzionale ribaltamento della visione tradizionale. La preda prescelta è un Carassio che, grazie alla sua velocità, riesce a scappare dalle fauci del luccio e rimanere in vita. Il legame tra i due personaggi è tanto radicato nel folclore russo, che ancora oggi è noto il proverbio *Na to i ščuka v reke, čtoby Karas' ne dremal* ('Il luccio vive nel

---

<sup>64</sup> "E il buon mago letteralmente corse in loro soccorso.

Raggiunto di corsa lo stagno, chiamò a sé per una trattativa il primo pesce che gli apparve davanti, cioè lo catturò con le mani".

lago per tenere svegli i Carassi'), con cui si insegna a stare sull'attenti perché le disavventure sono sempre in agguato. Un altro animale tipico della tradizione favolistica è la talpa, di cui l'esemplare più celebre è quello descritto nella fiaba *Tommelise* (Mignolina) di Hans Christian Andersen. Anche in questo caso si assiste ad una scelta che racchiude un significato metaforico: la talpa, pur senza una chiara visione di ciò che la circonda, riesce a scavare i suoi canali sotterranei e raggiungere luoghi incantevoli; allo stesso modo, l'uomo deve abbandonare l'adesione scrupolosa alla realtà e scavare i suoi personali percorsi verso il futuro. E ancora il gallo, tradizionalmente descritto, da un lato, come animale debole e disobbediente, dall'altro, come guardiano astuto dotato di poteri magici, anche in questa favola viene presentato nella sua duplice immagine di oppresso e di difensore. Tuttavia, a differenza dei racconti popolari, i due ruoli vengono ricoperti da due galli diversi: il gallo padre, che ha subito la magia del protagonista, viene descritto semplicemente come un esemplare incapace di sfruttare le ali ricevute in dono, mentre il figlio Petrovan assolve al compito di difesa del pollaio. In una favola con protagonisti gli animali non può assolutamente mancare la rana, che lega indissolubilmente la favola petruševskiana alle celeberrime raccolte di A. Afanas'ev<sup>65</sup>. L'animale, in cui solitamente si trasforma una principessa sotto l'effetto di un incantesimo, in questa fiaba viene privata degli attributi principeschi e descritta mentre cerca di rendere più aggraziato il movimento goffo delle sue nuove braccia lunghe. Anche il personaggio del gatto trae alcune caratteristiche dalle leggende popolari, in particolare dal mito del *Kot Bajun* ('Gatto Cantastorie'), ovvero di quell'animale che utilizza il dono della parola per catturare le sue vittime (Korolev, 2018: 56). In realtà, in questo caso l'esemplare è privato dei tratti negativi e utilizza il dono della parola soltanto per cantare le arie del repertorio operistico. Egli, quindi, non solo perde la capacità di esprimere la sua vera natura, ma viene anche allontanato dalla cerchia dei suoi conoscenti e si sente ancora più incompreso. L'inadeguatezza e l'incapacità degli animali di dimostrare il loro valore rappresentano la dimostrazione del fatto i veri talenti sono interni alle creature e non dipendono da entità esterne, in questo caso il mago.

Accostando agli animali del folclore russo esemplari meno popolari, tra cui la giraffa, la tartaruga e il cane meticcio l'autrice sembra voler insegnare al lettore che non solo la tradizione, ma anche la modernità può indirizzare l'uomo verso il mondo fiabesco.

Dal punto di vista linguistico, in *Odin isključitel'no dobryj volšebnik* si riconosce l'utilizzo reiterato di particolari locuzioni che, come formule magiche, anticipano gli incantesimi. Per esempio, viene

---

<sup>65</sup> Per un approfondimento sulle favole popolari russe di Afanas'ev si vedano le seguenti raccolte, disponibili in lingua italiana: A.N. Afanas'ev, *Antiche fiabe russe*, trad. a cura di G. Venturi, Torino, Einaudi, 1953; A.N. Afanas'ev, *Fiabe russe proibite*, trad. a cura di P.Pera, Milano, Garzanti, 1992; A.N. Afanas'ev, *Fiabe popolari russe*, trad. a cura di L. De Nardis, Roma, Newton Compton, 1994.

ripetuta la formula generale *I čto slučilos's* ('E cosa accadde a') completata ogni volta con il nome della creatura animale sottoposta all'incantesimo. Anche in questa costruzione, però, si individua il desiderio di originalità della Petruševskaja, la quale non si limita semplicemente a presentare sempre la stessa locuzione, ma ne modifica la forma in modo da mantenere inalterata la funzione magica e al contempo rendere il testo più vivace agli occhi del lettore (*I čto že slučilos's krotom* 'E cosa accadde poi mai alla talpa?').

Come tutte le favole che si rispettano, anche *Odin isključitel'no dobryj volšebnik* presenta una formula di chiusura, importante per comprendere il testo. Sebbene la vicenda del boschetto termini con un lieto fine (*Tak čto v lesu nastupil mir i pokoj* 'Così nel bosco si ristabilirono la pace e la tranquillità'), l'esperienza del protagonista sfocia in una presa di coscienza abbastanza traumatica. È proprio la formula di chiusura *I on ne znal, čto vsjakoe ulučšenie neuklonno vedet k uchudšeniju!* ('E non sapeva ancora che qualsiasi miglioramento conduce inevitabilmente al peggioramento!') che svela l'esito angosciante della fiaba: intervenendo in questo modo, l'autrice ricorda che, se ci si adegua passivamente all'andamento delle cose, senza spingersi verso il trascendente ignoto, non sarà mai possibile raggiungere la felicità, anche agendo con tutte le migliori intenzioni.

Dal punto di vista semantico, è possibile osservare che il registro generale della fiaba è prevalentemente neutrale, con l'introduzione di espressioni colloquiali in alcuni passi (*kukareknut* 'fare un chicchirichi', *čto za dela* 'che razza di affare che aveva fatto!', *karuselil* 'girovagava', *ty čě* 'che fai', ecc.), o di diminutivi (*glazenki* 'occhietti', *bystren'ko* 'velocemente', ecc.) e termini caratterizzati da una sfumatura affettiva (*mordočka* 'musetto', *synok* 'figlio', ecc.), che rimandano all'espressività tipica del discorso informale.

Un altro aspetto ricorrente nel testo e tipico dell'oralità è il repentino cambiamento di tempi verbali: in alcuni periodi si assiste, infatti, al brusco passaggio da un tempo passato, solitamente imperfettivo, a uno presente.

А он всегда делал это так: **рыло вперед**, а лапы **загребают** лишнюю землю назад. Так **роется** туннель, это почти как метро<sup>66</sup> (Ivi: 70).

Il comportamento abituale della talpa che scava un tunnel viene introdotto da una proposizione semplice al tempo passato (*a on vseгда delal eto tak* 'faceva sempre così') e, successivamente, da un verbo al presente indicativo (*zagrebajut* 'rastrellano', *roetsja* 'si scava'). La scelta di isolare alcune azioni e presentarle in un tempo verbale diverso (presente) si rivela un espediente originale che accentua l'espressività e il carattere abitudinario delle azioni stesse.

---

<sup>66</sup> "Faceva sempre così: il grugno per primo e poi le zampe, che rastrellano indietro la terra in eccesso. È così che si scava un tunnel, e non è molto diverso da una metro".

Inoltre, nella frase *rylo vpered* ('il grugno per primo'), si individua un esempio di ellissi del verbo, omesso perché non necessario ai fini della comprensione del comportamento dell'animale. La figura retorica viene impiegata anche in riferimento a sostantivi, in questo caso *pesok* 'sabbia' (*resnicy запрошены, в поле зреня песок* 'le sopracciglia erano cosparse di sabbia, nel campo visivo c'era solo sabbia'), o a pronomi personali, in questo caso *emu* 'a lui' (*tak emu stalo ne po sebe: vo pervych, strašnovato* [...], 'Lì, però, iniziò a non sentirsi a suo agio: in primo luogo, [...] gli faceva un po' paura). La scelta di omettere un elemento ricavabile dal contesto rappresenta un calco del discorso orale, in cui qualsiasi informazione ritenuta superflua viene tralasciata per veicolare il messaggio in modo più chiaro.

Dal punto di vista sintattico, si osserva che nella favola la costruzione paratattica del periodo e la brevità delle frasi prevalgono su una struttura più complessa.

**Короче**, раза три он пытался спрятаться в родную землю, **но** опять-таки даже в закрытые глаза лезла всякая **дрянь**, что за дела!<sup>67</sup> (Ivi: 72).

La semplicità con cui viene costruito il periodo, formato soltanto da due frasi coordinate per polisindeto (*no* 'ma'), è funzionale per esprimere la spontaneità del discorso orale. Se la struttura non fosse stata piana, infatti, il contrasto con le espressioni colloquiali *koroče* ('per farla breve') e *drjan'* ('schifo') avrebbe prodotto un effetto particolarmente stridente.

Bisogna osservare che anche nel testo in questione sono inseriti passi in cui l'immediatezza della paratassi fa spazio all'eleganza e alla coesione della struttura ipotattica:

Вообще-то родители старались его ограждать от чужих невзгод, за ворота государства не пускали, **помня** историю молодого Будды, который взял да и покинул семью, **познав** горе этого мира!<sup>68</sup> (Ivi: 68).

Come evidente anche da questo piccolo frammento, talvolta l'autrice non sempre esplicita le relazioni di dipendenza tra le proposizioni e talvolta opta per i costrutti del gerundio (*pomnja* 'ricordando', *poznav* 'avendo conosciuto'). Tuttavia, la sintassi ipotattica non intacca la spontaneità del discorso orale che, in questo caso, viene supportata dall'inserimento del punto esclamativo finale. Questo segno di interpunzione viene generalmente evitato in letteratura, proprio a causa del suo carattere enfatico, mentre risulta estremamente popolare nella comunicazione informale.

In conclusione, è possibile affermare che le caratteristiche principali di *Odin isključitel'no dobryj volšebnik* sono la semplicità e la musicalità della prosa, combinate con un'analisi attenta delle

---

<sup>67</sup> "Per farla breve, tre volte cercò di rintanarsi nella cara terra, ma per l'ennesima volta, anche ad occhi chiusi, gli entrò tutto questo schifo; che razza di affare che aveva fatto!"

<sup>68</sup> "In generale, i suoi genitori cercavano di difenderlo dalle disgrazie altrui, non gli permettevano di andare oltre i confini dello Stato, ricordando la storia del giovane Buddha che aveva preso i suoi averi e abbandonato la famiglia, una volta conosciuto il dolore di questo mondo!"

tecniche e delle forme stilistiche utilizzate. L'artista riesce a raggiungere un perfetto equilibrio tra lessico semplice e artifici retorici, tra spontaneità e ricercatezza e tra descrizione e narrazione, caratteristiche che inquadrano questa fiaba tra le più compiute rivisitazioni del genere tradizionale.

### 5.3.6 *Talant* - Il talento

L'ultima fiaba presentata in traduzione nel terzo capitolo è *Talant* (Il talento), testo composto nel 2016 e incluso nelle raccolte *Sanatorium* (Il sanatorio, 2016) e *Nagajna, ili Izmenennnoe vremja* (Nagini, o il Tempo modificato, 2019).

La fiaba descrive le avventure di un artista incompreso impegnato a cantare ininterrottamente la sua canzonetta. Un giorno si esibisce anche davanti a un poliziotto che lo prende per teppista e decide di farlo processare. Il giudice, però, conoscendo perfettamente i modi di fare dei teppisti, riconosce nell'uomo una malattia psichica e chiede di internarlo in un manicomio. Condotta nell'ospedale psichiatrico, il protagonista continua imperterrito a canticchiare la sua composizione e non lascia riposare gli altri ospiti. Gli infermieri, accortisi dell'inefficacia della loro terapia, decidono di contattare un professore, celebre per aver curato anche i casi più disperati. Quest'uomo asseconda la passione per la musica del paziente e lo conduce in una scuola, dove ha la possibilità di ascoltare un'orchestra e provare molti strumenti. Al primo battere del tamburo, il compositore scoppia in lacrime e capisce di aver trovato lo strumento che fa per lui. Inoltre, il direttore dell'orchestra finalmente ne individua il talento artistico e fa in modo che venga dimesso dall'ospedale. Raggiunta la consapevolezza del suo talento, il musicista inizia una nuova vita: trova lavoro, tiene lezioni di musica in una scuola per percussionisti e allarga il suo repertorio di canzoni. Tuttavia, una volta apprese nuove nozioni nel campo musicale, egli decide di intraprendere l'hobby del disegno e dipingere murali in tutta la città. Così riprende il circolo vizioso in cui era finito con la musica: individuata una nuova maniacale passione, il protagonista non riesce neanche per un minuto ad allontanarsi da essa. Il fatto che il testo non presenti una chiusura definitiva, bensì un finale aperto, crea nel lettore un voluto effetto di sospensione. A mio avviso, si tratta di una scelta emblematica per due motivi: prima di tutto, perché insiste sulle infinite possibilità che si aprono davanti all'uomo contemporaneo, in secondo luogo, perché dimostra come il protagonista, pur assecondando queste possibilità e intraprendendo sempre strade nuove, non riesca mai a dimostrare il proprio valore, e si senta sempre incompreso nella società in cui vive.

Dal punto di vista narrativo, si osserva la presenza di un narratore esterno che presenta i fatti in modo oggettivo, come se fosse un testimone della vicenda, e in cui apparentemente il lettore ripone

fiducia. In realtà, analizzando nel dettaglio la fiaba si scopre che la Petruševskaja inserisce dei piccoli indizi che rimandano all'inaffidabilità del narratore e inducono il lettore a scovare da solo il vero significato del testo.

I due temi principali attorno a cui ruota la fiaba sono l'inadeguatezza dell'uomo nella società contemporanea e il ruolo della musica. Per quanto riguarda il tema della società inconsistente e della malattia mentale dei protagonisti della Petruševskaja, si osserva un legame stretto con il racconto *Novyj Gulliver* (Il nuovo Gulliver), presentato in traduzione nel secondo capitolo del presente elaborato. Lo stato alterato in cui si trovano entrambi i personaggi è causato, secondo l'autrice, dalla società malata in cui vivono, che imponendo agli uomini di soffocare la loro innata creatività, contribuisce a generare delle vere e proprie condizioni patologiche. La particolare considerazione della società come ambiente incapace di comprendere l'uomo è particolarmente cara all'autrice, che ha vissuto in prima persona il dramma di non potersi esprimere. Si ricorda, infatti, che le sue prime opere hanno visto la luce soltanto negli anni Novanta del secolo scorso, sebbene composte molto tempo prima.

In riferimento al tema della musica, è possibile osservare come esso non si limiti a far parte della trama, bensì trovi una efficace concretizzazione anche nella scelta di uno stile semplice e orecchiabile, che attrae continuamente il lettore e lo invoglia a proseguire la lettura.

Osservando la composizione dal punto di vista linguistico, è possibile individuare la tradizionale apertura favolistica che introduce il protagonista e lo inserisce in un panorama indeterminato.

**Жил-был музыкант, который сочинил свою собственную песенку: трам-пам-пам, парам-пам-пам!**<sup>69</sup> (Ivi: 80).

L'espressione *žil byl* ('c'era una volta') rappresenta il classico inizio delle favole, ovvero di quelle narrazioni che proiettano il lettore, come per magia, in un mondo fatato e senza tempo, in cui è possibile viaggiare con l'immaginazione. Com'è evidente in tutti i testi della raccolta, anche in *Talant* l'ambientazione perde le sue caratteristiche ben distinte e si rende portavoce di un desiderio di astrazione e universalità, in cui l'uomo possa finalmente veder apprezzati il proprio valore.

Sin dalle prime righe della fiaba si evidenzia il ruolo centrale rivestito dalla musicalità: nonostante la brevità del periodo, si individuano sia un esempio di allitterazione, sia uno di onomatopea. In particolare, nella frase *muzykant [...] sočinil svoju sobstvennuju pesenku* ('un musicista [...] aveva composto la sua personale canzonetta'), l'allitterazione delle fricative alveolari sorda (/s/) e sonora (/z/) introduce un leggero senso di asprezza, che risulterà più chiaro qualche riga più avanti, quando

---

<sup>69</sup> "C'era una volta un musicista che aveva composto una sua personale canzonetta: tram-pam-pam, param-pam-pam!".

verrà esplicitato il senso di inadeguatezza provato dal protagonista. Inoltre, risulta evidente il tentativo dell'artista di ricreare nel testo il ritmo della composizione musicale e, a tal fine, viene inserita l'espressione onomatopeica *tram-pam-pam, param-pam-pam*. Il fatto che questa venga più volte ripetuta nel testo, sia in forma identica, sia con leggere modifiche, ricalca il carattere del protagonista, definito come una persona poco incline ai cambiamenti e desideroso di intonare sempre la stessa melodia (*on ispolnjal odno i to že, to est' svoë sočinenie* 'eseguiva sempre la stessa cosa, e cioè la sua composizione').

Un ulteriore esempio a supporto della corrispondenza tra le ripetizioni nel testo e il carattere del musicista si presenta nelle ultime righe della fiaba:

[...] и зарисовал уже все обои в своей квартире, тротуар вокруг дома, все стены по соседству, забор соседнего завода и часть его трубы вверх на четыре метра!<sup>70</sup> (Ivi: 86).

L'insistenza su queste consonanti (/s/ e /z/) è funzionale alla creazione di coesione nella fiaba e il continuo rimando ai passi precedenti richiama il lettore alla riflessione: sebbene non si sia limitato a esplorare un'unica possibilità di azione, ma abbia deciso di iniziare un nuovo hobby, il suo atteggiamento manifesta sempre la stessa asprezza di suoni, perché continua ad essere un eroe o vittima della società.

Per mantenere vivido per tutto il testo il sistema dei rimandi viene utilizzata anche la figura retorica dell'anafora, che consiste nella ripetizione dello stesso termine in posizione di apertura dei periodi.

**Профессор** посмотрел на бедного больного – у него даже рот был заклеен, чтобы этот музыкант дал поспать своим тихим соседям по буйному отделению.

**Профессор** сказал:

– Отдайте-ка вы мне его на один день!

– Берите, – сказали усталые санитары.

Музыканта развязали и расклеили, он обрадовался и сыграл свою музыку на носу **профессора**.

**Профессор** похвалил молодой талант и прочел ему небольшой доклад на тему о том, что его дарование нуждается в обучении, что нельзя играть все время одно и то же, надо знать и другие песни!<sup>71</sup> (Ivi: 82).

---

<sup>70</sup> “[...] e ha già tappezzato di disegni tutta la carta da parati del suo appartamento, il marciapiede attorno a casa, tutti i muri del vicinato, il cancello della fabbrica vicina e una parte dei suoi tubi, collocati a quattro metri d'altezza”.

<sup>71</sup> “Il professore guardò il povero malato, gli avevano addirittura sigillato la bocca, di modo che questo musicista facesse dormire i pochi vicini silenziosi all'interno di quel reparto furioso.

Il professore disse:

- Su, concedetemelo per un giorno intero!

- Lo prenda pure, risposero gli infermieri stremati.

Slegarono e scollarono il musicista, questi si rallegrò e intonò la sua musica davanti al naso del professore.

Il professore lodò il giovane talento e gli lesse un rapporto non troppo lungo in cui si rivendicava l'importanza di questo dono nel campo dell'istruzione, si ammonivano i musicisti a non cantare sempre la stessa cosa e li si incoraggiava ad imparare anche altre canzoni!”.

Nel frammento qui riportato, per esempio, il termine *professor* ('professore') viene ripetuto ben quattro volte; questa insistenza indica, da un lato, la volontà dell'autrice di conferire centralità alla figura del professore, dall'altro, la sua intenzione di utilizzare uno stile semplice e spontaneo, non troppo raffinato o lontano dall'espressione colloquiale. Negli ultimi due periodi, inoltre, l'importanza del personaggio viene ulteriormente accentuata dalla figura retorica dell'anadiplosi: *professor* ('professore'), ultimo elemento del penultimo periodo, viene ripetuto in prima posizione del periodo conclusivo. Il professore, infatti, risulta una figura determinante nel percorso di crescita del protagonista in campo musicale ed è proprio grazie a lui che si scopre il suo talento per il tamburo. Verso la fine della fiaba, la maturazione del protagonista è evidenziata anche da un cambiamento stilistico: se prima veniva presentata un'unica sua melodia (*tram-pam-pam, param-pam-pam*), adesso ne sono introdotte quattro: *trampam-pam, tubidubi-tubidubi, tunz-tunz e hop-hop*.

La figura retorica della ripetizione viene spesso utilizzata nel testo anche nella sua variante più letteraria, la figura etimologica. La Petruševskaja, infatti, utilizza i seguenti termini per connotare la figura del giudice:

– Да какой же он хулиган, я чё, нормальных хулиганов не знаю? Он больной, вы чё!<sup>72</sup> (Ivi: 82).

In questo caso particolare la figura retorica si osserva nell'accostamento delle due locuzioni *ja čě* e *vy čě* ('cos'è?' - 'ma cosa dite?'), in cui l'elemento variabile è il pronome personale che da *ja* ('io') diventa *vy* ('voi'). Inoltre, la ripetizione a carattere di poliptoto del termine *chuligan* ('teppista') genera con la locuzione una struttura a chiasmo che accentua il sistema di corrispondenze e rafforza l'armonia generale della fiaba.

Dal punto di vista lessicale, possiamo osservare la prevalenza di un registro neutrale, in cui spesso vengono introdotte espressioni tratte dal linguaggio colloquiale (*chorošo že* 'e va bene', *koroče govorja* 'per farla breve', *eščě by* 'ci puoi scommettere', ecc.), domande retoriche (*ja čě* 'cos'è' e *vy čě* 'ma cosa dite?'), diminutivi (*pesenka* 'canzonetta', *staren'kogo* 'vecchiotto', ecc.) e particolari suffissi, per esempio il rafforzativo *-ka*.

Analizzando la costruzione dei periodi, si riconosce la prevalenza di una sintassi paratattica, la cui chiarezza e semplicità facilitano una piena comprensione da parte del lettore:

<sup>72</sup> “-Ma quale teppista, credete che io non sappia com'è un teppista? Ma cosa dite? Questo è un malato!”.

А там, за дверью соседней комнаты, стоял молодой человек, держал скрипку на плече, а смычком водил буквально в воздухе и играл так красиво, что наш новоявленный студент заслушался и расплакался<sup>73</sup> (Ivi: 84).

Come spesso accade, anche in questo paragrafo si manifesta la tendenza all'accumulazione tipica dello stile petruševskiano; le quattro principali sono, infatti, coordinate a coppie: due per asindeto e due per polisindeto. Sebbene numerose azioni vengano accostate l'una all'altra, la scelta di una sintassi piana alleggerisce il periodo e invoglia il suo interlocutore a proseguire la lettura.

Un'ulteriore tecnica sintattica ricorrente nel testo è l'inserimento dei dialoghi tra i vari personaggi:

– Хорошо, попробуй вон на скрипке, – посоветовал профессор.

– С удовольствием! – сказал музыкант, быстро сел на рояль, схватил скрипку, положил ее на колено и начал пилить по струнам смычком<sup>74</sup> (Ivi: 84).

La sintassi dialogica, con le sue frasi brevi e coordinate e la presenza di voci diverse, garantisce uno scambio di informazioni immediato e conferisce un ritmo dinamico alla fiaba.

In conclusione, è possibile osservare che la musicalità ricopre un ruolo centrale nella favola *Talant*, in quanto si esplicita in ogni ambito del discorso: si parla di musica a livello tematico, la si ricostruisce a livello stilistico ed essa viene enfatizzata da una sintassi poco articolata che, come una melodia semplice, arriva direttamente all'ascoltatore.

### 5.3.7 *Sanatorium* - Il sanatorio

*Sanatorium* è una *povest'* composta nel 2014 e pubblicata originariamente sulla rivista *Snob*; in seguito vide la luce prima nell'omonima raccolta (2016) e infine in *Nagajna, ili Izmenennoe vremja* (Nagini, o Il tempo modificato).

Si tratta di una composizione dal carattere intermedio tra un romanzo breve e un racconto lungo, che narra le vicende di alcuni villeggianti di un lussuoso sanatorio. La protagonista della vicenda è Madame de Stael, una ricca ereditiera francese alla ricerca di un metodo definitivo di ringiovanimento. Il patrimonio della donna la rende attraente agli occhi delle “tre grazie”, il trio più rispettabile del sanatorio, composto da Miss Sand, Fräulein Proust e Lady Christie. Madame de Stael era un tempo sposata con il ricco banchiere De Stael, che dopo la morte le aveva lasciato in eredità il ricco patrimonio e una “isteria persistente verso i rapporti sessuali”: il marito, infatti,

---

<sup>73</sup> “E lì, oltre la porta della stanza adiacente, c'era un giovane; questo teneva il violino sulla spalla, faceva letteralmente volare l'archetto e suonava tanto bene che il nostro studente novello si immerse all'ascolto e scoppiò in lacrime”.

<sup>74</sup> “Bene, ora prova con il violino – consigliò il professore.

- Con piacere! – disse il musicista: si sedette velocemente al pianoforte, afferrò il violino, lo mise sul ginocchio e iniziò a far grattare lo strumento, passando l'archetto sulle corde”.

rifiutava qualsiasi rapporto con la moglie e questo aveva finito per creare in lei un profondo senso di frustrazione. Nel sanatorio, però, la donna riesce finalmente a conoscere l'amore e, sebbene il sentimento non sia corrisposto, si sottopone a rischiosi e costosi interventi per apparire bella e giovane agli occhi del suo amato. Tuttavia, questi non si rivelano soddisfacenti: la donna non riesce a stregare il suo ammaliante uomo, poiché assume i tratti caratteristici di un'adolescente costretta, però, nel corpo di un'anziana signora robusta. Inoltre, a causa di questa idea di relazione tra un uomo di servizio e la villeggiante, l'amministrazione del sanatorio decide di trasferire il giovane Fernandez in una diversa struttura. Contemporaneamente, anche Madame de Stael sparisce, cambia residenza per sottoporsi ai trattamenti, ma non interrompe la ricerca del suo Fernandez, poiché nonostante la cura ormonale e le tecniche di annullamento della memoria, l'amore e il desiderio per l'uomo sono rimasti.

La narrazione viene condotta da un testimone esterno alla vicenda, che presenta gli avvenimenti in terza persona singolare o plurale. Il suo punto di vista viene talvolta presentato nella *povest'*, soprattutto in forma di incisi tra parentesi, oppure attraverso particolari locuzioni (*dobavim* 'aggiungiamo', *po svedenijam* 'per quanto ne sappiamo', *govorjat* 'si dice', ecc.), particolarmente importanti per coinvolgere il lettore.

[...] (это простое совпадение, она с известной м-м де Стаэль даже не родня, это вообще фамилия по мужу, но и он той старинной знаменитости не родственник, а обычный банкир, оставивший жене состояние. Без миллионов в этом санаториуме делать нечего, **добавим**)<sup>75</sup> (Ivi: 90).

Nel passo sopra riportato possiamo osservare un doppio intervento da parte del narratore: la sua opinione si rende evidente sia in forma di inciso tra parentesi, sia attraverso le locuzioni esplicative. Il tema generale della *povest'* è la ricerca spasmodica della bellezza e dell'approvazione degli altri che caratterizzano l'uomo contemporaneo. La società malata in cui vivono i personaggi, infatti, impone loro determinati standard di comportamento e di fisicità tali per cui chiunque se ne allontani risulta inevitabilmente isolato dalla comunità. In questa composizione viene quindi descritto il percorso che l'uomo moderno è disposto a compiere, anche sfidando le leggi della natura, per avvicinarsi ai dogmi imposti dalla società.

La descrizione risulta assolutamente allusiva e priva di tratti concreti, perché pur riferendosi alle vicende di un personaggio specifico, l'autrice vuole ampliarne il piano di lettura e rendere il testo adatto alla riflessione per un pubblico universale. La Petruševskaja ritiene che i valori individuali

---

<sup>75</sup> “(si tratta di pura coincidenza, lei della famosa madame De Stael non era nemmeno parente, era il cognome che aveva preso dal marito, e nemmeno lui era parente di quella celebrità, anzi era un semplice banchiere, che aveva lasciato il suo patrimonio alla moglie. Aggiungiamo anche che, senza i milioni, in quel sanatorio non si poteva fare nulla)”.

non trovino la dignità che meritano nel mondo terreno e che sia necessario, piuttosto, un passaggio verso il mondo trascendente per essere compresi per quello che si è. Tuttavia, a differenza delle composizioni precedenti, in cui questo balzo nel mondo dell'irrealtà viene esplicitamente descritto e l'uomo può in qualche modo trovare una consolazione, in questo caso a Madame De Stael non è garantita neanche la possibilità di tentare questa fuga: sin dall'inizio, infatti, è evidente che le pratiche tecnico-scientifiche a cui la protagonista si sottopone la faranno sì ringiovanire, ma non le garantiranno un miglioramento della condizione nella comunità. Per questa ragione il testo non presenta un lieto fine, come solitamente succede nelle opere petruševskiane, ma, al contrario, la protagonista sparisce dalla scena senza informazioni certe sull'esito del suo percorso.

A lettura conclusa, quindi, ci si rende conto che il sanatorio che ospita le vicende in realtà non è un vero e proprio luogo di cura della persona, ma sembra più che altro un manicomio in stile kafkiano, un luogo paradossale e angosciante, in cui i medici stessi presentano problemi ancora meno curabili dei pazienti: per il soddisfacimento di queste necessità puramente estetiche vengono infatti scelti dei monaci asceti, uomini tradizionalmente dediti alla cura dello spirito e quindi malvisti dalle autorità. Questa scelta crea un effetto straniante nel lettore, che non capisce se potersi fidare delle loro azioni, oppure se sia necessario considerarle in un'ottica diversa.

A tal proposito, anche la serie dei libri raccolti dal primario per la biblioteca interna è emblematica: sebbene si tratti di un luogo di cura, non si prediligono enciclopedie o manuali scientifici, bensì i romanzi gialli di Agatha Christie. Una delle caratteristiche principali di questi testi è il loro essere strutturati in modo da permettere ai colpevoli di sfuggire alla giustizia terrena grazie a una serie di circostanze esterne alla loro volontà, come la morte o il semplice passare di un treno. Con questo riferimento, la Petruševskaja allude forse a una sua personale considerazione, secondo cui soltanto in un mondo trascendente l'uomo può essere giudicato in modo autorevole: se la società contemporanea è insensata e ipocrita, allora un giudizio da parte sua non può che essere scorretto. Allo stesso modo, anche l'apparente significato della *povest'* non può che essere fallace: esso si cela dietro alla vicenda della protagonista, ma richiede una attenta riflessione per essere compreso correttamente.

Il riferimento letterario ad Agatha Christie compare non solo attraverso il rimando ai suoi romanzi, ma anche in modo più esplicito: una delle tre donne amiche della protagonista si chiama infatti lady Christie. Il richiamo a personaggi famosi della letteratura è una pratica ricorrente e, infatti, possiamo riconoscere anche altri esempi: la ben nota Madame De Staël, la scrittrice e drammaturga francese George Sand e il celeberrimo Marcel Proust, nonché il suo capolavoro *Alla ricerca del*

*tempo perduto*. La Petruševskaja condivide con Proust la speranza per l'uomo di approdare in un'oasi di felicità, un mondo interiore e mistico in cui l'apparenza cede il passo agli autentici valori individuali. Per quanto riguarda il rapporto con la scrittrice francese George Sand, è possibile osservare la passione di entrambe per l'attivismo politico che, nel caso del testo in questione, assicura a Miss Sand il ruolo di leader indiscussa all'interno del sanatorio. A proposito di madame De Stael, invece, se ne esplicita la similitudine nella condizione: entrambe sono, infatti, ricche erediere francesi, amanti della bellezza, che non agiscono per un puro scopo edonistico, ma basano la loro esistenza sulla riflessione profonda intorno ai valori che professano.

A livello lessicale il tema dell'apparenza si esplicita attraverso la scelta predominante di termini appartenenti alla sfera semantica della bellezza.

Да, санаториум самый, можно сказать, дорогой, очень дорогой, у каждого клиента такие удобства, какие и не снились жильцам даже в самых знаменитых отелях, и на том точка. Виллы тут трехэтажные, и все санитарные объекты отлиты из чистого серебра, а под зеркалами (венедианское стекло) выставлены разнообразные духи, кремы и косметика, и к вечеру приходит визажист и стилист, поскольку ужин предполагает каждый раз полный парад-алле. В санаториуме также работает свое ателье, где шьют все по лекалам от кутюр<sup>76</sup> (Ivi: 90).

In questo frammento, per esempio, i termini e le locuzioni *dorogoj* ('costoso'), *udobstva, kakie ne snilis' žilcam daže v samych znamenitych oteljach* ('servizi tali da far invidia anche ai villeggianti degli hotel più famosi'), *ob'ekty otlity iz čistogo serebra* ('le attrezzature sanitarie sono in puro argento'), *zerkalami* ('specchi'), *venecijskoe steklo* ('vetro veneziano') descrivono un ambiente lussuoso. In particolare, l'atteggiamento artificioso e formale dei personaggi di questo sanatorio li rende molto vicini ai dandy, raffinati borghesi sempre intenti a fare della propria vita un'opera d'arte. Così facendo, essi si creano immagini totalmente deformate della realtà, in favore del bello, unico valore morale da professare.

La perenne ricerca edonistica, inoltre, deve essere priva di sentimenti che non siano di puro soddisfacimento personale. Tutto, secondo i personaggi del testo, deve essere vissuto senza il minimo coinvolgimento, perché indirizzato soltanto alla ricerca della forma fisica perfetta. Il fatto, per esempio, che il trio di amiche venga definito come *tri gracii* ('le tre grazie') è particolarmente significativo, perché rimanda proprio alla celebre scultura di Canova che ritrae tre dee della mitologia greca. L'arte classica e neoclassica era prediletta dagli esteti di fine Ottocento perché, con

---

<sup>76</sup> "Sì, il sanatorio è il più, possiamo dire, costoso in assoluto, anzi più che costoso e ogni cliente ha servizi tali da far invidia anche ai villeggianti degli hotel più famosi, e su questo mettiamo un punto.

Lì ci sono ville a tre piani e tutte le attrezzature sanitarie sono in puro argento e sotto gli specchi (in vetro veneziano) è esposta una varietà incredibile di profumi, creme e cosmetici, e verso sera arrivano un visagista e uno stilista, perché la cena presuppone ogni volta una vera e propria sfilata di apertura. Il sanatorio ha anche un atelier interno, dove si cuciono tutti capi d'alta moda".

la sua estrema attenzione alle proporzioni del corpo, rappresentava perfettamente i canoni della bellezza ideale proposti da Winckelmann. Tuttavia, a differenza delle tre dee di Canova, le grazie petruševskiane non sono legate da un profondo sentimento di unione, bensì sono piuttosto concentrate sull'esaltazione di sé, a scapito degli altri. Esse, riprendendo la visione condivisa nel sanatorio, vivono la loro vita in modo assolutamente indifferente e incurante di chi le circonda.

Così come loro, anche il giovane amante Fernandez agisce puramente sulla base del proprio soddisfacimento, per questo il narratore descrive il suo primo incontro con Madame De Stael con termini del tutto asettici:

И как бы **теснина, бесплодная расселина в горах** подверглась внедрению космического тела, **землетрясению**, а также **извержению вулкана**, так можно было бы назвать дальнейший процесс<sup>77</sup> (Ivi: 96).

L'unione tra i due amanti è priva di ogni carica passionale e viene descritta come un avvenimento puramente naturale (*tesnina* 'strettoia', *besplodnaja rasselina v gorach* 'una sterile fessura tra le montagne', *zemletreseniju* 'terremoto', *izverženiju vulkana* 'eruzione vulcanica'). Questa similitudine accentua il carattere di indifferenza dell'incontro.

A questa particolare visione dell'amore si oppone Madame de Stael, la quale non nasconde il suo coinvolgimento passionale e viene, quindi, derisa e isolata dalla comunità del sanatorio.

Он исхудал, она – не очень, она осталась как была: оплывшая фигура, обвисшее старое лицо и **глаза на мокром месте**: эта **любовь ее подкосила**, ей под сто лет в обед, но что поделать с этой **страстью**, нет, с **любовью!**<sup>78</sup> (Ivi: 92).

La sfera semantica dell'amore sofferente (*glaza na mokrom meste* 'due occhi piagnucolosi', *eta ljubov' ee podskočila* 'questo amore l'abbattè', *ljubov'* 'amore' e *strast'ju* 'passione') ricorre in tutto il testo. Inoltre, la ripetizione nello stesso periodo del termine *ljubov* prima al nominativo e poi allo strumentale enfatizza il ruolo che questo sentimento ricopre per la protagonista: non si tratta di una semplice passione carnale, com'è per tutti i villeggianti del sanatorio, ma di un vero e proprio amore che si insinua in ogni aspetto dell'esistenza. Ella si differenzia dagli altri villeggianti perché, dietro alla ricerca dei valori estetici, cela un profondo senso di insicurezza e inadeguatezza, causato, secondo l'autrice, dal fatto che nessun individuo la prende in considerazione se non per il suo ingente patrimonio. Per questa ragione, sebbene sia una famosa ereditiera, la protagonista viene

---

<sup>77</sup> "E quello che accadde in seguito potrebbe essere definito come ciò che succede a una strettoia, una sterile fessura tra montagne, quando subisce l'infiltrazione di un corpo celeste, o un terremoto, o anche un'eruzione vulcanica".

<sup>78</sup> "Lui si era smagrito, lei non troppo, era rimasta come prima: un fisico gonfio, un viso vecchio, diventato cadente, e gli occhi piagnucolosi: questo amore la abbattè, lei aveva sì quasi cent'anni, ma che poteva fare con questa passione, anzi, con un vero e proprio amore?".

descritta con la locuzione ossimorica *bednaja bogačka* ('una povera signora ricca'), facendo riferimento più al suo stato emotivo, che a quello puramente materiale.

La sua ingenuità e semplicità d'animo la distinguono anche dall'ipocrisia delle tre amiche che, invece, la includono nel trio soltanto perché venute a conoscenza dei suoi averi:

Так и пошло. Тройка постоянных клиенток, дамы Занд, Кристи и Пруст, приняла **несчастную бездомную** в свои объятия – видимо, **они уже были в курсе насчет алмазов**, Интернет-то работает<sup>79</sup> (Ivi: 108).

Anche nel passo qui riportato la protagonista viene definita come *nesčastnaja bezdomnaja* ('sfortunata senzatetto'), nonostante le sue reali condizioni patrimoniali, poiché le donne la includono nella loro cerchia solo perché "evidentemente, erano già a conoscenza dei diamanti".

La critica attuata dalla Petruševskaja nei confronti del comportamento umano non si limita, quindi, alla pura diagnosi delle tendenze che allontanano le persone dall'espressione dei propri valori, ma si riferisce anche a quei comportamenti indotti dalla società che portano all'omologazione degli individui e allo sfruttamento dei propri simili. La Petruševskaja si scaglia duramente contro questa tendenza, descrivendo il personaggio di Madame de Stael come una povera creatura meritevole di compassione e gli altri esponenti della società come squallidi vampiri, sempre pronti a succhiare sangue e vitalità da chiunque capiti loro accanto. Questo aspetto permette all'autrice di ammonire continuamente i suoi interlocutori: se non si vuole diventare la nuova Madame de Stael, è necessario opporsi alle norme imposte dalla comunità e astrarsi nel mondo trascendente.

Per enfatizzare particolari punti-chiave della vicenda l'autrice ricorre frequentemente alla figura retorica della ripetizione:

**Но самое главное** тут не удобства, **самое главное** – это подпольное (под вопросом и, скорее, легендарное) существование **бригады** геронтологов, хирургов и эндокринологов, и, собственно, на этот свет и слетаются пациенты со всего мира. По сведениям, **бригада** приезжает на определенные сроки, берут не всех. Результаты омолаживания не разглашаются. Говорят, что **бригада** состоит из получивших образование монахов аскетического поведения, прошедших выучку у тех, кто провожал святых на вечное сохранение в курганы<sup>80</sup> (Ivi: 90).

In questo caso l'oggetto dell'insistenza da parte dell'autrice sono gli asceti, presunti curatori dalle spiccate abilità nel ringiovanimento dei corpi. La locuzione *samoe glavnoe* ('la cosa principale') viene ripetuta due volte, come a sottolineare il ruolo cruciale giocato da questi personaggi nel

---

<sup>79</sup> "E così fu. Le tre clienti abituali, le signore Sand, Christie e Proust, accolsero a braccia aperte la sfortunata senzatetto. Evidentemente erano già a conoscenza dei diamanti, sapete, Internet funzionava".

<sup>80</sup> "Ma la cosa principale lì non sono i servizi, la cosa principale è la presenza clandestina (discutibile, o meglio, leggendaria) di squadre di gerontologi, chirurghi e endocrinologi e, di fatto, è proprio in questo mondo che si riuniscono pazienti provenienti da ogni parte della Terra. Per quanto ne sappiamo, la squadra arriva solo in alcuni periodi e non esamina tutti coloro che lo richiedono. I risultati del ringiovanimento non vengono resi di dominio pubblico. Si dice che la squadra sia composta da monaci di orientamento ascetico, formati presso coloro che accompagnavano i santi nei sepolcri per la conservazione eterna".

sanatorio. Allo stesso modo, la parola *brigada* ('squadra'), riferita al gruppo di medici, è ripetuta per ben tre volte (*brigada* 'la squadra' e *brigady* 'di squadre').

Inoltre, si riconosce la tendenza a iniziare un periodo con una congiunzione (no 'ma'). Questa tecnica è particolarmente ricorrente nella *povest'*, tanto che solo nella prima pagina si contano cinque esempi di congiunzioni in posizione di apertura del paragrafo: *da* ('sì'), *chotja* ('sebbene', resa in questo caso con la locuzione 'c'è da dire però che'), *pričem* ('al tempo stesso'), *i* ('e'). Legando paragrafi apparentemente separati sia dal punto fermo, sia dal capoverso, si favorisce la concatenazione interna al testo e si conferisce un ritmo più scorrevole alla lettura.

Le congiunzioni non creano soltanto le corrispondenze tra paragrafi diversi, ma fungono anche da elementi di dinamismo interni al paragrafo:

Мадам де Стаэль и сама себе все это твердила, перебирая варианты. Здесь в стране не поселишься, у них только полугодовая виза. **Да и** племянники на родине имелись, мужнина родня с широко раскрытыми пастями. **И** завещание лежало у адвокатов. **И** она думала о том, как они отреагируют на появление нового наследника. **И** тогда каков может быть финал – психиатрическая клиника, яд или накроют подушкой<sup>81</sup> (Ivi: 104).

In questo passo, per esempio, possiamo notare che ben quattro proposizioni iniziano con una congiunzione, in particolare *da i* ('anche') e *i* ('e'). Così come in altri punti in cui il contenuto si allontana leggermente dal tema centrale della *povest'*, anche qui l'autrice sceglie di non far abbassare la soglia di attenzione al lettore e di rendere il ritmo sempre più incalzante.

Analizzando *Sanatorium* dal punto di vista lessicale, è possibile osservare che il registro scelto è prevalentemente neutrale. Non mancano, tuttavia, riferimenti a uno stile colloquiale, oppure termini più aulici e prestiti da altre lingue.

Per quanto riguarda le locuzioni colloquiali, è possibile riconoscere alcune contrazioni tipiche del lessico parlato (*obščage* 'dependance', *mini* 'minigonna' ecc.), dei diminutivi (*stolik* 'tavolino', *oblačko* 'nuvoletta', ecc.), verbi dal valore onomatopeico (*chochotala* 'sghignazzava'), locuzioni e termini tipici di uno stile orale (*devčonka* 'ragazzina', *kak tjuk* 'come un sacco di patate', *v konce koncov* 'alla fin fine', *koroče* 'per farla breve', *kukuet* 'rimaneva in attesa' ecc.). Tra i termini più aulici che compaiono nel testo è possibile ricordare, per esempio, i sostantivi *troica* ('trinità') e *deva* ('fanciulla'): entrambi fanno riferimento a un passato mondo folclorico e a una dimensione religioso-mitologica.

---

<sup>81</sup> "Madame de Stael ripeteva tutto questo tra sé e sé, esaminando le opzioni. In questo paese non si poteva stabilire, le potevano concedere solo un visto di soli sei mesi. E aveva anche dei nipoti in patria, i parenti del marito che l'attendevano con le fauci spalancate. Il testamento era già nelle mani degli avvocati. E pensava a come avrebbero reagito alla comparsa di un nuovo erede. E poi, quale sarebbe stato il finale, un ospedale psichiatrico, del veleno o un cuscino".

L'accostamento di vocaboli caratteristici dell'oralità e termini riferiti a un passato lontano, quasi invocato, crea un legame solido tra passato e presente, tra realtà e misticismo, che rafforza la visione di fondo della scrittrice. In questo caso la predominanza dei termini colloquiali su quelli aulici consolida il ruolo della quotidianità sulla dimensione mistica, e permette di comprendere la ragione della mancata autorealizzazione della protagonista: essendo rimasta troppo saldamente legata al mondo terreno, non è riuscita a esprimere il proprio valore autentico.

Anche la presenza di numerosi prestiti da lingue straniere sembra supportare il ruolo di superiorità del mondo moderno su quello classico. In particolare, è possibile riconoscere prestiti dalla lingua inglese (*uik-end* 'weekend', *staff*, *lanč* 'lunch', *fak-fak* 'fuck-fuck'): l'uso di questi forestierismi corrisponde a un tentativo della Petruševskaja di adeguare il linguaggio della sua *povest'* al modo di esprimersi contemporaneo, caratterizzato dalla tendenza a preferire termini stranieri rispetto a quelli della propria lingua madre.

Per quanto riguarda la sintassi, è possibile osservare che la costruzione dei periodi è prevalentemente mista: si individuano paragrafi dalla sintassi piana e altri dalla costruzione più complessa e ricca di subordinate.

Un esempio di sintassi piana, con pochi incisi e poche subordinate, è evidente nel seguente frammento:

Вышеупомянутая троица вечно делилась, как амеба: то крепкая пожилая девчонка мисс Занд сидела за обедом в сопровождении романтической старушки фройляйн Пруст, а отвергнутая леди Кристи улыбалась вдали, как изнемогающая от жары собачка. То, наоборот, леди Кристи активно хохотала с мисс Занд, а несчастная фройляйн Пруст сидела, как тюк, за отдельным столом...<sup>82</sup> (Ivi: 98).

In questo caso possiamo osservare che l'autrice ha preferito limitare l'uso delle subordinate e sfruttare il valore esplicativo dei due punti. Pur essendo un periodo abbastanza lungo, tutte le proposizioni sono indipendenti e vengono coordinate tra loro per polisindeto: la congiunzione *a* ('e'), infatti, permette di creare una struttura coesa e armonica, mantenendo la semplicità e l'immediatezza che caratterizzano la prosa petruševskiana.

Nella *povest'* anche la tecnica dell'ellissi, omettendo termini ed espressioni superflue, enfatizza la spontaneità della prosa:

**О физических отправлениях:** в санаториумах по всему миру существует давний, вековой обычай типа права первой ночи – и всех последующих – на время срока. **То же, что у европейских владельцев и деятелей искусств по поместьям. Дюма-отец, русский граф**

---

<sup>82</sup> “La suddetta trinità si divideva in continuazione, come un'ameba: ora la robusta ragazzina cresciuta Miss Sand sedeva a cena in compagnia dalla romantica vecchietta Fräulein Proust, e la respinta Lady Christie sorrideva da lontano come un cagnolino sfinito dal caldo; ora, al contrario, Lady Christie sghignazzava con Miss Sand, e la sfortunata Fräulein Proust stava seduta come un sacco di patate, ad un tavolo separato...”.

**Толстой с их случайными детьми. Но не любовь!** Ее не скроешь ни под какими покрывалами<sup>83</sup> (Ivi: 100).

In questo frammento si individuano unicamente due verbi, *suščestvuet* ('esiste') e *skroesť* ('nasconderai'). Tutte le altre frasi, riferite alla proposizione principale *v sanatoriumach vsemu miru suščestvuet davnij, vekovoj obyčaj tipa prava pervoj noči - i vsech posledujuščich - na vremja sroka* ('nei sanatori di tutto il mondo esiste un'usanza antica e secolare e cioè il diritto della prima notte, e di tutte le successive, per tutto il periodo'), mancano del verbo reggente, in quanto esso risulta facilmente deducibile dal contesto.

Talvolta, però, sempre in una costruzione sintattica piana, la chiarezza del modo indicativo passa in secondo piano, in favore dell'allusività del modo infinito:

И здесь такое ночное небо, что **душа замирает**.

**Наблюдать** его из внутренних садов (а в каждой вилле свой сад под открытым небом), **видеть** эти бриллиантовые созвездия, эти сияющие крупные драгоценности – вообще отдельное счастье для горожан, отмечают все<sup>84</sup> (Ivi: 92).

In questo passo l'atmosfera nebulosa anticipata dal concetto di "anima che annichilisce" (*duša zamiraet*) viene enfatizzata dalla presenza di due verbi al modo infinito (*nabljudat'* 'ammirare', *videt'* vedere'), uno dei quali in posizione di apertura. L'indefinitezza dei verbi, che grammaticalmente non forniscono alcuna indicazione sul soggetto agente, ricalca quindi l'atmosfera eterea del sanatorio.

Tuttavia, nella *povest'* sono presenti anche passi in cui prevale una sintassi più complessa, costituita da numerose proposizioni dipendenti. Un esempio di sintassi ipotattica è l'introduzione di *Sanatorium*:

Тени двух бедняг, двух возлюбленных, так и остались витать над столовой санаториума, где все их наблюдали, двух конспираторов, и из них один как ни в чем не бывало останавливался у стола другого (другой), где эта виновница происходящего сидела горемычная, с пятнами на щеках, и глядела мимо него, – но все окружающие уже знали, что его отсылают в филиал этого санаториума, в дальний угол, в место новое, еще полностью не освоенное и мало кому

---

<sup>83</sup> "Per quanto riguarda l'espletamento dei bisogni fisici, nei sanatori di tutto il mondo esiste un'usanza antica e secolare e cioè il diritto della prima notte, e di tutte le successive, per tutto il periodo. La stessa cosa che valeva per i signori e gli artisti europei quando si recavano nelle loro tenute. Dumas padre e il conte russo Tolstoj ebbero così i loro figli illegittimi. Ma questo non è amore! L'amore non si può nascondere sotto nessun velo".

<sup>84</sup> "E qui il cielo è tanto tenebroso, che l'anima si annichilisce. Ammirarlo dai giardini interni (ogni villa ha il suo giardino all'aperto), vedere queste costellazioni di diamanti, questi grandi e splendidi gioielli, è sempre una gioia per i villeggianti, li ammirano tutti".

известное, – а ее пребывание находится под вопросом, она тоже, видимо, улизнет вслед за ним, французженка мадам де Стаэль [...]»<sup>85</sup> (Ivi: 90).

Nell'introduzione, già originale perché costruita con la tecnica del *flashforward*, ovvero basata su anticipazioni di eventi che verranno spiegati in seguito, anche la sintassi risulta innovativa: a differenza delle tradizionali introduzioni semplici e chiare, che descrivono brevemente l'ambientazione, assistiamo a un periodo molto lungo ed estremamente concatenato. La complessità della struttura e la lunghezza del periodo rendono questo frammento poco immediato; il passo, infatti, richiede una seconda lettura al fine di essere compreso del tutto. Inoltre, essendo questo periodo posizionato all'apertura della *povest'*, sembra che abbia la funzione di ammonire il lettore: questa introduzione dai tratti insoliti rimarca la necessità di una lettura attenta del testo e di una riflessione personale, perché se ne comprenda il significato autentico.

La sintassi mista di *Sanatorium*, così come tutte le altre tecniche stilistiche evidenziate, risulta funzionale all'espressione del tema centrale della *povest'*: finché l'uomo non si libera del giogo imposto dalla società contemporanea, malata e incurante, non riuscirà mai a compiere il suo balzo verso una dimensione trascendente ed essere veramente compreso nella sua autentica essenza.

#### 5.4 Alcune osservazioni sulle traduzioni svolte

Questo paragrafo si concentra, inizialmente, su una breve introduzione al processo traduttivo, con focus sulle diverse trasposizioni disponibili in lingua italiana; in seguito illustra le varie strategie adottate e i principali problemi culturologici e linguistici affrontati durante la traduzione.

La studiosa e traduttrice L. Salmon, nel suo volume *Teoria della traduzione*, afferma:

Il fine ultimo di un progetto traduttivo è proprio quello di calcolare quali strategie e tecniche possano consentire più facilmente di riprodurre in lingua di arrivo le *f*-marcatezze di un dato TP<sup>86</sup>, senza pregiudicarne il potenziale comunicativo ed estetico, valutando, almeno, quale sia la dominante testuale da considerare irrinunciabile e gerarchicamente più rilevante (Salmon, 2017: 197).

Lo scopo di una buona traduzione, quindi, risulta essere quello di trasporre in una lingua d'arrivo le caratteristiche del testo di partenza. Ovviamente, essendo le due lingue di input (di partenza) e di output (di arrivo) diverse, anche i loro strumenti comunicativi saranno differenti; per questo un

---

<sup>85</sup> “Le ombre di due poveracci, due amanti, restarono così ad aleggiare sopra la mensa del sanatorio, dove tutti li osservavano, quei due clandestini, e uno di loro come se niente fosse si fermava al tavolo dell'altro (altra), dove questa, colpevole di ciò che stava accadendo, stava seduta tutta tribolata, con macchie sul collo, e volgeva lo sguardo verso di lui, ma tutti gli altri villeggianti sapevano già che avrebbero trasferito lui in una filiale di questo sanatorio, in un angolo remoto, un nuovo posto, ancora non del tutto avviato e noto a pochi, e anche il soggiorno di lei sarebbe stato messo in discussione, pure lei, probabilmente, se la sarebbe svignata dopo di lui, la francese madame de Stael [...]”.

<sup>86</sup> Con l'abbreviazione TP si indica convenzionalmente il Testo di Partenza, ossia il testo originale presentato nella lingua in cui è stato scritto dal suo autore.

traduttore è chiamato a costruire un testo di arrivo che riproduca quanto più possibile l'effetto comunicativo del testo di partenza, prendendo in considerazione anche aspetti culturali e semiotici. In nome di questi principi spesso la pura aderenza lessicale viene meno, in favore della trasmissione in forma più compiuta del messaggio.

Prima di procedere a elaborare una personale versione del testo d'arrivo, il traduttore deve leggere con attenzione il testo di partenza e individuarne il lettore modello, il destinatario e la dominante, o le varie sottodominanti del prototesto (Osimo, 2011: 87). Lo studioso R. Jakobson con il termine dominante intendeva “la componente focalizzante di un'opera d'arte: governa, determina e trasforma le altre componenti. È la dominante a garantire l'integrità della struttura” (Jakobson, 1987: 41). Oltre alla dominante, è importante individuare anche gli elementi superflui che, se necessario, il traduttore è disposto a sacrificare, senza pregiudicare l'effetto del testo d'arrivo.

Nel caso particolare della raccolta *Nagajna, ili Izmenennoe vremja* (Nagini, o Il tempo modificato), la dominante può essere riconosciuta nel perfetto equilibrio tra spontaneità e artificiosità stilistica, che permette all'opera di colpire il lettore per la sua semplicità e, al tempo stesso, indurlo a un processo di continua riflessione personale. In questo senso la musicalità che caratterizza il testo di partenza risulta una componente necessaria alla trasmissione di questo equilibrio, quindi si è cercato, per quanto possibile, di mantenerla inalterata.

Inoltre, è interessante sottolineare che ogni traduttore ha a sua disposizione moltissime strategie per operare la trasposizione dalla lingua di partenza alla lingua d'arrivo. Per esempio, può scegliere se costruire una traduzione più precisa, parola per parola, oppure calare il significato del testo di partenza nella cultura d'arrivo.

#### 5.4.1 Analisi comparata delle traduzioni di *Luny*, *Fonarik* e *Novyj Gulliver* disponibili in lingua italiana

In questo primo sottoparagrafo, si procederà con un confronto tra le due traduzioni disponibili in lingua italiana dei racconti *Luny* (Le Lune), *Fonarik* (La torcia) e *Novyj Gulliver* (Il nuovo Gulliver): in particolare, si tratta della traduzione di C. Sugliano e di quella di chi scrive, presentata nel secondo capitolo della presente tesi.

In entrambi i casi l'obiettivo principale è trasmettere a un lettore italiano la perfetta armonia tra semplicità e raffinatezza stilistica, così come tra il piano realistico e quello magico-trascendente in cui si muovono i personaggi. Tuttavia, per far ciò, sono state utilizzate strategie traduttive differenti, che hanno messo in risalto diverse caratteristiche dell'opera di partenza.

Nel racconto *Luny*, per esempio, la musicalità della versione russa funge da elemento di sintesi a livello semantico, di unità armonica grazie alla quale il mistico può infiltrarsi nella realtà terrena. A partire dal frammento sotto riportato, analizzeremo le due differenti trasposizioni degli aspetti fonosimbolici e le principali differenze tra le traduzioni.

Я поселилась на четвертом этаже нашего пансионата на берегу моря, которое в это ненастное время грохотало, как вечно идущий мимо поезд. Волны шли и шли, раз пущенные в ход, а у нас завтрак сменялся обедом, болтовня, заменявшая нам реальную жизнь, заполняла все свободные промежутки (Ivi: 28).

Io mi ero stabilita al quarto piano del nostro pensionato in riva al mare, che con questo tempo piovoso strepitava come il treno che eternamente passava lì vicino. Le onde si susseguivano di continuo, una volte messe in movimento, e da noi alla colazione seguiva il pranzo, e le chiacchiere, sostitutive della vita reale, riempivano ogni intervallo libero (Sugliano, 1998: 187).

Mi ero stabilita al quarto piano della nostra pensione in riva al mare, che in quel periodo piovoso rimbombava come il treno che le sferraglia continuamente davanti. Le onde, una volta levatesi, scrosciavano e ri-scrosciavano, mentre da noi la colazione si scambiava con il pranzo e il chiacchiericcio, che aveva sostituito la nostra vita reale, riempiva tutti gli spazi vuoti (Ivi: 29).

Come già osservato nell'analisi relativa a questo racconto, il frammento originale è caratterizzato dall'allitterazione delle consonanti biascicanti (š, šč, ž, č), che riproducono per onomatopea i suoni che dominano l'ambientazione del racconto. Osservando le due traduzioni, si evidenzia una differenza notevole: nella proposta di Sugliano assistiamo a una traduzione più letterale, focalizzata soprattutto a rendere il significato connotativo dei termini; nel secondo caso, invece, si è cercato di rendere la musicalità dell'effetto sonoro generato nel testo originale. Per questa ragione il verbo *idti* ('andare') è stato reso inizialmente con l'italiano 'sferragliare', in modo da riprodurre il suono delle rotaie in movimento e, poche righe sotto, con 'scrosciare', per rendere il rumore delle onde che si infrangono sulla riva.

Altra caratteristica rilevante dei testi della Petruševskaja è l'utilizzo frequente delle ripetizioni, sia in forma standard, sia con varianti morfologiche. In particolare, nel racconto *Fonarik* è presente un passo in cui l'utilizzo della ripetizione è funzionale all'esplicitazione della presa di coscienza da parte della protagonista:

Девушка поняла, где она находится, и поняла, что фонарик теперь светит на могилке бабушки Поли (Ivi, 38).

La ragazza capì dove si trovava e comprese che la pila adesso era sulla tomba della nonna Polja (Sugliano, 1998: 231)

La ragazza capì dove si trovava e capì che la torcia in quel momento stava brillando sulla piccola tomba della nonna Polja (Ivi, 39).

In questo caso, la ripetizione del verbo *ponjat'* ('capire, comprendere') non serve soltanto a conferire spontaneità al testo, bensì ha una funzione emblematica anche a livello di contenuto: insistendo su un particolare verbo, l'autrice vuole focalizzare l'attenzione del lettore proprio sulla

raggiunta consapevolezza, da parte della protagonista, del ruolo che il misticismo assume nella vita quotidiana di ciascun individuo. Per questa ragione ho preferito allontanarmi dalla resa semanticamente variegata ed elegante tipica del registro letterario, prediligendo la semplicità delle ripetizioni. Nella trasposizione presentata in questo elaborato, infatti, ho prediletto una traduzione letterale, che includesse la ripetizione del verbo ‘capire’, a discapito della ricchezza stilistica. La traduzione di Sugliano, invece, è più elaborata, semanticamente più ricca, e sembra scivolare sulla funzione delle ripetizioni, conferendo più importanza all’armonia testuale.

Un altro aspetto particolarmente dibattuto in ambito traduttologico è la resa dei realia, ossia delle “parole che denotano cose materiali culturospecifiche” (Osimo, 2011: 111). Questi concetti possono essere resi in vari modi nel testo d’arrivo e le singole strategie traduttive devono essere valutate volta per volta in modo specifico.

Per esempio, nella traduzione del racconto *Novyj Gulliver* possiamo assistere all’utilizzo di due strategie differenti per la resa dei realia *kaša* e *kopejka*: in un caso, una strategia conservativa di pura traslitterazione e, nell’altro, una traduzione letterale del termine.

Кашу они просто вылили на пол, наклонивши над пропастью тарелку, а было их видимо-невидимо. Внизу, на полу, кучу каши разбирали в свою посуду, как-то: в копейку, в отбитые горлышки ампул, в клочки картона (их везли по полу). Фигурировала также чайная ложка, упавшая у меня вчера утром, ее нагружали и несли целой колонной (Ivi, 46).

La pappetta l’avevano semplicemente versata sul pavimento, inclinando il piatto sulla voragine, ed erano numerosissimi. In basso, sul pavimento, sistemavano alla bell’e meglio una montagna di pappetta nelle loro stoviglie: in una copeca, nei colli rotti delle fiale di novocaina, nei pezzi di cartone (li avevano portati lungo il pavimento) (Sugliano, 1998: 144)

Versavano semplicemente la *kaša* sul pavimento, dopo aver inclinato il piatto sull’orlo del tavolo; ce n’erano proprio in gran numero. Laggiù, sul pavimento, smistavano la montagna di *kaša* nei loro piatti in vari modi: in una moneta, nei colli staccati delle fiale, nei pezzi di cartone (li trascinarono per il pavimento) (Ivi: 47).

Per quanto riguarda il termine *kaša*, Sugliano ha preferito tradurlo in italiano, per spiegare al lettore straniero di cosa si trattasse. Tuttavia, l’italiano ‘pappetta’ non rende esattamente il ruolo centrale che la *kaša* ricopre nella cucina tradizionale russa, quindi questa strategia traduttiva potrebbe apparire poco convincente: la *kaša*, infatti, è stata per molti secoli uno dei cibi alla base della cucina russa e ancora oggi rimane una delle pietanze preferite per la colazione. Non esistendo un simile corrispondente nella tradizione culinaria italiana, a differenza di altre culture (per esempio, quella del *porridge* nella cucina inglese), la scelta della strategia traduttiva si è rivelata abbastanza ostica. Considerato che al moderno lettore di narrativa russa il termine *kaša* risulta già abbastanza familiare, nella traduzione presentata in questo elaborato si è optato per la semplice traslitterazione. Un secondo esempio di realia in questo frammento consiste nel termine *kopejka* (‘copeco, centesimo di rublo’). Possiamo notare che nella traduzione di Sugliano il termine è trasposto

letteralmente nel suo corrispondente italiano ('copeca'); tuttavia, nella cultura d'arrivo il termine copeca assume l'accezione di miseria, di moneta di poco valore, tanto da fungere da sinonimo di 'spicciolo'. In questo caso la Petruševskaja non intende aggiungere questa connotazione al termine e, piuttosto, vuole sottolineare il carattere indefinito dell'oggetto utilizzato dai lillipuziani: che sia una moneta da un euro o da un centesimo poco importa, perché l'idea è focalizzarsi sull'indifferenza delle creature verso gli oggetti dell'uomo. Per questa ragione si è scelto di tradurre il nome con 'moneta', ossia con un termine generico, neutrale, non connotato da altri significati secondari.

Sempre a proposito dei realia, bisogna sottolineare che il loro ruolo muta nel corso degli anni: esistono realtà che in un dato momento risultano incompatibili tra due culture, ma che con il passare del tempo vengono accolte anche nella cultura d'arrivo e che, quindi, nella traduzione possono essere semplicemente traslitterati i termini che le descrivono, perché immediatamente comprensibili per il lettore finale. Nel racconto *Luny* l'autrice nomina il *kefir*, tipica bevanda caucasica con consistenza e proprietà simili a quelle dello yogurt. Negli anni Novanta, quando Sugliano ha pubblicato la sua traduzione, questo alimento non era assolutamente noto ad un pubblico italiano, quindi ha optato per la trasposizione con l'italiano 'yogurt'. Negli ultimi anni, però, anche in Italia si è assistito a una progressiva diffusione dell'alimento chiamato kefir, che ha reso il termine noto ai lettori contemporanei. Per questa ragione nella traduzione si è scelto di traslitterarlo dall'alfabeto cirillico a quello latino (da *кефир* a *kefir*), in quanto si tratta di una realtà ormai familiare anche nella cultura italiana.

#### 5.4.2 Il lessico: i realia

Nella raccolta *Nagajna, ili Izmenennoe vremja*, a differenza delle opere a carattere realistico l'utilizzo dei realia non è molto ricorrente. Al contrario, la quotidianità dei personaggi viene spesso proiettata su un piano di lettura universale e immateriale.

Tuttavia, sono presenti alcuni riferimenti alla cultura russa contemporanea che, spesso, non trovano un esatto corrispondente nella lingua d'arrivo, la cui resa in italiano rappresenta un aspetto molto interessante dal punto di vista dell'analisi traduttologica. A tal proposito, nel suo *Manuale del traduttore*, Osimo individua dieci diverse strategie per rendere questo fenomeno: si passa dalla più semplice traslitterazione, sino alla più articolata traduzione contestuale, che ribalta il significato dell'intera frase per rendere al meglio un concetto.

Nelle traduzioni proposte nei capitoli centrali della tesi si è cercato, per quanto possibile, di comprendere appieno il significato dei termini nella cultura d'origine per calarlo in quella ricevente. Laddove questo non è stato possibile, si è optato per una traslitterazione.

Un esempio di sostituzione di un termine con un omologo della cultura d'arrivo è presente nella favola *Odin isključitel'no dobryj volšebnik*:

Один исключительно добрый, но небольшой волшебник как-то раз **накануне Нового года** завопил и проснулся весь в слезах, потому что ему примерещилось нечто очень печальное: звери-калеки! И как они будут встречать праздники?! (Ivi: 67).

Un mago piccolo e straordinariamente buono, un tempo, **alla vigilia di Natale**, cacciò un urlo e si svegliò in lacrime perché si era immaginato qualcosa di molto triste: bestie mutilate! E come avrebbero potuto passare le feste? (Ivi: 68).

In questo caso si è scelto di tradurre la locuzione *nakanune Novogo Goda* ('alla vigilia di Capodanno') con l'italiano 'alla vigilia di Natale', per trasporre non solo l'idea di un periodo magico dell'anno, ma anche il significato culturale della festa. Infatti, durante il settantennio laico dell'Unione Sovietica, sia le tradizioni natalizie cattoliche, sia quelle pagane erano rifiutate e sostituite con la nuova festività di Capodanno che tutt'oggi resta il momento preferito per trascorrere tempo con la famiglia, addobbare l'albero e scambiarsi i regali.

Laddove, però, non esiste una evidente analogia tra i realia della cultura emittente e quelli della lingua ricevente, come nell'esempio della *kaša* analizzato sopra, si è optato per la traslitterazione, oppure per una generalizzazione del concetto. Per esempio, nella favola *Talant* l'autrice inserisce il termine *zelenka*, che indica una soluzione disinfettante dal colore verde brillante, molto popolare negli anni sovietici, ma diffusa tutt'oggi. Il termine è stato tradotto genericamente con 'disinfettante', perché la sua accezione scientifica non sarebbe stata compresa da un lettore italiano, né avrebbe aggiunto un significato rilevante al testo.

Una tecnica simile viene usata anche in *Fonarik*, per rendere il concetto russo di *pominki*, ossia di quel rito tradizionale in cui tutta la famiglia si riunisce, pranza e "festeggia" per commemorare la morte di un parente. I *pominki* russi vengono organizzati dopo il funerale, nel giorno dell'anniversario della morte e durante le ricorrenze relative al defunto, come il compleanno o l'onomastico. Nella cultura italiana l'usanza di organizzare banchetti in onore del defunto non è presente, quindi nessuna traduzione avrebbe potuto rendere il termine in modo adeguato. Per questa ragione, si è scelto di sostituire il termine con uno più generico e tipico della cultura d'arrivo, ossia con 'veglie'.

### 5.4.3 Il sistema verbale

Le studiose F. Fici e A. Jampol'skaja hanno analizzato nel dettaglio le differenze tra i sistemi verbali della lingua russa e di quella italiana. Nel terzo volume della loro serie *La lingua russa del 2000* hanno affermato:

Innanzitutto, il sistema verbale può variare molto da una lingua all'altra. Nel nostro caso, il verbo italiano dispone di una grande varietà di forme (distinte convenzionalmente in modi e tempi), a ciascuna delle quali sono abbinati dei significati; il verbo russo invece ha un apparato formale relativamente semplice associato a una grande complessità semantica, che nasce anche dalla presenza nella forma verbale di morfemi di vario tipo (Fici, Jampol'skaja, 2009: 15).

A differenza del sistema italiano, in cui la categorizzazione morfologica in modi e tempi risulta necessaria, quello russo si fonda sulla categoria dell'aspetto (perfettivo e imperfettivo), che è categoria grammaticale obbligatoria e serve per esprimere il punto di vista da cui si osserva lo svolgimento dell'azione verbale lungo l'asse del tempo. Il significato risultativo dell'aspetto perfettivo si traduce generalmente con i tempi passato remoto, trapassato prossimo o remoto, futuro semplice e talvolta con il passato prossimo. Al contrario, il carattere durativo dell'aspetto imperfettivo è tradizionalmente reso con il presente, l'imperfetto, talvolta con il passato prossimo e con alcune locuzioni perifrastiche (stare per, essere in procinto di, ecc.).

Nonostante le differenze strutturali tra la lingua emittente e quella ricevente, nella traduzione si è cercato, per quanto possibile, di mantenerne la funzione morfologica e il significato grammaticale dei tempi verbali. A supporto di questa affermazione, viene presentato un frammento tratto dalla favola *Mešok s lampočkami* (Il sacco con le lampadine):

Но электромонтер двигался быстро, и птицам приходилось вскоре опять ложиться спать, потому что монтер уносил мешок все дальше, скрывался, допустим, за горой, и постепенно все темнело. Мешок с лампочками удалялся, и получался как бы закат мешка (Ivi, 56).

Ma l'elettricista si muoveva velocemente e agli uccellini poco dopo toccava tornare a letto, perché l'uomo portava lo zaino sempre più lontano, si nascondeva, potremmo dire, oltre la montagna, e gradualmente tutto attorno si rifaceva buio. Il sacco della lampadine si allontanava, e ne risultava una sorta di tramonto del sacco (Ivi: 57).

In questo passo possiamo osservare che tutte le azioni del testo originale sono espresse con verbi imperfettivi (*dvigalsja, prichodilos', unosil, skryvalsja, temnelo, udaljalsja, polučalsja*), in quanto l'autrice sceglie di soffermarsi sullo svolgimento di queste azioni e non sul loro risultato finale. Osservando la traduzione in lingua italiana, notiamo che tutti i verbi sono stati resi con l'imperfetto indicativo ('si muoveva', 'toccava', 'portava', 'si nascondeva', 'si rifaceva', 'si allontanava', 'risultava'), ossia con il tempo che rende meglio l'idea di un'azione in corso di svolgimento.

Talvolta si è dovuto ricorrere alla trasformazione di alcuni tempi verbali, perché non in linea con l'utilizzo nella lingua d'arrivo. Per esempio, nella favola *Odin isključitel'no dobryj volšebnik* (Un

mago straordinariamente buono), si individua l'inserimento di alcune forme verbali al presente che si distaccano dalla generica narrazione al passato: l'utilizzo del presente storico per indicare azioni iterate è frequente anche nella lingua italiana, tuttavia è raro incontrare nello stesso periodo la presenza contemporanea di un tempo passato e uno presente, poiché ciò causerebbe al lettore qualche difficoltà di comprensione.

Там ему стало не по себе: во-первых, страшно вато, воет ветер, во-вторых, кур-то волшебник оставил во дворе далеко внизу! (Ivi, 72).

Lì, però, iniziò a non sentirsi a suo agio: in primo luogo, l'ululare del vento gli faceva un po' paura, in secondo luogo, il mago aveva lasciato la sua gallinella nell'aia, laggiù lontano! (Ivi, 73).

In questo frammento possiamo notare l'utilizzo misto dei tempi verbali: ci sono verbi perfettivi al tempo passato (*stali, ostavil*), ma anche costruzioni al tempo presente (*strašnovato, voet*). Per garantire coesione e non costruire un testo insolito per il lettore italiano, i verbi di aspetto perfettivo sono stati tradotti con un passato remoto ('iniziò') o un trapassato prossimo ('aveva lasciato'), mentre i verbi al presente storico sono stati resi con l'imperfetto ('faceva'), oppure con un infinito sostantivato ('l'ululare').

#### 5.4.4 La sintassi

La sintassi è un ulteriore ambito in cui si esprime l'armonia caratteristica e dominante tra semplicità e ricercatezza. Tutti i testi analizzati, infatti, presentano un perfetto equilibrio tra un ordine paratattico delle frasi e uno ipotattico, più complesso. Generalmente la paratassi prevale laddove l'intento dell'autrice è quello di descrivere in modo immediato una situazione, oppure generare delle immagini semplici nella mente del lettore. Una sintassi più complessa, invece, viene solitamente impiegata per focalizzare l'attenzione sui legami tra le azioni e i loro rapporti di dipendenza.

In generale, nella traduzione si è cercato di non alterare l'equilibrio tra paratassi e ipotassi, tentando di mantenere inalterata anche la forma esplicita o implicita dei verbi. Per esempio, nel racconto *Novyj Gulliver* riconosciamo il seguente frammento:

Как-то я попытался перевернуть подушку, и, вставши в очередной раз, чтобы открыть дверь моей садистке, я затем лег лицом прямо в торчащие остья, которые они успели вытащить и на этой стороне подушки.

Я не решался их уничтожить, помня о пятнышке крови. Кроме того, я в одном человечке, гулявшем по пододеяльнику, обнаружил мать с ребенком (в ваточке) и внутренне задрожал (Ivi: 48).

In qualche modo avevo cercato di rivoltare il cuscino, ma, alzatomi per l'ennesima volta ad aprire la porta alla mia torturatrice, quando poi mi distesi, appoggiai il volto direttamente sulle punte sporgenti che loro erano riusciti a estrarre anche da quel lato del cuscino.

Non avevo la minima intenzione di distruggerli, tornandomi in mente la macchiolina di sangue. Oltre a ciò, in uno di questi omuncoli che camminava sul lenzuolo riconobbi una madre con il suo bambino (in un batuffolo di cotone) e iniziai a tremare internamente (Ivi: 49).

In questo passo si osserva un perfetto equilibrio tra subordinate e costrutti tipici dell'ipotassi, da una parte, e proposizioni semplici, caratteristiche della paratassi, dall'altra. Nella traduzione si è cercato di riprodurre questa armonia sintattica, scegliendo di trasporre fedelmente anche i gerundi perfettivo (*vstavši* 'essendomi alzato') e imperfettivo (*pomnja* 'ricordando').

Nella traduzione del racconto *Luny*, tuttavia, si è resa necessaria la divisione interna di alcuni periodi, troppo lunghi e contorti:

У нас у всех была пора отдыха, обслуга подавала, мыла и выносила отбросы бесшумно, все шло хорошо, завелись также интимные отношения, как это всегда бывает в таких условиях, и несколькими семьям, оставленным в городе, грозил распад, а мы, старые люди, пенсионеры, попавшие в пансионат только благодаря свободным в это холодное время года местам, – мы занимались своими болезнями, сидели по утрам в очереди на ингаляции, а вечерами у телевизора, так оно и шло (Ivi: 28).

Per tutti noi era tempo di riposare, il personale ci serviva, lavava e portava fuori la spazzatura senza far rumore. Tutto procedeva bene, erano nate anche delle relazioni intime, come accade sempre in queste situazioni, e la minaccia di divorzio aveva colpito diverse famiglie lasciate in città; noi pensionati invece, entrati nella pensione solo grazie ai posti disponibili durante la stagione fredda, ci prendevamo cura delle nostre malattie: la mattina ci sedevamo in fila per l'inalazione, e la sera davanti alla TV, e così si andava avanti (Ivi, 29).

In questo caso, partendo da un unico periodo si assiste alla creazione di tre periodi distinti. La divisione interna è basata su ragioni contenutistiche: laddove la vicenda si allontana dagli eventi narrati nella frase precedente, sono stati inseriti un punto fermo oppure un punto e virgola, evidenziando così il cambiamento anche a livello sintattico. Inoltre, l'aggiunta del punto e virgola per separare *i neskol'kim sem'jam, ostavlennym v gronde, grozil raspad* ('e la minaccia di divorzio aveva colpito diverse famiglie lasciate in città') da *a my, starye ljudy, pensionery popavšie v pensionat tol'ko blagodarja svobodnym v eto cholidnoe vremja goda mestam* ('noi pensionati invece, entrati nella pensione solo grazie i posti disponibili durante la stagione fredda') rafforza il significato avversativo della congiunzione *a* ('invece'). Il testo risulta quindi più chiaro e immediato.

Per quanto riguarda la resa dei segni d'interpunzione, ci si è generalmente affidati alle regole grammaticali della lingua d'arrivo. Tuttavia, soprattutto laddove i segni d'interpunzione avevano una funzione enfatica più che sintattica, si è resa necessaria una loro modifica, perché la loro funzione fosse chiara al lettore finale. Un esempio di questo tipo è evidente nella favola *Mešok s lampočkami*:

– Что же это такое получается! Утром мы не светим, днем мы не светим – ну это еще понятно. Но почему мы ночью не светим! Мы хотим светить и ночью! (Ivi: 56).

– Che diavolo sta succedendo? La mattina non ci accendono, il pomeriggio non ci accendono, e fino a qui, potremmo anche capirlo. E allora perché non stare accese di notte? Noi vogliamo stare accese anche di notte! (Ivi: 57).

Qui risulta evidente che i punti esclamativi del testo originale hanno una funzione enfatica ed espressiva; si è scelto pertanto di rendere le proposizioni in italiano come domande retoriche e sostituire i punti esclamativi con quelli interrogativi.

Per concludere, si può affermare che tutte le strategie traduttive messe in campo per trasporre il testo russo in lingua italiana si fondano sul desiderio di mantenere inalterata la musicalità e l'armonia stilistica del testo di partenza, anche a patto di tralasciare, talvolta, alcuni aspetti a mio avviso meno significativi.



## Conclusioni

Come già osservato nell'introduzione, tradurre opere di letteratura contemporanea e, in particolare, di un autore vivente, è un processo particolarmente interessante che permette di fare delle osservazioni originali sul testo e sulla cultura di partenza. Tuttavia, la mancanza di un supporto critico per testi tanto recenti rende necessario affiancare a lavori di questo tipo un'analisi testuale dettagliata, che fornisca al lettore uno spunto aggiuntivo per una piena comprensione.

Anche in questa sede, quindi, il lavoro di traduzione in lingua italiana è stato accompagnato da un commento esplicativo, in cui ci si è posti l'obiettivo di osservare la raccolta nel suo complesso e riflettere sullo stile dell'autrice.

I testi inclusi nella raccolta *Nagajna, ili Izmenennoe vremja* mirano a osservare i comportamenti degli uomini moderni e a indagare come l'ambiente circostante interferisca su questi: in questo modo la Petruševskaja invita il lettore a riflettere sulla necessità di raggiungere un altrove parallelo, un mondo trascendente che mantiene alcuni legami con la realtà, ma in cui l'uomo possa sentirsi libero di esprimersi.

Nel presente elaborato, inoltre, è stato osservato che la sintesi tra realtà e trascendenza si esplicita nella raccolta anche dal punto di vista delle scelte di genere. I generi del racconto, della fiaba e della *povest'* sono frutto di una sperimentazione continua tra una struttura tradizionale e un contenuto innovativo.

Il lavoro critico su sette dei ventitré testi che compongono la raccolta ha permesso di riconoscere alcuni dei caratteri specifici che accomunano le opere. In generale si può affermare che *Nagajna, ili Izmenennoe vremja* sia costruita su una perfetta armonia tra spontaneità e ricercatezza: affiancando a un lessico prevalentemente colloquiale tecniche stilistiche ricercate, l'autrice crea un sistema unitario e armonico, fondato su solidi legami interni, attraverso i quali i vari testi possono implicitamente comunicare tra di loro.

Dal punto di vista stilistico, si segnala il frequente impiego sia di figure retoriche di significato (ripetizioni, poliptoti, figure etimologiche, anafore, anadiplosi, ecc.), che enfatizzano il contenuto o veicolano in modo immediato significati concreti, sia di figure retoriche di suono (onomatopie e allitterazioni), il cui fono-simbolismo mira, sempre con funzione enfatica, a ricostruire le ambientazioni e a riprodurre l'immediatezza del discorso orale. Per quanto riguarda la sfera morfologica, non si assiste a utilizzi particolarmente innovativi di tempi e aspetti verbali: l'imperfettivo viene usato prevalentemente nel suo significato di azione in svolgimento e il perfettivo in quello risultativo.

Inoltre, la non concretezza e l'allusività del contenuto si riflette, dal punto di vista morfologico, nel sapiente e reiterato impiego di pronomi e modi verbali indefiniti: la loro indeterminatezza accentua il carattere nebuloso della trama e conduce il lettore in un mondo dal carattere universale, a cui lui stesso sente di appartenere. Analizzando la scelta dei termini, si osserva la limitata presenza di realia della cultura russa e la prevalenza di un lessico semplice e universale, capace di descrivere realtà generiche e coinvolgere qualsiasi lettore, non specificatamente un interlocutore russo con cui l'autrice condivide il retroscena culturale. Il lessico non manca né di espressioni colloquiali, né di termini aulici: le locuzioni letterarie, prevalentemente come rimandi allusivi a un passato classico o mitologico, insistono sulla dimensione trascendente, mentre i riferimenti colloquiali rimarcano il legame con la realtà puramente terrena.

Anche nella costruzione dei periodi si individua un particolare equilibrio tra paratassi e ipotassi: l'ordine paratattico viene impiegato soprattutto per imitare l'espressività del discorso parlato e rendere il contenuto più fruibile dal lettore; al contrario, l'ipotassi si basa sui vari rapporti di dipendenza tra le frasi e richiede un maggiore sforzo per la comprensione.

Il presente elaborato ha cercato di fornire ai lettori, oltre a una proposta di traduzione di sette testi petruševskiani, anche un supporto critico per la loro piena comprensione e la riflessione personale sulle vicende in essi descritte. Sta a noi lettori moderni, infatti, capire che le interazioni tra mondo terreno e mondo trascendente, così come tra passato e presente, tra semplicità e artificio sono necessarie alla piena realizzazione individuale: soltanto riconoscendo i legami con il trascendente e rifuggendo dalla realtà apparente e talvolta opprimente è possibile dimostrare il proprio valore ed essere finalmente accettati.

## Bibliografia

### 1. Opere di L.S. Petruševskaja:

Petruševskaja L.S., *Amore immortale*; trad. a cura di Sugliano C., Mondadori, Milano, 1990.

Petruševskaja L.S., *C'era una volta una donna che cercò di uccidere la figlia della vicina*, trad. a cura di Caramitti M., Einaudi, 2016.

Petruševskaja L.S., *Čincano*, in Teatro della Perestrojka, a cura di Giampaolo Gandolfo, Costa & Nolan, Genova, 1991.

Petruševskaja L.S., *Il mistero della casa*, trad. a cura di Claudia Sugliano, Armando, Roma, 1998, pp. 143-148, 187-191, 229-232.

Petruševskaja L.S., *La bambina dell'hotel "Metropole"*, trad. a cura di Marcucci e C. Zonghetti G., Brioschi editore, 2019, 254.

Petruševskaja L.S., *Tre ragazze vestite d'azzurro: commedia in due atti*, traduzione a cura di Claudia Sugliano, Milano: Ricordi, 1991.

Petruševskaja L.S., *Nagajna, ili Izmenennoe vremja*, Moskva, Eskmo, 2019.

### 2. Dizionari:

Aleksandrova Z. E., *Slovar' sinonimov russkogo Jazyka*, Sovetskaja Enciklopedia, Moskva, 1968.

Dal' V.I., *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka*, Russkij jazyk, Moskva, 1981.

Kovalev V., *Il Kovalev: dizionario russo-italiano, italiano-russo – 3 ed.*, Zanichelli, Bologna, 2007.

Ožegov S. I., pod redakcej N. Ju. Svedorg, *Slovar russkogo jazyka - Izd. 14*, Stereotipnoe, Russkij jazyk, Moskva, 1983.

### 3. Altre opere critiche:

Agenosov V.V., Kapica F.S., Kapica V.F., Kovalenko A.G., Pavlovec M.G., Sigov V.K., Serefimova V.D., Trubina L.A., *Russkaja proza rubeža XX-XXI vekov*, učebnoe pos. pod redakciej Koljadič T.M., 3ee izdanie, Moskva, izd. FLIITA, 2019.

Belinskij V.G., *Sobranie sočinenij*; vol.3 t.-t.I.–M.: GICHL., 1948, pp. 112-113.

Birjukova O.I., *Žanr rasskaza i poetika fol'klornych žanrov: puti vzaimoproiknovenija (na materiale mordovskoj slovesnosti)*, 2011, pp. 924-930.

Blok A.A., *Poesie* (trad. e cura di A. M. Ripellino), Milano, SE, 2016.

- Buškovitič P., *Breve storia della Russia. Dalle origini a Putin*, Einaudi, 2013.
- Bykov D., *Karamzin s avtomatom. Dmitrij Bykov k 75-letiju Ljudmily Petruševskoj* in *Kommersant' Weekend* №19 del 24.05.2013.
- Cevese C., Dobrovolskaja Ju., *Sintassi russa. Teoria ed esercizi*, Hoepli, Milano 2005.
- Cikuševa I.V., *Žanrovyje osobennosti literaturnoj skazki (na materiale ruskoj i anglijskoj literatury)*, 2008.
- Chakkulova U., *Sovremennaja ženskaja proza i ee mesto v sovremennom literaturnom processe*, Navoi, 2015.
- Choreva L.G., *Magičeskij realizm L. Petruševskoj (na primere rasskazov sbornika «Dva carstva»)*, Moskva, 2018.
- Chubicka I., *Gorodskie toposy v skazkach L. Petruševskoj*, in *Aktualni problemi slov'janskoï filologii*, vipusk XXIII, částina t.2, 2010.
- Čuprinin S., *Drugaja proza* in *Literaturnaja Gazeta*, 8 fevralja 1989.
- Davydova T.T., *Žanrovo-stilevyje novacii v nerealističnoj proze pervogo desjatiletija XXI veka*, Uljanovsk, 2011.
- Davydova T.T., *Sanatorium*, in *Mir Fantastiki* t.158, 2016.
- De Vidovich S., *Letteratura russa*, Vallardi, Milano 2011.
- Dubin B., *Perelivanie krovi: literatura i žurnal'nyj bum* in L. Gudkov, B. Dubin, *Intelligencija: Zametki o literaturno-političeskich illuzijach*, Sankt- Peterburg, 2009.
- Efremova O.V., *Russkij rasskaz o vojne (1945-1955 gg.) problemy tipologii*, Majkop, 2003.
- Ferrazzi M., *La povest' russa fra evo antico e evo moderno*, in *Europa Orientalis* №9, 1990.
- Fici F., Jampol'skaja A., *La lingua russa del 2000. Le forme verbali dell'italiano e del russo. Problemi di interpretazione e di traduzione*, ed. Le Lettere, 2009.
- Gubanova T.V., Ljubeznaja E.V., Popova I.M., *Sovremennaja russkaja literatura*, izd. TGTU, 2008.
- Hielscher K., *Gerede-Gerüchte-Klatsch: Mündlichkeit als Form weiblichen Schreibens bei Ljudmila Petruševskaja*, Frankfurt, 1996.
- Ivanova N., *Ultra-fiction, ili Fantastičeskie vozmožnosti ruskoj slovesnosti*, in *Znamja* №11, 2006.
- Jakobson R., *Language in Literature*, (a cura di) Krystyna Pomorska e Stephen Rudy, Cambridge (Massachusetts), Belknap Press, 1987.
- Korolev K.M., *Kot Bajun i kvazifol'klornaja sostavljajuščaja sovremennoj massovoj kul'tury*, in *Antropologičeskij forum*, 2018, №39.
- Kostjukovič E., *1993 - Letteratura russa: il fantastico, le donne, i ricordi - L'Informazione bibliografica* (<https://www.elkost.it/essays/1993-linformazione-bibliografica/>).

- Lasorsa C., Jampol'skaja A., *La traduzione all'Università*, Bulzoni, Roma 2001.
- Lebeduškina O., *Kniga carstv i vozmožnostej* in Družba narodov №4, 1998.
- Lebeduškina O., *Šecherezada živa, poka...*, in Družba Narodov, №3, 2007.
- Lee A. D., *Realismo Mágico: True Realism with a Pinch of Magic*, in The South Central Bulletin, Vol. 42, №. 4, Studies by Members of SCMLA, 1982.
- Lejderman N.L., Lipoveckij M.N., *Sovremennaja russkaja literatura: 1950— 1990-e gody*. V 2 t. — T. 2. 2003.
- Makina M.A., *Russkij sovetskij rasskaz* in Problemy razvitja žanra, L., 1975.
- Markova T.N., «*Dikie životnye skazki*». L. Petruševskoj, in Vestnik TPGU (TSPU Bulletin) №11, 2014.
- Markova T.N., *Fiziologija i metafizika semejnij žizni v rasskazach L. Petruševskoj*, in Ural'skij Filologičeskij vestnik №2, Russkaja Literatura XX-XXI vekov: napravlenija i tečenija, 2013.
- Martini M., *Oltre il disgelo: la letteratura russa dopo l'URSS*, ed. Bruno Mondadori, 2002.
- Mechralieva G.A., *Igrovoj princip skazočnoj poetiki Ljudmily Petruševskoj* in Problemy istoričeskoj poetiki, 2016.
- Nevzgliadova E., *Sjužet dlja nebol'shogo rasskaza* in Novyj Mir №4, 1988.
- Ognev A.V., *Russkij sovetskij rasskaz*, 1978, 5.
- Osimo B., *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2011.
- Plotnikova E.A., *O nekotoryjch osobennostjach fol'klorizma L.S. Petruševskoj (na primere «Nastojaščich skazok»)*, in Naučnyj dialog. №12: Filologija, 2012.
- Prochorova T.G., *Interpretacia žanra menippej v proze L. Petruševskoj*, Kazan. gos. un-t, 2005.
- Prochorova T.G., *Proza L. Petruševskoj kak sistema diskursov*, Kazan. gos. un-t, 2008.
- Prochorova T.G., *Rasširenje vozmožnostej kak avtorskaja strategija. Ljudmila Petruševskaja* in Voprosy literatury №3, Moskva, 2009.
- Rykova D.V., «*Geroi zdorovyje*» i «*geroi nezdorovyje*» v proze L.S. Petruševskoj in Vestnik Tambovskogo Universiteta. Vypusk №4 (48), 2007.
- Salmon L., *Teoria della traduzione*, Franco Angeli, 2017.
- Segal H., *Ljudmila Petrushevskaja: A New Voice of Glasnost*, in: Dabars, Zita D. (ed.), *Selected Papers Delivered at the NEH Symposium in Russian Languages and Culture*, Bryn Mawr College, May 1990.
- Sokolova E.V., Pachsar'jan N.T., Revjakina A.A., *Metamorfozy žanra v sovremennoj literature. Sbornik naučnich trudov*, Moskva, 2015.

- Strel'cova E.A., *Jazykovye osobennosti chodožestvennykh tekstov V. Tokarevoj, L. Petruševskoj, L. Ulickoj*, in Filologičeskie Nauki, vestnik Čerepovedsk. gos. un-t, 2014, №3.
- Woll J., *The Minotaur in the Maze: Remarks on Lyudmila Petrushevskaya*, in World Literature Today, Vol. 67, No. 1, Russian Literature at a Crossroads, 1993.
- Zaloznjak A.A., Smelev A.D., *Bbedenie v rusckuju aspektologiju*, Jazyki rusckoj kul'tury, Moskva, 2000.
- Zaloznjak A.A., Mikaëljan I.L., Smelev A.D., *Rusckaja aspektologija: v zaščitu vidovoj pary*, Jazyki slavjanskich kul'tur, Moskva, 2015.
- Zolotova T.A., Plotnikova E.A., *Literaturnaja skazka L. Petruševskoj: poiski sinteza tradicii i novoj kul'tury* in Vestnik Čuvaškogo universiteta, 2009.
- Zumbulidze I.G., *Tvorčestvo Ljudmily Petruševskoj v kontekste rusckogo postmodernizma* in Molodoj učenyj No 6 (41), Ijun', 2012.

## Sitografia

<https://dic.academic.ru/> (data obraščeniya 01/07/20).

[https://d.repubblica.it/lifestyle/2016/03/28/news/ljudmila\\_petrusevskaja\\_libro\\_c\\_era\\_una\\_volta\\_una\\_donna\\_che\\_cerco\\_di\\_uccidere\\_la\\_figlia\\_della\\_vicina-3029457/](https://d.repubblica.it/lifestyle/2016/03/28/news/ljudmila_petrusevskaja_libro_c_era_una_volta_una_donna_che_cerco_di_uccidere_la_figlia_della_vicina-3029457/) (data obraščeniya 25/05/20).

<https://fantlab.ru> (data obraščeniya 12/06/20).

<http://gramota.ru> (data obraščeniya 01/07/20).

<https://md-eksperiment.org/post/20170628-takaya-lyubov> (data obraščeniya 13/02/20).

[http://old.superstyle.ru/21may2014/po\\_petrushevski](http://old.superstyle.ru/21may2014/po_petrushevski) (data obraščeniya 15/02/20).

<https://petrushevskaya.ru/content/biografiya> (data obraščeniya 02/06/20).

[https://royallib.com/read/yasina\\_irina/kniga\\_volshebniy\\_istoriy\\_sbornik.html#0](https://royallib.com/read/yasina_irina/kniga_volshebniy_istoriy_sbornik.html#0) (data obraščeniya 25/06/20).

<http://ruscorpora.ru/> (data obraščeniya 01/07/20).

<https://snob.ru/profile/5286> (data obraščeniya 20/05/20).

<https://www.allsoch.ru/sochineniya/13592> (data obraščeniya 03/05/20).

<https://www.parolemigranti.it/2020/02/19/la-voce-dellaltro-ljudmila-petrusevskaja/> (data obraščeniya 18/06/20).

<http://www.rospisatel.ru/konferenzija/shaposhnikov.htm> (data obraščeniya 15/06/20).

<http://www.treccani.it/> (data obraščeniya 30/06/20).

<https://www.youtube.com/watch?v=R7KyrMBtV5c> (data obraščeniya 14/04/20).

## Ringraziamenti

Questo lavoro rappresenta il coronamento di un'esperienza iniziata poco più di cinque anni fa, con l'iscrizione al corso di laurea triennale in Lingue, Civiltà e Scienze del Linguaggio e la sua prosecuzione nel corso magistrale di Lingue e Letterature Europee, Americane e Postcoloniali presso l'Università Ca' Foscari di Venezia.

In tutto questo tempo, tante sono state le persone che ho conosciuto e che, con la loro presenza, hanno contribuito al raggiungimento di questo traguardo. Guardando a posteriori l'intero corso di studi, però, riesco chiaramente a distinguerne alcune, il cui aiuto si è rivelato fondamentale.

Desidero, perciò, ringraziare la relatrice di questa tesi, la Professoressa Luisa Ruvoletto, per avermi seguita e guidata scrupolosamente dall'inizio alla fine di questo percorso.

Ringrazio inoltre il correlatore, Professor Pavel Duryagin, per la disponibilità e i preziosi consigli.

Ringrazio Andrea, che in tutti questi anni ha sempre avuto più fiducia nelle mie capacità, di quanta non ne avessi io stessa.

Ringrazio i miei amici di sempre, Umberto, Martina e Francesca, per avermi supportata (e sopportata) in ogni momento di gioia, o di difficoltà.

Ringrazio Irene e Lara, uniche amiche "veneziane", con cui ho avuto la fortuna di trascorrere giornate felici e spensierate, ma anche crisi d'ansia pre-esame e notti sui libri.

Infine, un ringraziamento speciale va alla mia famiglia che, sempre presente, mi ha accompagnata e sostenuta in ogni occasione.

Questo traguardo è dedicato prima di tutto a voi.