ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ
του Εντοάρντο Σανγκουινέτι 9
ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΟ 35

ΟΙ ΑΔΙΑΦΟΡΟΙ 49

ΕΠΙΜΕΤΡΟ – ΚΡΙΤΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ
Αδιάφοροι, σύγχρονοι, σημερινοί
της Αλεσάντρα Γκραντέλις 411
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 419
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι *Πέντε όνειρα*
του Αλμπέρτο Μοράβια 421
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ Οι Αδιάφοροι *κρίνονται*
από τον συγγραφέα
του Αλμπέρτο Μοράβια 431
Αναμνήσεις από τους Αδιάφορους
του Αλμπέρτο Μοράβια 435
Η νεανική «αδιάφορη» λογοτεχνία
του Αλμπέρτο Μοράβια 443

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

του Εντοάρντο Σανγκουινέτι

Ο Μοράβια έγραψε σε μια «εξομολόγησή» του (και το επανέλαβε σε διάφορες περιστάσεις) ότι συμφωνούσε πως οι *Αδιάφοροι*, που εκδόθηκαν το 1929 με δικά του έξοδα, περιείχαν «μια κάποια δόση απαισιοδοξίας» και ότι εκεί διατύπωνε μιαν «αρκετά σκληρή κριτική απέναντι σε μια συγκεκριμένη κοινωνία». Προσέθετε όμως: «Μπορώ να σας διαβεβαιώσω πως όταν το έγραψα δεν είχα πρόθεση ούτε να επικρίνω μια κοινωνία, ούτε να εκφράσω απαισιόδοξες ιδέες και συναισθήματα», και τελικά απέκλεισε κάθε άμεση σατιρική ή ηθικολογική πρόθεση. Μιλώντας για το πρώτο του μυθιστόρημα, ο Μοράβια επισημαίνει: «Θυμάμαι πολύ καλά ότι για μένα το σημαντικό ζήτημα, την εποχή που έγραφα το πρώτο μου μυθιστόρημα, ήταν να συνδυάσω την τεχνική του μυθιστορήματος με την τεχνική του θεάτρου, ζήτημα –όπως φαίνεται– απολύτως λογοτεχνικό» (*Εξομολογήσεις συγγραφέων*, Τορίνο, 1951). Το γεγονός ότι σήμερα μπορούμε να διαβάσουμε τους *Αδιάφορους* σαν ένα δοκίμιο, καθώς ασχολείται ενεργά, χάρη σε μιαν άμεση επιθυμία ανάλυσης, ηθικολογικής και σατιρικής φύσεως, με την αστική κοινωνία τα χρόνια του ιταλικού φασισμού, φαίνεται κάτι φυσικό, αλλά εξίσου φυσικό είναι να αντιληφθούμε ότι αυτή η ανάλυση προκύπτει από την καλλιτεχνική ικανότητα του Μοράβια, δηλαδή τη «φιλοδοξία του, όπως όλοι οι μυθιστοριογράφοι, να δημιουργεί αυτόνομους, ζωντανούς χαρακτήρες». Τώρα, στο πρώτο του μυθιστόρημα, είναι αυτή ακριβώς η ικανότητα κατοπτρισμού που μοιάζει να

είναι η πιο ποιητικά ευαίσθητη, και είναι ικανή να αφήσει στη σκιά το πιο άψογο λογοτεχνικό πρόγραμμα, ή καλύτερα να το φωτίσει σε βάθος, τονίζοντας την αναντίρρητη λειτουργικότητά του, χωρίς να δημιουργεί, λόγω αυτού, κάποια αντίθεση ανάμεσα στις αρχικές προθέσεις του και στο ολοκληρωμένο έργο, μέσω των εκφραστικών του λύσεων. Η αντικειμενική αδιαφορία του νεαρού Μοράβια, που θέλει να χρησιμοποιήσει μια δραματική τεχνική, που θα δημιουργήσει πρόσωπα γεμάτα αυθεντικότητα, του άνοιξε, έστω και χωρίς να το συνειδητοποιεί πλήρως, τον δρόμο του ρεαλισμού. Βρισκόμαστε μπροστά στη σύγκλιση ανάμεσα στην παρατήρηση του πραγματικού και στην κριτική αντίληψη χαρακτηριστικών προφίλ της ανθρωπότητας, ανάμεσα στη στιλιστική-δομική ενασχόληση και στην αποφασιστικότητα ενός διεισδυτικού συστήματος κατοπτρισμού, που είναι, αν το δει κανείς προσεκτικά, η πηγή της ποίησης.

Στους *Αδιάφορους* εμφανίζεται για πρώτη φορά η ιδιαίτερη τεχνική του Μοράβια, της αντίθεσης ανάμεσα σε ένα ανθρώπινο περιβάλλον που αρνείται να αναγνωρίσει τον εαυτό του και να τον κρίνει, και δεν διαθέτει την ικανότητα αυτοσυνείδησης, και σε μιαν αόριστη επίγνωση σε ένα άμεσα ζωτικό επίπεδο γι' αυτήν τη θολή κατάσταση. Για την ακρίβεια, φαίνεται ότι στο πρώτο του μυθιστόρημα ο Μοράβια εμπιστεύεται εμπειρικά αυτόν τον ρόλο σε δύο πρόσωπα: στον νεαρό Μικέλε και στην αδερφή του την Κάρλα. Η Κάρλα, λόγω μιας πλούσιας γκάμας ψυχολογικών συμπεριφορών, και λόγω μιας πιο γόνιμης δραματικής διαθεσιμότητας (αρκεί να σκεφτούμε το πιο δυνατό ίσως επεισόδιο του μυθιστορήματος, τη σκηνή της παρ' ολίγον αποπλάνησης και του εμετού στο σπιτάκι του κηπουρού), καταλήγει να είναι η πιο χαρακτηριστική και ουσιαστική εκπρόσωπος μιας ηθικής συνείδησης (ή μιας ειλι-

κρινούς επιθυμίας για ηθική συνείδηση), έστω κι αν είναι ανώφελη για την ίδια και τους άλλους. Εδώ, όμως, μπορούμε να αποφύγουμε αυτό που εμφανιζόταν πάντα ως μία από τις πιο διαρκείς και επικίνδυνες παρεξηγήσεις της κριτικής του Μοράβια: όποιος θέλει να πειστεί γι' αυτό, αρκεί να ξαναδιαβάσει τις τελευταίες λέξεις του μυθιστορήματος, όπου, μετά από μια φαινομενικά παράλληλη εξέλιξη, αδερφός και αδερφή βρίσκονται ο ένας απέναντι στον άλλον, διχασμένοι, ανίκανοι να καταλάβουν ο ένας τον άλλον, να σκιαγραφούνται σύμφωνα με μια τεχνική βίαιης αντίθεσης. Ενώ ο Μικέλε μοιάζει κλεισμένος, όπως στην αρχή του έργου, στη σκοτεινή και μάταιη λαχτάρα του για ανέφικτη ειλικρίνεια και πίστη, και τώρα είναι πεπεισμένος για την υποκρισία του αστικού κόσμου («Είναι αδύνατον να συνεχίσω έτσι». Ήθελε να βάλει τα κλάματα. Το δάσος της ζωής τον κύκλωνε από παντού, πυκνό, αδιάβατο. Κανένα φως δεν έλαμπε στο βάθος. «Αδύνατον»), η Κάρλα αποδεικνύεται ικανή να προσανατολιστεί στη ζούγκλα της κοινωνικής ύπαρξης, έχοντας συμφιλιωθεί με τον κόσμο (…Ένιωθε ότι ο Μικέλε κατέστρεφε τη ζωή του. «Κι όμως, είναι όλα τόσο απλά», είχε σκεφτεί, φορώντας το παντελόνι του πιερότου μπροστά στον καθρέφτη. «Παρά τα όσα συνέβησαν, εγώ μεταμφιέζομαι και θα πάω στον χορό»). Αν η ιστορία της Κάρλα είναι η ιστορία μιας δύσκολης και επώδυνης προσαρμογής, αλλά μιας επιτυχημένης, παρ' όλα αυτά, προσαρμογής, η ιστορία του Μικέλε είναι το αντίθετο, η ιστορία μιας προσαρμογής που δεν συνέβη ποτέ, και ακριβώς γι' αυτό, τουλάχιστον επιφανειακά, δεν πρόκειται για ιστορία. Γεγονός για το οποίο κατηγορήθηκε άδικα ο συγγραφέας, μόλις έγινε αντιληπτό ότι οι ενέργειες του Μικέλε βασίζονται στην αρχή της επανάληψης, μαζί με μια τάση «ποσοτικής» τάξης, αν θέλουμε να χρησιμοποιήσουμε αυτούς τους όρους,

και όχι «ποιοτικής»: Όπως αποδεικνύουν οι συνεχείς συγκρούσεις με τον Λέο στις οποίες βασίζεται η αφηγηματική δημιουργία, από την προσβολή στο τρίτο κεφάλαιο ως το παρ' ολίγον χαστούκι στο έκτο, ως το πέταγμα του σταχτοδοχείου, που φυσικά δεν βρίσκει τον στόχο του, στο όγδοο, μέχρι το επεισόδιο με τον πυροβολισμό που δεν συμβαίνει ποτέ, μιας και το όπλο, περιττό να το αναφέρουμε, είναι άδειο, στο δέκατο πέμπτο. Με αυτό, όμως, συνδέεται η θεμελιώδης αντίθεση ανάμεσα στα δύο πρόσωπα: Ενώ ο Μικέλε ζει μέσω της διαρκούς επανάληψης, και δεν επιθυμεί να ζήσει διαφορετικά, η περιπέτεια της Κάρλα σκιαγραφεί τη βαθιά αλλαγή μιας ζωτικής συμπεριφοράς, τη γέννηση μιας θλιβερής νέας κατάστασης. Αυτό αποδεικνύει ότι τα στοιχεία του αστικού μυθιστορήματος, με τα έντονα δραματικά αφηγηματικά χαρακτηριστικά, αν εφαρμοστούν μηχανικά στο έργο του Μοράβια, καταλήγουν να προδώσουν το βαθύτερο νόημα της γραφής και της τέχνης του.

Πρέπει, επίσης, να μελετήσουμε αυτό που προκύπτει ως συμπέρασμα μετά την ανάγνωση των *Αδιάφορων*. Όποιος υποθέτει πως το μπλέξιμο, ή η «απάτη», λειτουργεί στον Μοράβια ως ένα είδος απατηλής νοησιαρχικής και λογοτεχνικής στήριξης, δεν μπορεί να συλλάβει την ειρωνεία και τον σαρκασμό που βαραίνει αυτήν τη διαυγή διάλυση: Που είναι εν συνεχεία η «μοιρολατρική αίσθηση των ηθικών συμμετριών» που ο συγγραφέας αποδίδει στην Κάρλα από τις πρώτες κιόλας σελίδες του βιβλίου, αλλά που συμφέρει να αποδοθεί στον συγγραφέα. Τι σημαίνει, τι μπορεί να σημαίνει αυτός ο γάμος που σχεδιάζει ο Λέο με τόσο μεγάλη όρεξη, όση είχε χρησιμοποιήσει, αρχικά, για να αποπλανήσει την Κάρλα; Αυτή η μετατροπή της «βρόμικης περιπέτειας» στον καθωσπρέπει γάμο του κοριτσιού με τον εραστή της μητέρας του; Πέ-

φτοντας ο ένας πάνω στον άλλον «δυο άψυχες κούκλες, με ξύλινα μέλη και μάτια γουρλωμένα και εκστατικά», ο αδερφός και η αδερφή, που βγήκαν από το δωμάτιο του Λέο, επιστρέφουν στο σπίτι με ταξί. Ο Μικέλε παίζει το τελευταίο του χαρτί: Για μία φορά ακόμα προσπαθεί να επηρεάσει τη μοίρα και να σπάσει τον κύκλο της σκληρής ηθικής συμμετρίας, που τον περικλείει ασφυκτικά όπως και την Κάρλα. «Όλα τέλειωσαν», μονολογεί, συνειδητοποιώντας ότι δεν μπορεί να εμποδίσει αυτόν τον γάμο και, κοιτάζοντας «τα παιδικά μάγουλα» της αδερφής του, «είναι πια γυναίκα», σκέφτεται, και νιώθει ηττημένος: Ο Μοράβια βιάζεται να επισημάνει πως ο Μικέλε, ρωτώντας για τελευταία φορά την Κάρλα αν πραγματικά θα παντρευτεί τον άνθρωπο που την αποπλάνησε, μιλάει «σαν παιδάκι που δεν έχει πειστεί». Η προσαρμογή της Κάρλα συμπίπτει με την επίτευξη της γυναικείας ωριμότητάς της. Η ίδια απορρίπτει τον αδερφό της, που δεν την καταλαβαίνει λόγω ανωριμότητας: Θα μπαίναμε στον πειρασμό να αναγνωρίσουμε στους *Αδιάφορους* το αρχέτυπο μιας ιεροτελεστίας μύησης, με όλο το αισθησιακό τελετουργικό της, που εκτυλίσσεται με έναν απολύτως παρακμιακό τρόπο: Τίποτα δεν μπορεί να μετριάσει την αλήθεια των γεγονότων, την καθαρότητα που συνδέεται με το αποκρυφιστικό αρχέτυπο, το οποίο εντοπίζεται στη σκηνή στο σπίτι του κηπουρού.

Το αποτέλεσμα της μύησης της Κάρλα, που εκδηλώνεται στο επόμενο κεφάλαιο, μιας γυναίκας «που κουράστηκε να παρατηρεί τον εαυτό της και τους άλλους», δεν είναι παρά η παθητική αναγνώριση της βίας στον κόσμο, η άρνηση, επώδυνη αλλά απολύτως συνειδητοποιημένη, κάθε προσπάθειας αντίστασης: «Η ζωή ήταν αυτή που ήταν, καλύτερα να την αποδέχεται κανείς, παρά να την κρίνει. Ας την άφηναν πια στην ησυχία της». Το αρχικό σχέδιο της Κάρλα έχει πραγμα-

τοποιηθεί («Να τελειώνω», σκεφτόταν. «Να τα καταστρέψω όλα»), αλλά η καταστροφή δεν έρχεται, όπως θα μπορούσε να περιμένει κανείς, από την αποπλάνηση, έρχεται, παραδόξως, από τον γάμο. Δεν είναι, λοιπόν, δυνατόν σε αυτό το σημείο να μπερδεύουμε την ηθική του Μοράβια με το ηθικό συμπέρασμα της ιστορίας της Κάρλα, τη μοιρολατρία του συγγραφέα, τον κριτικό πεσιμισμό του, με την παράδοση του προσώπου που, φοβάμαι, υποκύπτει στο υπολογισμένο παιχνίδι του Λέο, απόλυτη ενσάρκωση της πιο αυστηρής αστικής λογικής: Η ηθική του Μοράβια εκπροσωπείται από τον Μικέλε.

Σίγουρα, η αντικειμενική απελπισία των *Αδιάφορων* έγκειται στο γεγονός ότι η τυφλή εξέγερση της Κάρλα δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί παρά μέσω της λειτουργίας του απαθούς μηχανισμού που θα πρέπει να την οδηγήσει να γίνει μια νέα Μαρία Γκράτσια, έγκειται στο γεγονός ότι η εξέγερση του Μικέλε, του μόνου προσώπου που έχει γενικά και αόριστα επίγνωση ακόμα και αυτού του απαθούς μηχανισμού, δεν βρίσκει τρόπο για να εκφραστεί. Μπορούμε να πούμε ότι η εξέγερση του Μικέλε είναι ακριβώς γι' αυτόν τον λόγο στον κόσμο του Μοράβια μια αυθεντική εξέγερση: Γιατί παραμένει στο πεδίο των προθέσεων και των συναισθημάτων, γιατί δεν προχωρά στη μοιρολατρική πρακτική διαστρέβλωση, που δεν θα μπορούσε να ικανοποιηθεί αν την έσβηνε, αλλά θα τη διέφθειρε και θα τη μετέτρεπε στο αντίθετό της. Και είναι λάθος να συγχέουμε την ηθική του συγγραφέα με την αντικειμενική ηθική συνθήκη που η τέχνη του απεικονίζει: Είναι λάθος να απαιτούμε από την απεικόνισή του μια «δημιουργική» ηθική, όταν τόσο ενεργητικά «δημιουργική» είναι η επιχείρηση της αποκάλυψης που έκανε ο ίδιος.

Ας επιστρέψουμε στην υπερβολική εικόνα της Κάρλα, μεταμφιεσμένης δίπλα στη μητέρα της («ο λευκός πιερότος και

η μαύρη σπανιόλα»), εικόνα που είναι κάτι περισσότερο από αλλόκοτο τέχνασμα μιας καθαρά κινηματογραφικής παρουσίασης: Σε αυτήν την απεικόνιση της κοπέλας που είναι πια γυναίκα, η οποία «στις μύτες των ποδιών, με το καπέλο της λίγο στραβά, και χαμογελούσε μυστήρια» (δώστε προσοχή στο θέμα του χαμόγελου που περνάει από το ένα πρόσωπο στο άλλο), αντιλαμβανόμαστε κάτι που σηματοδοτεί την κατάρρευση της μυθιστορηματικής παραβολής – στη μεταμφίεση αυτή εκφράζεται ο υπέρτατος συμβολισμός της μύησης που έχει επιτευχθεί. Όπως σε μια αλληγορία, το χρίσμα, εξισώνοντας και σε εξωτερικό επίπεδο την κόρη με τη μητέρα, συνδέει άρρηκτα τις δύο γυναικείες φιγούρες με τις μάσκες. Έτσι κατανοούμε καλύτερα τον γκροτέσκο χαρακτήρα τής παρ' ολίγον καταστροφής: Στο σχήμα ενός ευτυχούς και αξιολύπητου τέλους, που οδηγεί, που θα έπρεπε να οδηγεί, από την ηθική καταστροφή στη συζυγική αποκατάσταση, ο Μοράβια εισάγει ειρωνικά τη βίαια υπολογισμένη μετατόπιση της άποψής του, γιατί αυτή η μετατόπιση είναι η αλλόκοτη μορφή της αστικής κριτικής για την οποία είναι ικανός ο Μοράβια, και έπειτα είναι η ίδια η πηγή, ας το πούμε μια για πάντα, των αμφισημιών του Μοράβια. Πράγματι, η συμπεριφορά της Κάρλα είναι, στον επίλογο του βιβλίου, μια εκδοχή της παραδοσιακής διάλυσης, διάλυσης που εδώ περιορίζεται σε ένα καθαρό σχήμα, τεχνικά αποτελεσματικό, σαν ένα είδος ρεφρέν άνευ νοήματος: Πρόκειται, κυριολεκτικά, για μεταμφίεση. Αν η καταστροφή της Κάρλα έπρεπε να είναι η αντικειμενική και πρακτική επαλήθευση της αυθεντικότητας της ηθικής της εξέγερσης, τότε, εδώ, όπου έχει διαστρεβλωθεί κάθε όρος, η οριστική σωτηρία, στην οποία «όλα είναι τόσο απλά», μετατρέπεται σε σύμβολο όχι της νίκης του προσώπου αλλά της παραίτησής του.

Ας θυμηθούμε την Κάρλα που γνωρίσαμε στην εισαγωγή, μια Κάρλα που αισθάνεται καλά όταν ο κόσμος που την περιβάλλει, ο κόσμος στον οποίο αναπνέει και ζει, ο κόσμος του οποίου, θέλοντας και μη, είναι κομμάτι και η ίδια, είναι «καταπιεστικός, θλιβερός και στενόμυαλος», μια Κάρλα που φιλοδοξεί «να τελειώνει», και που, παρ' όλα αυτά, δεν μπορεί να βρει άλλη λύση από την «καταστροφή των πάντων», προσπαθώντας να χρησιμοποιήσει βία, σε εκείνη τη ζωή που «δεν αλλάζει… δεν θέλει να αλλάξει». Στην πρώτη συνομιλία της με τον Λέο, όπου σκιαγραφείται η πλοκή της φρικτής της περιπέτειας, συνειδητοποιεί ότι μιλάει «με θεατρική αποφασιστικότητα», και νιώθει αμέσως ότι «παίζει έναν ψεύτικο και γελοίο ρόλο». Από αυτήν τη θεατρικότητα ως την τελική μεταμφίεση ορίζεται μια ευθεία γραμμή δραματικής σύνδεσης, γιατί, όπως είχαμε αντιληφθεί, στον κόσμο των *Αδιάφορων* κάθε αντιδραστική τάση προορίζεται να αναδιπλώνεται και να αλλάζει κατεύθυνση, να επιλύεται σύμφωνα με τον γενικό κανόνα: Όλα τα πρόσωπα, με λίγα λόγια, καθώς συμμετέχουν σε αυτό το περιβάλλον, έχουν ζωές ρυθμισμένες από τη μοίρα, έστω και διαφορετικά ο καθένας. Το να ανήκεις σε αυτό το περιβάλλον σημαίνει για τον Μοράβια, ως άμεση συνέπεια, να έχεις σημαδευτεί από ένα προπατορικό αμάρτημα, μια μέγγενη από την οποία δεν μπορεί κανείς να ξεφύγει. Και ιδού, στο τελικό συμπέρασμά του, κάθε απόπειρα εξέγερσης έχει τελειώσει, κάθε «γελοίο και ψεύτικο στοιχείο» φτάνει στο τέλος του, και η τάξη βασιλεύει και πάλι, εδώ όπου το χάος είναι ο μόνος τρόπος να υπάρχει κανείς. Και η Κάρλα; Η Κάρλα «ήθελε να φωνάξει στον Μικέλε, "όλα είναι τόσο απλά", και είχε στον νου της να ζητήσει από τον Λέο να του βρει μια δουλειά, μια θέση, μια οποιαδήποτε απασχόληση, μόλις παντρεύονταν». Και ο Μικέλε, όπως η αδερφή του, θα

έπρεπε να προσαρμοστεί, θα έπρεπε να βρει «μια οποιαδήποτε απασχόληση». Γιατί, όπως λέει η μητέρα, «διαφορετικά ποιος ξέρει πού θα καταλήξει». Προσοχή όμως, η Κάρλα συνοψίζει τη στάση της σε αυτό που για εκείνη, όπως και για τον Μικέλε, είναι το πιο χαρακτηριστικό μάθημα όλων των διαλόγων του μυθιστορήματος: «Θα ήθελε». Και αυτό τη στιγμή που τίθεται το πρόβλημα της ειλικρίνειας στις ανθρώπινες σχέσεις. Πράγμα που δεν συμβαίνει ακόμη γιατί η αγωνία της να εξεγερθεί και η θέλησή της να έχει πίστη και να είναι ειλικρινής είναι ψυχολογικά ή ηθικά μη αυθεντικές, αλλά γιατί είναι ιστορικά, κοινωνιολογικά διαστρεβλωμένες, όπως συμβαίνει για τον Μικέλε: Στον κόσμο των *Αδιάφορων* η εξέγερση δεν μπορεί παρά να διαμορφωθεί αν δεν θέλει να διαψευστεί ως πρόθεση, ως αφηρημένο και ξεκάθαρο βάσανο.

Η φράση της Μαρία Γκράτσια, «αλλιώς ποιος ξέρει πού θα καταλήξει», μπορεί να εκληφθεί ως το μότο που θα μπορούσε να γραφτεί στο εξώφυλλο του μυθιστορήματος. Οι *Αδιάφοροι* αποτελούν τη ληξιαρχική πράξη θανάτου της αστικής υψηλής λογικής, όχι λόγω πλήρους ανατροπής, για την οποία θα έπρεπε να αναζητήσουμε αποδείξεις σε μια περιοχή που πόρρω απέχει από την τέχνη του Μοράβια, αλλά επειδή άδειασε εσωτερικά, ή αλλιώς, όπως ήδη λέγαμε, λόγω πλήρους διαστρέβλωσής της. Είναι αυτή η «υψηλή λογική» που έχει μετατραπεί σε χυδαία «κοινή λογική», η οποία γεμίζει με αοριστολογίες σελίδες ολόκληρες του μυθιστορήματος, για να δώσει φωνή στον θλιβερό εγωισμό και στην ηθική αμβλύτητα αυτών των χαμένων προσώπων. Όλα αυτά παρουσιάζονται εδώ με ενάργεια, με μια σχεδόν απεχθή προσκόλληση στην αλήθεια, σαν να έχουν καταγραφεί από ένα φανταστικό μαγνητόφωνο, που καταγράφει το ιδεολογικό και πολιτισμικό ύφος ενός περιβάλλοντος, μιας τάξης. Είναι

αυτή η «υψηλή λογική» σε αποσύνθεση που δίνει φωνή στην ανοησία της Μαρία Γκράτσια, στον κυνικό ωφελιμισμό του Λέο, στον γκροτέσκο συναισθηματισμό της Λίζα, και ακόμα, προσέξτε, στην ηθική αγωνία των δύο πρωταγωνιστών, στην αγωνία της Κάρλα και στην αδιαφορία του Μικέλε: Θα αρκούσε ο Μικέλε να σκεφτεί τις φαντασιώσεις του πριν το παρ' ολίγον έγκλημα, το ίδιο το έγκλημα και τις επακόλουθες συνέπειές του, φαντασιώσεις στις οποίες ξεσπά και επανορθώνει για την πρακτική ανικανότητά του, έτσι ώστε να μπορέσει να «χρυσώσει», κατά κάποιον τρόπο, αυτήν την ανικανότητά του με τραγική ευπρέπεια – πράγμα που επιβεβαιώνεται, πάντοτε με έντονα κριτικό ρεαλισμό, ως αλλόκοτο, αμφιλεγόμενο μείγμα του μεγαλείου του Ντοστογιέφσκι και της θεατρικής χυδαιότητας του αστυνομικού «ρεπορτάζ». Θα ήταν, εξάλλου, δύσκολο να κατηγοριοποιήσει σε συγκεκριμένα είδη το μυθιστόρημα, ώστε να συνθέσει μια νέα, ενημερωμένη μορφή του *Λεξικού των κοινών τόπων* του Φλομπέρ, καθώς από αυτή την άποψη οι *Αδιάφοροι* είναι, κυρίως, μια εγκυκλοπαίδεια της ανοησίας της μέσης αστικής επικοινωνίας, των επίγειων και οικείων φιλοδοξιών, και όπως στις συζητήσεις έχουμε ένα φοβερό διαλεκτικό ρεπερτόριο, έτσι και στους εσωτερικούς μονολόγους των ηρώων έχουμε μια εξαιρετική συλλογή των κοινών τόπων της αστικής συνείδησης όλου του κόσμου.

Στο πρόσωπο της Λίζα, ωστόσο, φθάνει στο αποκορύφωμά της η τέχνη της αποδόμησης στο μυθιστόρημα, και είναι φυσικό: Η Λίζα βρίσκεται στο σημείο όπου επιβεβαιώνεται η αδιαφορία του Μικέλε, είναι η πρώτη ανθρώπινη φιγούρα στην οποία αποτυπώνεται το μοτίβο, ιδιαίτερα αγαπητό στον Μοράβια, της ερωτικής αστικής υποκρισίας.

Είναι ξεκάθαρο ότι στους *Αδιάφορους* η σεξουαλική συμπεριφορά είναι για τον Μοράβια ένα από τα κλειδιά για

την ερμηνεία της συμπεριφοράς των πέντε προσώπων που πρωταγωνιστούν στο μυθιστόρημα: για τον Μικέλε, για την Κάρλα, για τη Μαρία Γκράτσια, για τον Λέο και για τη Λίζα. Και εδώ αγγίζουμε τον άλλο πόλο της τέχνης αυτού του μυθιστοριογράφου, το σεξ, το οποίο, μαζί με το χρήμα, καθορίζει τα κριτήρια για κάθε πιθανή κρίση σχετικά με την κοινωνική πραγματικότητα, για κάθε πιθανή ερμηνεία της ύπαρξης. Στο ερωτικό σκέλος, μαζί με το οικονομικό, τα πρόσωπα καθορίζονται επακριβώς. Όπως η επανάσταση της Κάρλα εκφράζεται αλλά και αδυνατεί να εκφραστεί μέσω του σεξ, έτσι και η αδιαφορία του Μικέλε αποτελεί κάτι μοναχικό λόγω έλλειψης σεξουαλικής επικοινωνίας· η σεξουαλική ανικανότητά του ακόμα μία φορά συνδέεται άρρηκτα με την οικονομική του ανεπάρκεια. Η άρνησή του ή η ανικανότητά του για αυθεντικές σχέσεις με τα πράγματα και τους ανθρώπους επιβεβαιώνεται κυρίως στην άρνησή του για τους κανόνες του αστικού σεξουαλικού παιχνιδιού: Και είναι κανόνες που ο Λέο ξέρει να διευκρινίζει, πρέπει να πούμε, με αξιοζήλευτη πρακτικότητα· και με εκείνη την υψηλή λογική, ή την κοινή λογική, τουλάχιστον, για την οποία μιλούσαμε, η ηθική αγνότητα του Μικέλε στα μάτια του αστού δεν μπορεί να εμφανίζεται παρά ως χαρακτηριστικό δείγμα αφέλειας και κατωτερότητας, μια πραγματική ανατροπή της «φυσικής» τάξης των πραγμάτων. Όπως λέει ο Λέο: «Νομίζω πως ο κόσμος έχει έρθει τα πάνω κάτω». Αυτή η αδιαφορία, ωστόσο, αυτή η αφέλεια και η ανικανότητα θα ήταν ατελείς αν υπολογίζονταν μονάχα υπό το πρίσμα του πρακτικού κυνισμού του Λέο. Η δράση της Λίζα είναι, υπ' αυτήν την έννοια, απαραίτητη: Πρόκειται για την καταγραφή της άλλης πλευράς της κατάστασης, της συναισθηματικής υποκρισίας, που είναι ο μανδύας με τον οποίο η υπολογιστική σκληρότητα, που εκδηλώνει ο Λέο, πρέπει

να καλυφθεί μόλις ερμηνευθεί με τους όρους της γυναικείας εμπειρίας. Ας διαβάσουμε, λοιπόν, κάποια σημεία από το πέμπτο κεφάλαιο:

«Όλα αυτά είναι ξεδιάντροπα», σκεφτόταν. Μόλις κάθισαν, όμως, έριξε τη Λίζα στα μαξιλάρια σαν να ήθελε να την πάρει. Είδε τα γυαλιστερά της βλέφαρα να κλείνουν στο πρόσωπό της και να αφήνεται σε ένα είδος έκστασης απεχθές και γελοίο συνάμα. Η αίσθηση αυτή ήταν τόσο δυνατή, που κάθε επιθυμία του εξαφανίστηκε. Φίλησε ψυχρά το στόμα της γυναίκας και έπειτα με έναν αναστεναγμό ακούμπησε το κεφάλι του στην αγκαλιά της. Σκοτάδι. «Θέλω να μείνω έτσι μέχρι το τέλος της επίσκεψης», σκέφτηκε. «Και να μην την ξαναδώ, να μην την ξαναφιλήσω».

...Ο Μικέλε δεν κουνιόταν, δεν του είχε ξανατύχει να δει ποτέ τη γελοιότητα να μπερδεύεται σε τέτοιο βαθμό με την ειλικρίνεια, το ψέμα με την αλήθεια. Τον είχε κυριεύσει μια φρικτή αμηχανία. «Τουλάχιστον να μη μιλούσε», σκεφτόταν. «Αλλά όχι, πρέπει να μιλάει».

Ας επιστρέψουμε, όμως, στην Κάρλα. Και ας αναρωτηθούμε για άλλη μια φορά: Τι πρέπει να νιώσει ο αναγνώστης παρακολουθώντας ιδεατά την τελευταία πράξη του δράματος; Με ποια συναισθήματα πρέπει να συνοδεύσει την έξοδο της Κάρλα στη σκηνή του μυθιστορήματος; Ο Μοράβια αποφεύγει επιμελώς κάθε δυσάρεστο προσδιορισμό: Ακόμα και η ειρωνεία, που θα μπορούσε να γεννηθεί αυθόρμητα λόγω του γκροτέσκου υπόβαθρου, παύει αμέσως να υφίσταται. Παραμένει, και πρέπει να παραμείνει, κατά συνέπεια, το αίσθημα

μιας ανηλεούς ηθικής αυστηρότητας, που δεν προκύπτει από κάποια συμμετοχή ή από κάποια συναισθηματική αντίδραση, αλλά, τρόπον τινά, από την απόδειξη της πραγματικότητας, και από τη διέγερση της κριτικής συνείδησης που πρέπει, φυσικά, να συνοδεύει μια τέτοια απόδειξη. Το πρόσωπο του Μοράβια δεν είναι το τυπικό πρόσωπο του παραδοσιακού αστικού μυθιστορήματος, καρπός ομόφωνης και συμπαγούς ιδεολογικής προβολής, δεν είναι πια ένας ήρωας στον οποίο εμφανίζονται, τυπικά, θετικές και αρνητικές αξίες ξεκάθαρα προσδιορισμένες: Η ηρωική ένταση εδώ καταπίπτει στις ίδιες τις ρίζες της σύγκρουσης, για να αποσυντεθεί αυθόρμητα σε μιαν αμφιλεγόμενη ηθική αδιαφορία. Αυτή η αδιαφορία, πριν γίνει συγκεκριμένο ψυχολογικό δεδομένο, είναι ο θεμελιώδης χαρακτήρας της πραγματικότητας, ακριβώς όπως θα γίνει πάλι και με την πλήξη τριάντα χρόνια αργότερα. Αν, μάλιστα, η αδιαφορία, παραδόξως, συνιστά στα πρόθυρα της ψυχολογικής πτώσης τη μόνη εναπομείνασα αξία, τη συνείδηση, και είναι ελαττωματική και αντιφατική, λόγω της αδιαφορίας της, αλλά με εξαιρετικά υψηλό τίμημα, ένα τίμημα που αποκαλύπτει την προσωρινότητα και τον αρνητισμό της: την απώλεια επαφής με τη ζωή. Από τη στιγμή που ο κόσμος δεν φαίνεται να μπορεί να αλλάξει, από τη στιγμή που η ύπαρξη, πριν ακόμη από το ίδιο το πρόσωπο, αντιγράφει τους ομοιόμορφους τρόπους της μιζέριας της, από τη στιγμή που η κοινωνία στην οποία ζει κανείς μοιάζει τόσο στιβαρή που να μπορεί να θεωρηθεί αναλλοίωτη όσον αφορά τη δομή και την ηθική της ουσία, δεν μένει τίποτε άλλο από το να διατηρήσει κανείς ως θεατής περιφρονητικά, αλλά παθητικά, την επίπλαστη αθωότητά του και να διασώσει τη ηθική συνείδησή του στη λέμβο μιας πραγματικής ανικανότητας, ή αλλιώς να αγκυροβολήσει, πέρα από κάθε μάταιη προσπάθεια αντίστασης, σε μια

φυσιολογική προσαρμογή, χωρίς φασαρίες και απελπισία, ορίζοντας το αυστηρό κοινωνικό του συμβόλαιο, φορώντας εκ νέου τη φυσική του μάσκα, για να είναι, τελικά, ένα ζωντανό πρόσωπο, όπως τα υπόλοιπα, ούτε καλύτερο ούτε χειρότερο, σε τελική ανάλυση. Το ιταλικό μυθιστόρημα σταματά με τους *Αδιάφορους* να προτείνει μια συγκεκριμένη εικόνα της μοίρας, για να παρουσιάσει, με κάποιον τρόπο, μια κριτική απέναντι σε αυτήν. Με αυτό θέλουμε, επίσης, να πούμε ότι ο αναγνώστης του πρώτου μυθιστορήματος του Μοράβια δεν μπορεί να μην εντοπίσει κάτι από αυτό που υποστήριζε ότι διέθετε ο Μπρεχτ, με σαφή επίγνωση, εννοείται, αλλά και με εμφανώς διαφορετική τεχνική, απέναντι στον θεατή. Από αυτή την άποψη, η θεατρικότητα του Μοράβια στο εσωτερικό της αφήγησής του μπορεί να βρει νέα εξήγηση και νέα κίνητρα. Η αδιαφορία είναι, λοιπόν, σε πρώτη φάση, μια νέα αφηγηματική μορφή, μια συγκεκριμένη μυθιστορηματική τεχνική σχετικά με την «αποξένωση».

Τέλος: Το πρόσωπο της Κάρλα μπορεί να γίνει αντιληπτό (και αναλογικά και το πρόσωπο του Μικέλε) ως η μορφή στην οποία παρωδείται, στη μικροκλίμακα της μεσοαστικής οικογένειας, το αρχαϊκό πια πνεύμα της ρομαντικής εξέγερσης, τόσο αρχαϊκά ανεφάρμοστο, το τελευταίο υπόλειμμα του πνεύματος των τιτάνων. Και υπό αυτήν την έννοια, νομίζω, οι *Αδιάφοροι* είναι πραγματικά, και λειτουργικά, μια «παρ' ολίγον τραγωδία». Εδώ δεν παλεύει κανείς, όπως είναι ξεκάθαρο από πολύ νωρίς, σε έναν απέλπιδα αγώνα ενάντια σε ένα αντίξοο μέλλον, αλλά καταλήγει να φαντάζεται. Λίγο με απέχθεια και λίγο με ικανοποίηση για το αναπόφευκτο μέλλον της μέλλουσας κυρίας Μερουμέτσι, που «είναι πλούσια, διασκεδάζει, ταξιδεύει, έχει εραστή, τι άλλο; Έχει ό,τι θέλει μια γυναίκα». Είναι σαφές, λοιπόν, ότι ονειρεύεται να τελειώσουν όλα, αλλά

οι δρόμοι της εξέγερσης είναι αστικά προδιαγεγραμμένοι, έστω και επαναστατικά. Σε αυτό το σημείο μπορεί κανείς να μιλήσει, και το μόνο που απομένει είναι να διασχίσει τους δρόμους αυτούς με τάξη. Πρόκειται, στην ουσία, με καθαρά αστικούς όρους, εδώ όπου δεν μπορεί κανείς να κάνει λάθος, για εκείνες τις κρίσεις της εφηβείας και της νεότητας, όπως συνήθως τις βαπτίζουμε, τις οποίες πρέπει κάποιος να περάσει αργά ή γρήγορα, και καλύτερα γρήγορα, όπως συμβαίνει και με τις παιδικές ασθένειες: Είναι κρίσεις προορισμένες να βρουν, με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, τη λύση τους. Γίνεται, λοιπόν, ότι ο Μοράβια του Αγκοστίνο και του Λούκα, κατά μία έννοια, είναι ήδη πλήρως σχηματισμένος στην Κάρλα και στον Μικέλε. Για την ώρα, τουλάχιστον, όσο δρα και επικοινωνεί, όλα μοιάζουν ψεύτικα, θεατρικά, κάθε λέξη είναι ένας άσκοπος ρόλος: Η ηθική συνείδηση εδώ καταπνίγεται, και δεν μπορεί πια να είναι κανείς ειλικρινής ούτε με τον εαυτό του. Μπορεί να πέσει στο κρεβάτι του Λέο, με την ελπίδα να βρει, ρισκάροντας να καταστραφεί, κάτι που θα μπορέσει, τελικά, να κόψει όλους τους δεσμούς με τον αποπνικτικό κόσμο του κοινωνικού κομφορμισμού, κάτι που θα τη φέρει ξανά σε επαφή με μια αληθινή και βασανισμένη ζωή, αλλά θα βρει έπειτα στο ίδιο κρεβάτι, σαν σε υπέροχο εφιάλτη, φτιαγμένο στα μέτρα της, το νυφικό της φόρεμα. Για να ενσαρκώσουν το αντίξοο μέλλον, εδώ που μιλάμε τόσο πολύ, και μάλλον καθόλου πειστικά, για τη δύναμη των πραγμάτων, για το μοιραίο, δεν βρίσκουμε δυνάμεις με τις οποίες αξίζει να παλέψει κανείς: Απέναντι στην Κάρλα υπάρχει μόνον ο Λέο, και ο Λέο είναι μια αμφιλεγόμενη και μοχθηρή μοίρα, μια μικρή διπρόσωπη πραγματικότητα, που διαφθείρει και διασώζει ταυτόχρονα, ανάλογη με μια οικογενειακή τραγωδία που φιλοδοξούσε να επαναπροσδιορίσει, φαίνεται, τον Αισχύλο και τον Σαίξπηρ,

αλλά, λόγω των συνθηκών, «καταλήγει σε κωμωδία». Και αυτό όχι εξαιτίας, πρέπει να πούμε, αλλά χάρη στον Μοράβια, χάρη σε έναν συγγραφέα που χωρίς αφελείς ψευδαισθήσεις, αυτήν τη φορά με ρεαλισμό, μπροστά στο θέαμα μιας κοινωνίας υπό κατάρρευση, δηλώνει ότι μόνον οι χυδαίες και δυσάρεστες διαστάσεις του γκροτέσκου και οι κοινοί τόποι του μυθιστορήματος μπορούν να αντικατοπτρίσουν το πραγματικό πρόσωπο του κόσμου.

Αυτή η αδυναμία του τραγικού εκφράζεται κυρίως στην αδιαφορία του Μικέλε. Διαβάζουμε τις σκέψεις του στην αρχή του κεφαλαίου 12:

> *Δεν υπήρχαν πια γι' αυτόν πίστη, ειλικρίνεια, τραγικότητα. Όλα του φαίνονταν αξιολύπητα, γελοία και ψεύτικα λόγω της αδιαφορίας του. Δεν καταλάβαινε τις δυσκολίες και τους κινδύνους της κατάστασής του. Έπρεπε να παθιαστεί, να δράσει, να υποφέρει, να νικήσει αυτή την αδυναμία, τον οίκτο, το ψέμα, το αίσθημα του γελοίου. Έπρεπε να είναι τραγικοί και ειλικρινείς.*

Δεν πρέπει να παρασυρόμαστε από την ψυχολογική προβολή: Η απώλεια της αίσθησης του τραγικού στους *Αδιάφορους* δεν μπορεί και δεν πρέπει να εξηγείται ως απλό στοιχείο του χαρακτήρα, γιατί ο χαρακτήρας εδώ παρατηρεί μια ιστορική συνθήκη και ορίζεται στοχαστικά ως συνείδηση της ίδιας της κατάστασης. Ο Μικέλε, συνεπώς, πρέπει να θρηνήσει για ένα είδος χαμένου παραδείσου, του παραδείσου της νοσταλγίας των μεγάλων ηρώων του Μοράβια, τον αστικό κόσμο πριν από την παρακμή, στον οποίο όλα τα ειλικρινά κίνητρα μπορούσαν να ενσαρκωθούν φυσικά και να επενδύσουν μιαν αυθόρμητη ηθική παρακμή, και με αυτήν την πα-

ρακμή ένα εξίσου αυθόρμητο τραγικό μεγαλείο. Η θλίψη για την τραγική ηθική είναι θλίψη για έναν κόσμο τον οποίο «δεν σκέφτεσαι τόσο, και η πρώτη αντίδραση είναι πάντοτε η σωστή»: με όρους ρομαντικής αισθητικής, νοσταλγία της ρομαντικής «έμπνευσης». Εδώ έγκειται, εν τω μεταξύ, και η απαρχή, αλλά και η μετέπειτα μυθολογία του Μοράβια (δηλαδή, η γέννηση του Αγκοστίνο και του Λούκα): Στην αυθόρμητη ψευδαίσθηση της μετά θάνατον προοπτικής, η παθιασμένη και τραγική κοινωνία, ζωηρή και ειλικρινής, δεν θα μπορέσει να γίνει αντιληπτή παρά μόνον ως «φύση». Για την ώρα, όμως, οι όροι του Μικέλε είναι ιστορικοί και κοινωνικοί:

> *«Πόσο ωραίος θα ήταν ο κόσμος», σκεφτόταν ειρωνικά, «όταν ένας προδομένος σύζυγος μπορούσε να βάλει τις φωνές στη γυναίκα του: –Άτιμη γυναίκα, πληρώνεις με τη ζωή σου τα κρίματά σου – και, αφού σκέφτεται αυτά τα λόγια, να πλησιάζει, να σκοτώνει τη γυναίκα του, τους εραστές της, συγγενείς και όλους τους υπόλοιπους και να μένει ατιμώρητος και χωρίς τύψεις: όταν η σκέψη οδηγούσε στην πράξη: –Σε μισώ – και τσακ! Μια μαχαιριά: να 'σου ο εχθρός, ή και ο φίλος, ξαπλωμένος στο χώμα, σε μια λίμνη αίματος. Όταν δεν σκεφτόμασταν τόσο, η πρώτη αυθόρμητη πράξη ήταν η πιο σωστή. Όταν η ζωή δεν ήταν γελοία όπως τώρα, αλλά τραγική, και πέθαινες πραγματικά, και υπήρχαν δολοφονίες, μίση, και πραγματική αγάπη, και χύνονταν πραγματικά δάκρυα για πραγματικά βάσανα, και όλοι οι άνθρωποι ήταν από σάρκα και οστά, και κολλημένοι στην πραγματικότητα όπως τα δέντρα στο χώμα».*

Διαβάσαμε, είναι αλήθεια, ότι πρόκειται για θλίψη γεμάτη

ειρωνεία. Κάντε, όμως, υπομονή και συνεχίστε πιο κάτω, για λίγες γραμμές:

> *Σιγά σιγά, η ειρωνεία υποχωρούσε και έμενε η πίκρα. Θα ήθελε να ζει σε εκείνη την τραγική και ειλικρινή εποχή, θα ήθελε να βιώσει εκείνο το συγκλονιστικό μίσος, να βυθιστεί σε αυτά τα ανεξέλεγκτα συναισθήματα. Παρέμενε, όμως, στην εποχή του και στη ζωή του, στη γη.*

Το αδύνατον της τραγωδίας, η απώλεια της αίσθησης του τραγικού, μετατρέπεται, στα μάτια του Μικέλε, με ακρίβεια και σαφήνεια, σε απώλεια επαφής με την πραγματικότητα, σε σύμβολο της ζωτικής αποξένωσης: της αδιαφορίας και της πλήξης. Ο Μικέλε είναι το κατάλληλο πρόσωπο στο οποίο αντανακλάται, τυπικά, η νέα συνθήκη του αστού άντρα τη στιγμή που αποκτά κριτική συνείδηση, δηλαδή επίγνωση της κρίσης, και μπορεί να είναι ένα τέτοιο πρόσωπο, αρκεί να έχει ως πνευματικό περιεχόμενο, στο εσωτερικό του ίδιου αστικού κόσμου, το μόνο περιεχόμενο που έχει στη διάθεσή του, ως υπόλειμμα, τη νοσταλγία της πιθανής ιδανικής εικόνας του: Ένα πρόσωπο στο οποίο εκφράζεται η νοσταλγία του ίδιου του προσώπου, με την πραγματική έννοια της λέξης. Η χαρακτηριστική εικόνα που χάθηκε για πάντα επανέρχεται λόγω ενός τόσο οριστικού και αποκρυσταλλωμένου παρελθόντος που μπορεί να αντικατασταθεί κατά βούληση, με αρκετή ειρωνεία, τουλάχιστον αρχικά, με τις λογοτεχνικές προβολές του, σε μυθικές διαστάσεις. Και αυτός είναι ένας σπουδαίος ρεαλισμός.

Και ιδού η συνέπεια: Αν η μόνη ηθική ζωή εκφράζεται με τη νοσταλγία της ηθικής (όπως ακριβώς το πρόσωπο αποτελεί νοσταλγία του προσώπου), η ηθική ζωή είναι μια μορφή ιστορικού μποβαρισμού.

Ο Μικέλε, όμως, ξέρει πως αυτός ο μποβαρισμός είναι ταυτόχρονα η ρίζα μιας συνείδησης που του επιτρέπει να μην είναι ένας Λέο και μιας γκροτέσκας ζωτικής αδυναμίας που τον εμποδίζει να είναι μόνο ένας Λέο. Μπορεί να την εκφράσει, δηλαδή, και το κάνει με αδιαφορία:

Ματαιοδοξία και αδιαφορία. Μέσα σε λίγα λεπτά, ο Λέο είχε καταφέρει να τον κάνει να πέσει και στις δύο αυτές φρικτές δίνες.

Στο αφηγηματικό σκέλος: Εδώ τα περίστροφα δεν πυροβολούν, όχι γιατί κάποιος ξέχασε να τα γεμίσει, με όλο το αναπόφευκτο κλινικό πλαίσιο που μπορεί εύκολα να υπονοηθεί για την πράξη που παρ' ολίγον να πραγματοποιηθεί, ακριβώς όπως σε ένα παράδειγμα από την *Ψυχοπαθολογία της καθημερινής ζωής*. Εδώ μπορούμε να εισάγουμε και ένα απόσπασμα από το οποίο νωρίτερα είχαμε ξεκινήσει: Η συναισθηματική αποκρυστάλλωση επιδρά στο βασικό συναισθηματικό δίπολο, αγάπη και μίσος:

«Όλα εδώ γίνονται γελοία, ψεύτικα. Δεν υπάρχει ειλικρίνεια. Δεν είμαι φτιαγμένος γι' αυτή τη ζωή». Ο άνθρωπος τον οποίο έπρεπε να μισεί ο Λέο δεν κατάφερνε να τον κάνει να τον μισήσει αρκετά. Η γυναίκα την οποία έπρεπε να αγαπά, η Λίζα, ήταν ψεύτικη, κάλυπτε με ανυπόφορους συναισθηματισμούς πολύ απλές επιθυμίες και ήταν αδύνατον να την αγαπήσεις. Είχε την εντύπωση πως δεν είχε γυρίσει την πλάτη του στο σαλόνι, αλλά σε μια σκοτεινή άβυσσο. «Δεν είναι αυτή η ζωή μου», σκέφτηκε πάλι με σιγουριά. «Ποια είναι λοιπόν;»

Είναι το ερώτημα που ο Μοράβια αφήνει άλυτο, είναι η ηθική της ιστορίας των *Αδιάφορων*.

Ας γυρίσουμε, όμως, λίγο πίσω. Για να προετοιμάσει τη δήλωση της νοσταλγίας του Μικέλε, στο έβδομο κεφάλαιο, υπάρχει η πρώτη αποκάλυψη που έχει στον κόσμο που ονειρεύτηκε στη διάρκεια του περιπάτου του υπό βροχή, βγαίνοντας από το Ριτζ: Στο εσωτερικό ενός πολυτελούς αυτοκινήτου, ένας ακίνητος άντρας και μια γυναίκα που τον πλησιάζει ικετευτικά. Αυτή η σκηνή τού φαίνεται πως γεννιέται σαν παραίσθηση στην ψυχή του, του φαίνεται ότι παρουσιάζει κάτι που έχει μέσα του, κλεισμένο στην καρδιά του, κάτι που κατοικεί πάντα στο βάθος της συνείδησής του. Και ο Μικέλε ξέρει ότι πρόκειται, σε τελική ανάλυση, για φαντασιώσεις που «δεν είχαν μεταμορφώσει στο ελάχιστο την πραγματικότητα στην οποία ζούσε». Ο Μικέλε ξέρει ότι καμία πίστη δεν μπορεί να τον οδηγήσει εκ νέου στον κόσμο των χαμένων αξιών, γιατί, αρχικά, αν σε εκείνη την αβέβαιη κατάσταση στην οποία ζει, «γεμάτη παράλογους θορύβους, ψεύτικα αισθήματα», εκείνος μπορούσε να αποκτήσει εκ νέου μια τέτοια πίστη, εκείνη, τελικά, θα αποδεικνυόταν ψευδής, μιας και δεν έχει καλύτερο θεμέλιο από τον μέτριο μποβαρισμό του.

Παραδόξως, όπως είχαμε αντιληφθεί, αν κάτι ακάθαρτο παραμένει στον Μικέλε, είναι η αντίσταση, αφηρημένη αλλά και πεισματική, του μποβαρισμού του, η στείρα, και αυστηρά τραυματική, αναστολή κάθε προσαρμογής: Το ελάττωμά του είναι ταυτόχρονα και αρετή, η ανικανότητα της αδιαφορίας του, που τον εμποδίζει να ξεγελαστεί τόσο βαθιά και τόσο χυδαία όπως οι άλλοι. Σκεφθείτε το επεισόδιο που κλείνει το δέκατο τρίτο κεφάλαιο: Εδώ ο Μικέλε ανακαλύπτει αυτή την απλή αλήθεια, ότι αν κατάφερνε να ξεπεράσει την αδιαφορία του, υποκύπτοντας στο παιχνίδι και στη γοητεία των διαθέ-

σιμων ψεύτικων παθών, πιστεύοντας ότι πιστεύει, θέλοντας να θέλει, θα αγκυροβολούσε στις παραλίες της ζωής, αλλά με εκείνη την πειραματική ζωτικότητα, την γκροτέσκα, άκαμπτη και αυτοματοποιημένη ζωτικότητα εκείνης της «ανόητης και ροδαλής» κούκλας. Αν ο Μικέλε απαρνιόταν τη μάταιη νοσταλγία του, αν υπέκυπτε στην ψευδαίσθηση μιας αυθεντικότητας πολύ καλά προσαρμοσμένης στην κοινωνία, αν μετέτρεπε τον μποβαρισμό του σε δράση, την ανικανότητά του σε καλή θέληση, ο Μικέλε θα ήταν απλώς ένας Λέο. Η συμμετοχή στο παρόν, στο διεφθαρμένο παρόν, η θεραπεία από τα τραύματα, είναι πιθανή μόνο με τίμημα τη διαφθορά μας: Μπορεί κανείς να γλιτώσει από την παρακμή της ύπαρξης αρκεί να απαρνηθεί άμεσα τη ζωή. Και ο Μικέλε, εμβληματική μορφή της νοσταλγίας, είναι απαραιτήτως, όπως είχε διαφανεί, μορφή της ανικανότητας. Η αδιαφορία του είναι η τελευταία θλιβερή μορφή ηθικής ευγένειας που επιτρέπεται να βρει κανείς στο εσωτερικό μιας τάξης που δεν ελπίζει πια να εξιλεωθεί: είναι η αρνητική ευγένεια της αδιαφορίας.*

Είδε τον ίδιο του τον εαυτό και την ειλικρίνειά του. Σαν να πήρε από τη χαμογελαστή αυτή κούκλα την απάντηση στο ερώτημά του, «Τι νόημα θα είχε η πίστη;» Ήταν μια απογοητευτική απάντηση. «Σου χρειάζεται», έλεγε η κούκλα, «ένα καλό ξυράφι, μια ευτυχία σαν τη δική μου, σαν την ευτυχία όλων των άλλων, μια ευτυχία ταπεινής, ανόητης προέλευσης, αλλά λαμπερή. Εξάλλου, το σημαντικό είναι να κόβει καλά». Ήταν η ίδια απάντηση που θα του έδινε κάποιο από όλα αυτά τα καθωσπρέπει πρό-

---

* Ας μου επιτραπεί να αναφέρω και τη μελέτη μου "Il Manzoni di Moravia" (*Lettere Italiane*, XIII, 2, Απρίλιος-Ιούνιος 1961, σ. 220· τώρα στο *Tra liberty e crepuscolarismo*, Μιλάνο 1961, σ. 205).

σωπα. «Κάνε ό,τι κι εγώ… και θα γίνεις σαν κι εμένα», άνθρωποι που προβάλλουν τον ανόητο, αδέξιο, χυδαίο εαυτό τους ως πρότυπο, ως έναν στόχο που πρέπει να φτάσει κανείς στην κορυφή του βουνού των στερήσεων και των σκέψεών του. «Αυτό το νόημα θα είχε», επέμενε το κακόβουλο πνεύμα του. «Θα σε βοηθούσε να γίνεις μια ανόητη και ροδαλή κούκλα όπως αυτή». Κοίταζε σαστισμένος την κούκλα που ακόνιζε το ξυράφι της, με μικρές αυτόματες κινήσεις, ένα, δύο, τρία, και ένιωθε την ανάγκη να τον χτυπήσει στο πρόσωπο και να του σβήσει αυτό το εκθαμβωτικό χαμόγελο.

«Έπρεπε να κλαις», σκεφτόταν. «Να κλαις με μαύρο δάκρυ». Η κούκλα, όμως, χαμογελούσε και ακόνιζε.

Και η νοσταλγία του τραγικού και η νοσταλγία του ηρωικού είναι μάταιες, και είναι μάταιες γιατί έχουν νόημα μόνο αν παραμείνουν νοσταλγία και δεν φιλοδοξούν να μεταφραστούν σε δράση, που θεωρείται πλέον παράλογη και γκροτέσκα, μόνο αν, με λίγα λόγια, εκφράσουν αρνητικά την ντροπή μιας τάξης. Είναι, λοιπόν, δύσκολο να αποφασίσουμε αν είναι πιο γκροτέσκο να επιχειρήσει κανείς να πυροβολήσει τον εραστή της μητέρας του και τον άντρα που αποπλάνησε την αδερφή του με ένα άδειο πιστόλι, ή να τον πυροβολήσει με ένα όπλο γεμάτο, λες και όλα αυτά μπορούσαν να έχουν κάποια αποδεκτή ακόμα σημασία.

Ο Μοράβια έχει δηλώσει πολλές φορές το χρέος του απέναντι στον Φρόιντ και στον Μαρξ. Έγραψε πολλές φορές πως, αν είναι αλήθεια ότι «ο μαρξισμός, που συχνά αμφισβητείται όταν προτείνει θετικές λύσεις, είναι αναμφισβήτητος και απόλυτα βασισμένος στην αρνητική διάγνωση των κακών του αστικού κόσμου», είναι εξίσου αλήθεια ότι η διάγνωση του

Φρόιντ είναι αδιάψευστη, παράλληλα, σχετικά με την αρνητική πτυχή της, «όσον αφορά στο θέμα με το οποίο ασχολείται». Ο Μοράβια παραδεχόταν ότι είχε μάλλον επιφανειακή γνώση της ψυχανάλυσης και ότι δεν είχε διαβάσει πολύ Φρόιντ, και είναι εξίσου πιθανόν να διαθέτει εξίσου επιφανειακή γνώση του ιστορικού υλισμού και ότι είχε διαβάσει ελάχιστα Μαρξ (*La Fiera Letteraria*, 25 Ιουλίου 1946, σ. 5). Ο Μοράβια, όμως, δήλωνε επίσης ότι ήταν φροϊδικός πριν καν το καταλάβει, ακριβώς όπως ήταν, πριν το καταλάβει, με την τόσο ιδιαίτερη και καθαρά αστική έννοια, μαρξιστής: Υπό την έννοια ότι, θα έλεγε πιθανότατα ο μυθιστοριογράφος, δεν μπορούμε να μη θεωρούμαστε όλοι μαρξιστές και φροϊδικοί. Ο Μοράβια πήρε από τον Μαρξ και τον Φρόιντ μόνο την «καταστροφική πλευρά». Η αδιαφορία του Μικέλε έχει την ίδια ιδιότητα: Στα μάτια του, ο ορίζοντας των αστικών παθών αποκαλύπτεται, χωρίς πιθανότητα να ξεγελαστούμε, ριζικά διεφθαρμένος, ο κόσμος φαίνεται να κατοικείται από αναρίθμητους Λέο, δηλαδή από ανθρώπους που ζουν με απληστία και κυνικά πάθη, έχοντας μετατρέψει τον υπαρξιακό μηχανισμό τους στον πιο στοιχειώδη σκελετό, στα πιο απλά κίνητρα, στις μόνες αλήθειες, θα έλεγε ο Μοράβια, που είναι απολύτως αμείωτα: στο χρήμα και στο σεξ. Ο Μικέλε, όμως, δεν μπορεί, δεν θέλει να δεχτεί για τη ζωή του μια προσαρμογή αυτού του είδους, και ακόμα λιγότερο να αποδεχτεί την αστική μυθολογία που επιχειρεί να κρύψει, με την υποκρισία της, τον πραγματικό και σκληρό μηχανισμό της ζωής: Δεν μπορεί να δεχτεί, ειδικότερα, τη σχέση με τη Λίζα, ούτε τον χαρούμενο κυνισμό που τον συμβουλεύει ο Λέο να ακολουθήσει, ούτε τον αξιολύπητο συναισθηματισμό που η Λίζα χτίζει τεχνηέντως. Ο Μικέλε αντιπροσωπεύει έτσι μιαν ανικανοποίητη επιθυμία, η οποία ρέπει στην ηθική. Είναι, λοιπόν, πολύ πιθανόν, εννοείται, ότι έχει

δίκιο όποιος νομιμοποιούσε μιαν αντίδραση του αστού αναγνώστη απέναντι στη συμπεριφορά της Κάρλα και του Μικέλε, για την οποία θα ήταν αρκετό «να κάνει τον Λέο έναν καλό σύζυγο και να δώσει στον Μικέλε μια νεαρή ερωμένη», για να απαλλάξει τους δύο πρωταγωνιστές «από κάθε άγχος και επιθυμία για εξέγερση».* Αυτή είναι η σκέψη του Μοράβια, κατά βάθος. Ο Μοράβια, όμως, δεν πιστεύει ότι αυτές οι δύο συνθήκες είναι τόσο αμελητέες όσο μπορεί να μοιάζουν στον αστό αναγνώστη. Γιατί, για να πραγματοποιηθούν, θα έπρεπε, όχι μόνο να κάνει τον Λέο και τη Λίζα διαφορετικούς από αυτό που είναι, αλλά και να στηρίξει στην πραγματικότητα της κοινωνίας όλους αυτούς τους όρους που θα μπορούσαν να επιτρέψουν μια τέτοια μεταμόρφωση. Ο αστός αναγνώστης, όμως, που στην Κάρλα και στον Μικέλε βλέπει τον κόσμο του να ανατρέπεται, όπως λέει ο Λέο, δεν μπορεί να φιλοδοξεί ότι θα τον επαναφέρει αμέσως, μέσω του συντομότερου δρόμου: «αλλιώς, ποιος ξέρει πού θα καταλήξει», είχε πει η Μαρία Γκράτσια. Στον αστό, συνήθως, αρκούν πολύ λιγότερα· με λίγα λόγια, η άμεση άρνηση και εκείνου του αρνητικού και διαγνωστικού κομματιού της ιδεολογίας του Μαρξ και του Φρόιντ, που παραδόξως απολαμβάνει ο Μοράβια.

Μια νεαρή ερωμένη; Το ξέρει πολύ καλά και ο Μικέλε. Ορίστε τι διαβάζουμε στην αρχή του όγδοου κεφαλαίου:

> *...Η μοναξιά του, οι συζητήσεις με τη Λίζα τού είχαν φυτέψει στο σώμα την ανάγκη για συντροφιά και αγάπη, μια ελπίδα να βρει ανάμεσα σε όλον τον κόσμο μια γυναίκα για να την αγαπήσει ειλικρινά, χωρίς ειρωνείες*

---

* S. Guarnieri, *Cinquant' anni di narrativa in Italia*, Φλωρεντία 1953, σ. 367.

και συγκατάβαση. «Μια αληθινή γυναίκα», σκέφτηκε. «Μια γυναίκα αγνή, ούτε ψεύτικη, ούτε ανόητη, ούτε διεφθαρμένη. Να την έβρισκα... Αυτό θα τα έβαζε όλα στη θέση τους». Για την ώρα δεν την έβρισκε. Δεν ήξερε καν πού να την ψάξει, αλλά είχε στον νου του την εικόνα της, κάτι ιδανικό και ενσώματο μαζί, που μπερδευόταν με τις άλλες φιγούρες σε εκείνο τον φανταστικό, ενστικτώδη και ειλικρινή κόσμο όπου θα ήθελε να ζει.

Είναι η τελευταία ρομαντική ενσάρκωση της «γυναίκας που δεν μπορεί να βρεθεί».

Για να καταλήξουμε όμως… Αυτό που χαρακτηρίζει τον Μικέλε είναι ένα θεμελιώδες στοιχείο που ξεκαθαρίζει το ζήτημα της νεαρής ερωμένης που πρέπει να βρει ο Μικέλε. Ακριβώς πριν από το επεισόδιο με την κούκλα, ο Μοράβια τοποθετεί μια συμπτωματική ανάμνηση. Ο Μικέλε θυμάται ότι μόνο μια φορά στη ζωή του βρέθηκε μπροστά σε μια συγκεκριμένη και πειστική ενσάρκωση, και άρα όχι καθαρά νοσταλγική και φανταστική, του παραδείσου «όπου όλα είναι συγκεκριμένα και αληθινά», εκείνου του παραδείσου όπου, πρέπει να θυμηθούμε, μπορεί κανείς να κλάψει αληθινά για αληθινές κακοτυχίες. Εκείνος μπόρεσε να δει και, τουλάχιστον για μια στιγμή, να βιώσει εκείνο τον ιδανικό κόσμο «στα δάκρυα μιας κοινής γυναίκας που είχε σταματήσει στον δρόμο και την είχε πάει σε ένα ξενοδοχείο». Σε εκείνη την πόρνη ο Μικέλε πιστεύει ότι βρήκε μια ψυχή «πλήρη, με τις αδυναμίες και τις αρετές της», μια ψυχή που «διέθετε την ποιότητα των αληθινών πραγμάτων, αποκάλυπτε κάθε στιγμή μια βαθιά και απλή αλήθεια». Ο Μοράβια εξυψώνει εδώ, ακόμα μια φορά, την αιώνια εικόνα της πόρνης (και ειδικά, στο πλευρό του συναισθηματικού Μικέλε του, τα δάκρυα της πόρνης). Τη

θεωρεί έμβλημα μιας ζωτικής ειλικρίνειας που σπάει τα όρια της έντιμης αστικής κοινωνίας μας, χρησιμοποιώντας έναν από τους πιο κοινούς τόπους της μεγάλης μυθιστορηματικής μας παράδοσης. Αν αυτό το επεισόδιο περιλαμβάνει κάτι το προφητικό, αυτό πρέπει να αναφέρεται, κυρίως, στο θέμα της *Γυναίκας της Ρώμης*, δηλαδή στο θέμα αυτού του τελευταίου σπουδαίου μυθιστορήματος του ευρωπαϊκού πολιτισμού, στο οποίο επανέρχεται ο μύθος, με τον οποίο είναι «κολλημένος» ο αστικός πολιτισμός (είναι προφανές, οι όροι είναι πάντοτε ίδιοι, σεξ και χρήμα, φροϊδισμός και μαρξισμός), της «αξιοσέβαστης πόρνης». Και το κλάμα της πόρνης είναι, αναπόφευκτα, προγραμματικά, ένα κλάμα λογοτεχνικό, ένα κλάμα σχεδόν παιδικό, ξαφνικό και ασταμάτητο, που γεννήθηκε από την «ανάμνηση της νεκρής μητέρας» της. Είναι μάταιο να προσθέσουμε ότι το κλάμα προκύπτει από την «προσπάθεια του Μικέλε να την εξαναγκάσει να δείξει τις επαγγελματικές της ικανότητες». Και εδώ, στο πέρασμα από το αρνητικό στο θετικό, η ιδεολογία του Μοράβια αποκαλύπτει αίφνης εκείνο το φθαρμένο υπόβαθρο που η ηθική σκληρότητα του ρεαλιστή συγγραφέα είχε επιμελώς καταφέρει να καλύψει σε όλο το υπόλοιπο βιβλίο: τον ηθικό συναισθηματισμό.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΟ

1907

Ο Αλμπέρτο Πινκέρλε γεννιέται στη Ρώμη, στις 28 Νοεμβρίου, στην οδό Σγκαμπάτι. Ο πατέρας του, Κάρλο Πινκέρλε Μοράβια, αρχιτέκτων και ζωγράφος, καταγόταν από τη Βενετία. Η μητέρα, Τζίνα ντε Μάρσανιτς, καταγόταν από την Ανκόνα. Η οικογένεια είχε ήδη δύο κόρες, την Αντριάνα και την Έλενα. Το 1914 θα γεννηθεί ένα ακόμα παιδί, ο Γκαστόνε, που θα πεθάνει στο Τομπρούκ το 1941. Ο Αλμπέρτο Πινκέρλε «είχε μια φυσιολογική, αλλά μοναχική παιδική ηλικία».

1916-1925

Σε ηλικία εννέα ετών νοσεί από οστική φυματίωση, ασθένεια που θα τον ταλαιπωρήσει μέχρι τα δεκαέξι του χρόνια. Ο Μοράβια, μιλώντας γι' αυτήν την ασθένεια, είπε ότι «ήταν το πιο σημαντικό γεγονός της ζωής μου». Περνάει πέντε χρόνια στο κρεβάτι: τα τρία πρώτα στο σπίτι του (1921-1923), τα δύο τελευταία (1924-1925) στο Σανατόριο Κοντιβίλα της Κορτίνα ντ' Αμπέτσο. Στη διάρκεια αυτής της περιόδου, οι σπουδές του είναι ακανόνιστες, σχεδόν πάντοτε κατ' οίκον. Πηγαίνει για έναν χρόνο μόνο στη Ρώμη, στο Γυμνάσιο «Τάσσο». Αργότερα θα πάρει «με δυσκολία» το απολυτήριο του γυμνασίου, «τον μόνο τίτλο σπουδών μου». Για να αντισταθμίσει την έλλειψη σταθερών σπουδών, διαβάζει συνέχεια. Στο Σανατόριο Κοντιβίλα εγγράφεται στο Gabinetto Vieusseux της Φλωρεντίας. «Λάμβανα ένα δέμα με βιβλία κάθε βδομάδα και διάβαζα, κατά μέσον όρο, ένα βιβλίο κάθε δύο μέρες». Την περίοδο εκείνη γράφει στίχους, στα γαλλικά και στα ιταλικά, τους οποίους χαρακτηρίζει απαίσιους, και μελετά τη γερμανική γλώσσα. Αγγλικά γνώριζε ήδη.

1925-1929

Το 1925, πλήρως θεραπευμένος, αφήνει το Σανατόριο Κοντιβίλα και μετακομίζει στο Μπρεσανόνε, στην επαρχία του Μπολτσάνο, για να αναρρώσει. Λόγω ενός ορθοπεδικού μηχανήματος που φοράει, για λίγα χρόνια περπατάει με πατερίτσες. Διαβάζει πολύ: Πριν το σανατόριο είχε διαβάσει Ντοστογιέφσκι, *Έγκλημα και τιμωρία* και τον *Ηλίθιο* (που του είχε δωρίσει ο Αντρέα Κάφι), Γκολντόνι, Μαντσόνι, Σαίξπηρ, Μολιέρο, Αριόστο, Δάντη. Μετά την παραμονή του στο σανατόριο, διαβάζει το *Μια εποχή στην κόλαση* του Ρεμπό, Κάφκα, Προυστ, Γάλλους σουρεαλιστές, Φρόιντ και τον *Οδυσσέα* του Τζόις στα αγγλικά.

Το φθινόπωρο του 1925 σταματά να γράφει στίχους και αρχίζει τη συγγραφή των *Αδιάφορων*. Αφοσιώνεται στο μυθιστόρημα για τρία χρόνια, από το 1925 έως το 1928, έχοντας πια «μείνει πολύ πίσω για να συνεχίσει τις σπουδές». Η ακόμα ευαίσθητη υγεία του τον αναγκάζει να ζήσει στο βουνό, από το ένα μέρος στο άλλο, πάντα σε ξενοδοχεία.

Το 1926 συναντά τον Κοράντο Άλβαρο, που τον συστήνει στον Μποντεμπέλι. Το 1927 δημοσιεύει το πρώτο του διήγημα, «Η κουρασμένη εταίρα», στο περιοδικό *900*, που είχε ιδρύσει ο Μποντεμπέλι το 1926. Το διήγημα εκδόθηκε στα γαλλικά με τίτλο "Lassitude de courtisane", γιατί το περιοδικό εκδιδόταν στα ιταλικά και στα γαλλικά.

1929

Οι *Αδιάφοροι* θα εκδίδονταν από τον εκδοτικό οίκο του περιοδικού *900*: «Οι συνεργάτες του *900* (Μαρτσέλο Γκαλιάν, Άλντο Μπιτσάρι, Πιέτρο Σολάρι, Πάολα Μαζίνο, Μαργκερίτα Σαρφάτι) είχαν συμφωνήσει με τον Μποντεμπέλι να γράψει ο καθένας τους από ένα μυθιστόρημα. Ο μόνος, όμως, που έγραψα ήμουν εγώ. Ο εκδότης του *900*, ωστόσο, που θα έπρεπε να εκδώσει τα μυθιστορήματά μας, απέρριψε το δικό μου, αφού το διάβασε, με τη διόλου κολακευτική δικαιολογία ότι ήταν μια "ομίχλη από λέξεις"».

Ο Μοράβια φεύγει για το Μιλάνο για να πάει το μυθιστόρημά

του στον Τσέζαρε Τζαρντίνι, διευθυντή τότε του εκδοτικού οίκου Alpes (πρόεδρος ήταν ο Αρνάλντο Μουσολίνι). Περιμένοντας ότι θα πάρει σύντομα απάντηση, μένει στη Στρέζα του Λάγκο Ματζόρε για έναν μήνα. Επιστρέφει στη Ρώμη, αφού δεν παίρνει απάντηση. Εκεί, μετά από έξι μήνες, λαμβάνει μιαν «ενθουσιώδη» επιστολή του Τζαρντίνι, την οποία ακολούθησε ένα αίτημα για να πληρώσει ο ίδιος τα έξοδα της έκδοσης: «Δεν είναι δυνατόν –έγραφε ο Τζαρντίνι– να παρουσιάσω στο διοικητικό συμβούλιο έναν παντελώς άγνωστο συγγραφέα». Ο Μοράβια δανείζεται 5.000 λίρες από τον πατέρα του και το μυθιστόρημα εκδίδεται τον Ιούλιο 1929.

Το βιβλίο είχε μεγάλη επιτυχία: Η πρώτη έκδοση των 1.300 αντιτύπων εξαντλήθηκε σε λίγες εβδομάδες και ακολούθησαν άλλες τέσσερις ανάμεσα στο 1929 και το 1933. Το βιβλίο έπειτα πέρασε στον εκδοτικό οίκο Corbaccio του Νταλ' Όλιο, ο οποίος εκτύπωσε 5.000 αντίτυπα.

Η κριτική αντέδρασε με ποικίλους τρόπους. Η κριτική των Μποργκέζε, Πανκράτσι και Σόλμι ήταν πολύ ευνοϊκή. Η Μαργκερίτα Σαρφάτι στο *Popolo d' Italia* έγραψε μιαν ευμενή βιβλιοκριτική, παρότι είχε επιφυλάξεις ηθικής τάξεως με τις οποίες συμφωνούσαν όσοι ασχολήθηκαν με το βιβλίο. Το 1929 ο Μοράβια συνεργάζεται με διάφορα περιοδικά: Ο Λίμπερο ντε Λίμπερο του ζητάει να γράφει για το *Interplanetario*. Ο Μοράβια θα δημοσιεύσει εκεί κάποια διηγήματα, όπως η «Βίλα Μερσέντες», και ένα απόσπασμα των *Αδιάφορων*, το οποίο παραλείφθηκε όταν εκδόθηκε το βιβλίο *Πέντε όνειρα*.

1930-1935

Συνεχίζει να γράφει διηγήματα: «Ο χειμώνας του αρρώστου» δημοσιεύεται το 1930 στο *Pegaso*, περιοδικό το οποίο διευθύνει ο Οτζέτι.

Αρχίζει να ταξιδεύει και να γράφει ταξιδιωτικά άρθρα σε διάφορες εφημερίδες: Για τη *La Stampa*, που τότε διηύθυνε ο Κούρτσιο Μαλαπάρτε, πηγαίνει στην Αγγλία, όπου συναντά τους Ε.Μ. Φόρστερ, Χ.Τζ. Γουέλς, Ο.Μπ. Γέιτς. Μεταξύ 1930 και 1935 μένει στο

Παρίσι και το Λονδίνο. «Πήγαινα σποραδικά στις Βερσαλλίες, στο λογοτεχνικό σαλόνι της πριγκίπισσας του Μπασιάνο, ξαδέρφης του Τ.Σ. Έλιοτ, εκδότριας τότε του περιοδικού *Commerce*, και αργότερα, στη Ρώμη, του *Botteghe Oscure*. Μου τη σύστησε ο φίλος μου Αντρέα Κάφι. Στο σαλόνι συναντούσα τον Φαργκ, τον Ζιονό, τον Βαλερί και όλα τα μέλη της ομάδας που αργότερα θα ονομαστεί Art 1926».

Οι σχέσεις του με τον φασισμό επιδεινώνονται.

Το 1933, ο Μοράβια ιδρύει μαζί με τον Πανούντσιο το περιοδικό *Caratteri* (θα κυκλοφορήσουν τέσσερα τεύχη). «Συνεργάστηκαν πολλοί συγγραφείς, που αργότερα έγιναν γνωστοί, όπως ο Λαντόλφι και ο Ντελφίνι». Την ίδια χρονιά, μαζί με τον Πανούντσιο, ιδρύει το περιοδικό *Oggi*, το οποίο, περνώντας από διάφορα στάδια, εξακολουθεί να κυκλοφορεί ακόμη στις μέρες μας.

Το 1935 κυκλοφορεί το *Le ambizioni sbagliate*, ένα βιβλίο για την ολοκλήρωση του οποίου δούλευε επτά χρόνια: «Σε αυτό το μυθιστόρημα υπήρχαν, το δίχως άλλο, αυθεντικά στοιχεία, αλλά έλειπε ο αυθόρμητος και συνάμα απαραίτητος χαρακτήρας που υπήρχε στους *Αδιάφορους*». Πράγματι, το βιβλίο, πέραν του ότι δεν είχε επιτυχία, αγνοείται από την κριτική μετά από διαταγή του Υπουργείου Πολιτισμού.

Ο Μοράβια περνάει από τη *La Stampa* στη *Gazzetta del Popolo*.

1935-1939

Για να γλιτώσει από μια χώρα που αρχίζει να του κάνει τη ζωή δύσκολη, ο Μοράβια αναχωρεί για τις ΗΠΑ. Είναι καλεσμένος του Τζουζέπε Πρετσολίνι στο Σπίτι του Ιταλικού Πολιτισμού του Πανεπιστημίου Κολούμπια της Νέας Υόρκης. Έμεινε εκεί οκτώ μήνες, δίνοντας τρεις διαλέξεις για το ιταλικό μυθιστόρημα, μιλώντας για τον Νιέβο, τον Μαντσόνι, τον Βέργκα και τον Ντ' Ανούντσιο. Πέρασε επίσης έναν μήνα στο Μεξικό. Επέστρεψε για λίγο στην Ιταλία, όπου έγραψε σε σύντομο χρονικό διάστημα ένα βιβλίο με διηγήματα, με τίτλο *Η εμπλοκή*. Το βιβλίο προτάθηκε στον εκδοτικό οίκο Mondadori, που το αρνήθηκε. Ο Μοράβια τότε συνάντησε τον Μπομπιάνι και του το πρότεινε. Ο εκδότης μίλησε με την Πάολα

Μαζίνο, η οποία ήταν υπέρ της έκδοσης. Ξεκίνησε έτσι μια συνεργασία, που ουσιαστικά δεν σταμάτησε ποτέ, με τον εκδοτικό οίκο του Μιλάνου.

Το 1936 σαλπάρει για την Κίνα (θα μείνει δύο μήνες). Αγοράζει στο Πεκίνο την *Έρημη χώρα* του Τ.Σ. Έλιοτ. Προσπαθεί να πάρει βίζα για τη Σιβηρία και τη Μόσχα, αλλά δεν τα καταφέρνει.

Το 1937 δολοφονούνται στη Γαλλία ο Νέλο και ο Κάρλο Ροσέλι, ξαδέρφια του Μοράβια.

Το 1938 αναχωρεί για την Ελλάδα, όπου θα μείνει έξι μήνες. Συναντά κατά καιρούς τον Ίντρο Μοντανέλι.

1939-1944

Επιστρέφει στην Ιταλία και ζει στο Ανακάπρι με την Έλσα Μοράντε, την οποία γνώρισε στη Ρώμη το 1936. Παντρεύονται το 1941. Ο γάμος τελείται από τον πατέρα Τάκι-Βεντούρι, με μάρτυρες τους Λονγκανέζι, Πανούντσιο, Καπογκρόσι και Μόρα.

Το 1940 εκδίδει μια συλλογή σατιρικών και σουρεαλιστικών κειμένων, με τίτλο *Τα όνειρα του τεμπέλη*.

Το 1941 εκδίδει το σατιρικό μυθιστόρημα *Η μασκαράτα*. «Βασίζεται από τη μία σε ένα ταξίδι μου στο Μεξικό και από την άλλη στην εμπειρία μου από τον φασισμό». Το μυθιστόρημα παρουσιάζει «έναν δικτάτορα που εμπλέκεται σε μια συνωμοσία που οργανώθηκε από τον αρχηγό της αστυνομίας». Το βιβλίο, που είχε την άδεια του Μουσολίνι, κατασχέθηκε όταν κυκλοφόρησε η δεύτερη έκδοσή του. Ο Μοράβια προσπαθεί να πείσει τον τότε υπουργό Εξωτερικών Γκαλεάτσο Τσιάνο να παρέμβει υπέρ του βιβλίου. «Αυτός πήρε το βιβλίο, λέγοντας ότι θα το διαβάσει στη διάρκεια ενός ταξιδιού που θα έκανε. Πήγαινε στο Βερολίνο, στον Χίτλερ. Δεν έμαθα τίποτα έκτοτε». Στη συνέχεια, μετά τη λογοκρισία της *Μασκαράτας*, δεν μπορούσε πλέον να γράφει σε εφημερίδες, εκτός κι αν χρησιμοποιούσε ψευδώνυμο. Επέλεξε το *Pseudo*, και με αυτό συνεργάστηκε συχνά με το περιοδικό *Prospettive*, με διευθυντή τον Κούρτσιο Μαλαπάρτε.

Το 1942 γράφει τον *Αυγουστίνο*, που θα εκδοθεί το 1943 στη Ρώμη από τον εκδοτικό οίκο Documento, από έναν φίλο του, τον

Φεντερίκο Βάλι, σε 500 αντίτυπα, με δύο σχέδια του Ρενάτο Γκουτούζο. Η έκδοση ήταν περιορισμένη γιατί δεν του είχαν δώσει άδεια. Λίγο αργότερα «το πράγμα επεκτάθηκε, με τη διαταγή να μην ξαναγράψω πια». Ταυτόχρονα, του απαγορεύουν να δουλέψει στον κινηματογράφο, τη μοναδική πηγή εισοδήματος που είχε: δύο σενάρια, μάλιστα, και τα δύο γραμμένα για τον Καστελάνι, *Μια πιστολιά* και *Ζαζά*, δεν φέρουν την υπογραφή του. Στη διάρκεια των 45 ημερών συνεργάζεται με το *Popolo di Roma* του Κοράντο Άλβαρο. «Έπειτα ο φασισμός επέστρεψε με τους Γερμανούς και εγώ αναγκάστηκα να το σκάσω, γιατί με ενημέρωσαν (ο Μαλαπάρτε) ότι ήμουν στη λίστα με όσους έπρεπε να συλληφθούν».

Το σκάει με την Έλσα Μοράντε προς τη Νάπολη, αλλά δεν καταφέρνει να περάσει τα σύνορα, και μένει εννιά μήνες σε μια αποθήκη, κοντά στο Φόντι, ανάμεσα σε φυγάδες και αγρότες. «Αυτή ήταν η δεύτερη σημαντική εμπειρία της ζωής μου, μετά την ασθένεια, και ήταν μια εμπειρία που έπρεπε να βιώσω χωρίς να το θέλω».

Στις 24 Μαΐου 1944, ενόψει της επικείμενης απελευθέρωσης της Ρώμης, ο εκδοτικός οίκος *Documento* εκδίδει το δοκίμιο *Η ελπίδα, ή χριστιανισμός και κομμουνισμός*, που αποτελεί μια πρώτη προσέγγιση στη μαρξιστική θεματική.

Με την προέλαση των αμερικανικών στρατευμάτων, ο Μοράβια επιστρέφει στη Ρώμη, μετά από μια σύντομη περίοδο στη Νάπολη.

1945

«Μετά τον πόλεμο φυτοζωούσαμε». Το πρωί ως συνήθως έγραφε μυθιστορήματα και το απόγευμα σενάρια για να κερδίζει τα προς το ζην. Γράφει δύο σενάρια: *Il cielo sulla palude*, για μια ταινία του Αουγκούστο Τζενίνα για τη Μαρία Γκορέτι. Αργότερα θα δουλέψει στο σενάριο της *Γυναίκας της Ρώμης*, που θα γυριστεί σε σκηνοθεσία του Λουίτζι Τζάμπα. Εκδίδεται από το L'Aquario ο τόμος με την εικονογράφηση του Μάκαρι, με τίτλο *Δύο εταίρες και το βράδυ του Δον Τζοβάνι*.

Την ίδια χρονιά, ο Βαλεντίνο Μπομπιάνι, που έχει επιστρέψει στο Μιλάνο, του προτείνει να εκδώσει ξανά τον *Αυγουστίνο*, απο-

καθιστώντας τη σχέση τους που είχε διακοπεί λόγω πολέμου. Το μυθιστόρημα κερδίζει το Corriere Lombardo, το πρώτο λογοτεχνικό βραβείο μετά τον πόλεμο. Αρχίζει να συνεργάζεται με διάφορες εφημερίδες: *Il Mondo*, *Il Corriere della Sera*, *L' Europeo* κ.ά.

1946

Αρχίζουν οι μεταφράσεις των μυθιστορημάτων του στο εξωτερικό. Πολύ σύντομα αρκετά από αυτά θα μεταφραστούν σε πολλές γλώσσες. Τον ίδιο χρόνο αρχίζει η κινηματογραφική καριέρα του Μοράβια: Τα διηγήματα και τα μυθιστορήματά του γίνονται ταινίες: *Η έμπορος του παράνομου έρωτα* σε σκηνοθεσία Μάριο Σολντάτι, *Η γυναίκα της Ρώμης* του Λουίτζι Τζάμπα, *Η ατιμασμένη* του Βιτόριο ντε Σίκα, *Οι αδιάφοροι* του Φραντσέσκο Μαζέλι, *Η περιφρόνηση* του Ζαν Λικ Γκοντάρ, *Ο κομφορμιστής* του Τζουζέπε Μπερτολούτσι, η *Εσωτερική ζωή* του Τζάνι Μπαρτσελόνι.

1947

Ο Μοράβια εκδίδει τη *Γυναίκα της Ρώμης*. Το μυθιστόρημα έχει, είκοσι χρόνια μετά, την ίδια επιτυχία με τους *Αδιάφορους*.

1948-1951

Το 1948 εκδίδεται *Η ανυπακοή*. Το 1949 *Ο γαμήλιος έρωτας και άλλα διηγήματα*. Το 1951 *Ο κομφορμιστής*.

1952

Όλα τα έργα του Μοράβια συμπεριλαμβάνονται τον Απρίλιο στη λίστα της Αγίας Έδρας (τον ίδιο χρόνο συμπεριλαμβάνονται στην ίδια λίστα και τα έργα του Αντρέ Ζιντ). Τον Ιούλιο κερδίζει το Βραβείο Strega για τα *Διηγήματα* που έχουν μόλις εκδοθεί.

1953

Συνεργάζεται στενότερα με την *Corriere della Sera*, γράφοντας διηγήματα και ρεπορτάζ.

Τον ίδιο χρόνο, ο Μοράβια ιδρύει στη Ρώμη, μαζί με τον Αλ-

μπέρο Καρότσι, το περιοδικό *Nuovi Argomenti*. Σε αυτό θα γράφουν ο Ζαν Πολ Σαρτρ, ο Έλιο Βιτορίνι, ο Ίταλο Καλβίνο, ο Εουτζένιο Μοντάλε, ο Φράνκο Φορτίνι, ο Παλμίρο Τολιάτι. Το 1966 θα ξεκινήσει μια νέα σειρά, υπό τη διεύθυνση των Μοράβια, Καρότσι και Παζολίνι (που είχε ήδη δημοσιεύσει τις *Στάχτες* του Γκράμσι στο περιοδικό), στην οποία θα προστεθούν ο Ατίλιο Μπερτολούτσι και ο Έντσο Σιτσιλιάνο. Το 1982 θα εκδοθεί μια τρίτη σειρά, στο Μιλάνο, με διευθυντές τους Μοράβια, Σιτσιλιάνο και Σάσα.

1954-1956

Τα *Ρωμαϊκά διηγήματα* κερδίζουν το Βραβείο Marzotto. Εκδίδεται η *Περιφρόνηση*. Στο περιοδικό *Nuovi Argomenti* δημοσιεύεται το δοκίμιο «Ο άνθρωπος ως σκοπός», που ο Μοράβια είχε γράψει το 1946.

Ο Μοράβια γράφει μια σειρά από προλόγους. Το 1955, στο έργο του Μπέλι, *Εκατό σονέτα*. Το 1956, στο *Paolo il caldo* του Βιταλιάνο Μπρανκάτι και στο *Περίπατοι στη Ρώμη* του Σταντάλ.

1957

Ο Μοράβια αρχίζει να συνεργάζεται με την *Espresso*, που ιδρύθηκε από τον Αρίγκο Μπενεντέτι το 1955. Θα αναλάβει την κινηματογραφική στήλη. Το 1975 θα συγκεντρώσει εκεί κάποιες από τις κριτικές του, με τίτλο *Al cinema*. Εκδίδεται η *Ατιμασμένη*.

1958

Γράφει για το θέατρο τη *Μασκαράτα* και την *Μπεατρίτσε Τσέντσι*. Το πρώτο ανέβηκε στο Μικρό Θέατρο του Μιλάνο, σε σκηνοθεσία Τζόρτζο Στρέλερ. Το δεύτερο, σε σκηνοθεσία Ενρίκεζ, σε διάφορες χώρες της Λατινικής Αμερικής.

Εκδίδεται το *Ένας μήνας στην ΕΣΣΔ*, καρπός του πρώτου ταξιδιού του στη Σοβιετική Ένωση.

1959

Εκδίδονται τα *Νέα ρωμαϊκά διηγήματα*, «που εμπνεύστηκα από τα σονέτα του Μπέλι».

1960

Η έκδοση της *Πλήξης* έχει επιτυχία ανάλογη με αυτήν των *Αδιάφορων* και της *Γυναίκας της Ρώμης*.

1961

Κερδίζει το Βραβείο Viareggio για την *Πλήξη*. Ταξιδεύει στην Ινδία με την Έλσα Μοράντε και τον Πιερ Πάολο Παζολίνι.

1962

Εκδίδεται το έργο *Μια ιδέα για την Ινδία*. Τον Απρίλιο, ο Μοράβια χωρίζει από την Έλσα Μοράντε, αφήνει το ρωμαϊκό του διαμέρισμα στην οδό Όκα και πηγαίνει να ζήσει με την Ντάτσα Μαραΐνι.

Δημοσιεύει στο αμερικανικό περιοδικό *Fortune* μια συνέντευξη με την Κλαούντια Καρντινάλε. «Εφάρμοσα την τεχνική της φαινομενολογίας, ζητώντας από την Κλαούντια να περιγράψει τον εαυτό της σαν να ήταν αντικείμενο… Ξέρω ότι πολλοί μιμήθηκαν αυτήν τη συνέντευξη».

Κυκλοφορεί από τον οίκο Feltrinelli ένα βιβλίο του Ορέστε ντελ Μπουόνο για τον Μοράβια. Ο Μοράβια εκδίδει τη συλλογή διηγημάτων *L' automa*.

1963

Συγκεντρώνει σε έναν τόμο, με τίτλο *Ο άνθρωπος ως στόχος και άλλα δοκίμια*, κάποια γραπτά του από το 1941.

1965

Ο Μοράβια εκδίδει την *Προσοχή*.

1966

Ασχολείται με το θέατρο. Με τον Έντσο Σιτσιλιάνο και την Ντάτσα Μαραΐνι ιδρύει τον θίασο «Σκαντζόχοιρος», που έχει ως έδρα το θέατρο της οδού Μπελζιάνα στη Ρώμη. Τα πρώτα έργα θα είναι *Η συνέντευξη* του Αλμπέρτο Μοράβια, *Η φυσιολογική οικογένεια* της Ντάτσα Μαραΐνι και το *Φλιτζάνι* του Έντσο Σιτσιλιάνο. Θα ακολου-

θήσουν έργα των Γκάντα, Γουίλκοκ, Στρίντμπεργκ κ.ά. Το πείραμα, που στην αρχή δεν έτυχε θετικής υποδοχής από την κριτική, διακόπτεται το 1968 λόγω έλλειψης οικονομικών πόρων.

1967

Ο Μοράβια δημοσιεύει στο περιοδικό *Nuovi Argomenti* το κείμενο *La chiacchiera a teatro*, στο οποίο διατυπώνει τις ιδέες του για το σύγχρονο θέατρο. Τον ίδιο χρόνο πηγαίνει στην Ιαπωνία, την Κορέα και την Κίνα μαζί με την Ντάτσα Μαραΐνι. Το καλοκαίρι του 1967 είναι πρόεδρος του 28ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Βενετίας.

1968

«Οι νέοι του ’68, και όσοι ακολούθησαν, πιστεύουν ότι ο κόσμος πρέπει να αλλάξει, να αλλάξει με τη βία, αλλά δεν θέλουν να μάθουν γιατί και πώς να τον αλλάξουν. Δεν θέλουν να τον γνωρίσουν και άρα δεν θέλουν να γνωρίσουν τον εαυτό τους». Ο Μοράβια αμφισβητείται πολλές φορές από τους φοιτητές στο Πανεπιστήμιο της Ρώμης, στο Μπάρι, στα γραφεία της *Espresso* και στο Θέατρο Νικολίνι της Φλωρεντίας.

1969

Εκδίδει το έργο *Η ζωή είναι παιχνίδι*, το οποίο ανεβαίνει στο Θέατρο Βάλε της Ρώμης, το φθινόπωρο του 1970, σε σκηνοθεσία Ντάτσα Μαραΐνι.

Ο Μοράβια σχολιάζει την επίθεση στην Εθνική Αγροτική Τράπεζα του Μιλάνου, με παρέμβασή του στο *L’informazione deformata*.

1970

Εκδίδεται ο *Παράδεισος*, πρώτη συλλογή διηγημάτων με θέμα γυναίκες που μιλάνε σε πρώτο πρόσωπο.

1971

Εκδίδεται το *Εγώ κι αυτός*.

Ο Έντσο Σιτσιλιάνο εκδίδει στον εκδοτικό οίκο Longanesi ένα βιβλίο-συνέντευξη του Μοράβια.

1972

Ο Μοράβια αρχίζει να ταξιδεύει στην Αφρική. Θα γράψει τρία βιβλία: το πρώτο είναι το *Σε ποια φυλή ανήκεις;* και θα ακολουθήσουν τα *Επιστολές από τη Σαχάρα* και *Αφρικανικοί περίπατοι*. Ο Έντσο Σιτσιλιάνο υποστηρίζει πως ο Μοράβια «εντυπωσιάζεται από την Αφρική για την αρχαϊκότητά της, τον πρωτογονισμό της αλλά και για τον τρόπο με τον οποίο αποπειράται την αποδόμηση των νεωτερισμών, των αστικών μοντερνισμών με τους οποίους έχουμε εμπλακεί».

1973-1975

Εκδίδεται το *Μια άλλη ζωή* και επανεκδίδονται τα διηγήματα *Κουρασμένη εταίρα*.

Στις 2 Νοεμβρίου 1975 δολοφονείται ο Πιερ Πάολο Παζολίνι. Ο Μοράβια δημοσιεύει στην *Corriere della Sera* ένα άρθρο στο οποίο ο Παζολίνι παρομοιάζεται με τον Ρεμπό.

1976-1980

Δημοσιεύει τη συλλογή διηγημάτων *Bob* (1976). Μια συλλογή θεατρικών κειμένων. Ένα μυθιστόρημα, *Η εσωτερική ζωή* (1978), το οποίο προετοίμαζε επτά χρόνια, το σπουδαιότερο έργο του, μετά το *Le ambizioni sbagliate*. Και το 1980, μια συλλογή δοκιμίων, *Impegno controvoglia*, τα οποία γράφτηκαν από το 1943 έως το 1978.

Από το 1979 έως το 1982 είναι μέλος της Κριτικής Επιτροπής του Φεστιβάλ Βενετίας.

Από το 1975 έως το 1981, ο Μοράβια είναι ειδικός απεσταλμένος της *Corriere della Sera* στην Αφρική. Το 1981 συγκεντρώνει σε έναν τόμο όλα τα άρθρα του: *Επιστολές από τη Σαχάρα*. «Μέχρι τώρα δεν μου είχε τύχει να κάνω ένα ταξίδι εκτός χρόνου, δηλαδή εκτός ιστορίας, σε μια διάσταση (πώς να το πω;) μη ιστορική, θρησκευτική. Το ταξίδι στη Σαχάρα κάλυψε και με το παραπάνω αυτό το κενό».

1982

Εκδίδονται το μυθιστόρημα *1934* και η συλλογή παραμυθιών, με ήρωες ζώα που μιλούν, *Ιστορίες από την προϊστορία*.

Κάνει ένα ταξίδι στην Ιαπωνία και επισκέπτεται τη Χιροσίμα. «Εκείνη τη στιγμή, το μνημείο που έχει στηθεί για να υπενθυμίζει την πιο φρικτή μέρα σε ολόκληρη την ιστορία της ανθρωπότητας ''έδρασε'' μέσα μου. Κάποια στιγμή κατάλαβα ότι αυτό το μνημείο απαιτούσε από μένα να αναγνωρίσω τον εαυτό μου όχι πια ως πολίτη ενός συγκεκριμένο έθνους, που ανήκει σε έναν συγκεκριμένο πολιτισμό, αλλά, με κάποιον ζωολογικό αλλά και θρησκευτικό τρόπο, ως μέλος, όπως είπα, του είδους».

Ο Μοράβια θα κάνει τρεις έρευνες για την *Espresso* σχετικά με το θέμα της ατομικής βόμβας. Την πρώτη στην Ιαπωνία, τη δεύτερη στη Γερμανία και την τρίτη στην ΕΣΣΔ.

1983

Κερδίζει το Βραβείο Mondello για το *1934*. Εκδίδεται το *La cosa*, αφιερωμένο στην Κάρμεν Γιέρα.

Στις 26 Ιουνίου αρνείται την υποψηφιότητα για την ιταλική Γερουσία: «Ανέκαθεν πίστευα ότι δεν χρειάζεται να ανακατεύουμε τη λογοτεχνία με την πολιτική. Ο συγγραφέας στοχεύει στο απόλυτο, ο πολιτικός στο σχετικό. Μόνον οι δικτάτορες στοχεύουν ταυτόχρονα στο σχετικό και το απόλυτο».

1984

Στις 8 Μαΐου, στις Ευρωεκλογές, δέχεται να είναι υποψήφιος του Κομμουνιστικού Κόμματος Ιταλίας. «Δεν υπάρχει άραγε αντίφαση», γράφει σε μια συνέντευξη που δίνει στον εαυτό του, «ανάμεσα στην πρότερη άρνηση και στην τωρινή αποδοχή; Είπα ότι ο καλλιτέχνης αναζητά το απόλυτο. Τώρα το κίνητρο για το οποίο θέτω υποψηφιότητα στο Ευρωκοινοβούλιο δεν έχει καμία σχέση, τουλάχιστον άμεσα, με την αναζήτηση του απόλυτου. Μια συγκεκριμένη πτυχή, δυστυχώς, αυτής της αναζήτησης καθόρισε την υποψηφιότητά μου».

Εκλέγεται ευρωβουλευτής με 260.000 ψήφους.

Αρχίζει να στέλνει ανταποκρίσεις από το Στρασβούργο για την *Corriere della Sera*, με τίτλο *Ευρωπαϊκό ημερολόγιο*.

1985

Εκδίδεται *Ο άνθρωπος που κοιτάζει*.

Παρουσιάζονται στη θεατρική σκηνή τα έργα του *L'angelo dell' informazione* και *La cintura*.

1986

Κυκλοφορούν σε έναν τόμο το *L'angelo dell' informazione* και άλλα θεατρικά κείμενα. Στις 27 Ιανουαρίου παντρεύεται την Κάρμεν Γιέρα.

Εκδίδονται το *L'inverno nucleare*, σε επιμέλεια του Ρέντσο Πάρις, και ο πρώτος τόμος των *Απάντων* του (1927-1947), σε επιμέλεια του Τζένο Παμπαλόνι.

1987-1990

Εκδίδονται τα έργα *Αφρικανικοί περίπατοι* (1987), *Ταξίδι στη Ρώμη* (1988), *Η βίλα της Παρασκευής* (1990) και η *Ζωή του Μοράβια* (1990), που έγραψε μαζί με τον Αλέν Ελκάν.

Το 1989 εκδίδεται ο δεύτερος τόμος των *Απάντων* του (1948-1968), σε επιμέλεια του Έντσο Σιτσιλιάνο.

1990

Στις 26 Σεπτεμβρίου πεθαίνει στο σπίτι του στη Ρώμη, στις 9 το πρωί.

επιμέλεια: Αϊλίν Ρομάνο

I

Μπήκε η Κάρλα. Φορούσε ένα καφέ μάλλινο φουστανάκι, με φούστα τόσο κοντή, που αρκούσε η κίνησή της για να κλείσει την πόρτα, για να την κάνει να σηκωθεί κοντά μια παλάμη πάνω από τις λεπτές πτυχές που σχημάτιζαν οι κάλτσες γύρω από τα πόδια της. Εκείνη, όμως, δεν το κατάλαβε και προχώρησε διστακτικά, κοιτάζοντας μπροστά με ένα μυστηριώδες βλέμμα, ασταθής και αβέβαιη. Μία μόνο λάμπα ήταν αναμμένη και φώτιζε τα γόνατα του Λέο που καθόταν στον καναπέ. Ένα γκρίζο σκοτάδι τύλιγε το υπόλοιπο σαλόνι.

«Η μαμά ντύνεται», είπε πλησιάζοντας, «και θα κατέβει σε λίγο».

«Θα την περιμένουμε μαζί», είπε ο άντρας, σκύβοντας μπροστά. «Έλα εδώ, Κάρλα, κάθισε». Η Κάρλα, όμως, δεν δέχτηκε την πρότασή του. Όρθια κοντά στο τραπεζάκι με τη λάμπα, με τα μάτια στραμμένα σε εκείνο τον φωτεινό κύκλο της λάμπας στον οποίο όλα τα μπιχλιμπίδια και τα άλλα πράγματα, σε αντίθεση με τους νεκρούς και άυλους συντρόφους τους που ήταν σκορπισμένοι στο σκοτάδι του σαλονιού, αποκάλυπταν όλα τους τα χρώματα και τη στέρεη φύση τους, ενώ εκείνη έπαιζε με το δάχτυλό της με το κινητό κεφάλι μιας κινέζικης πορσελάνης: Ένας γάιδαρος φορτωμένος με δύο καλάθια, ανάμεσα στα οποία καθόταν ένα είδος αγρότη Βούδα, ένας χωρικός χοντρός με κοιλιά τυλιγμένη σε ένα κιμονό με

λουλούδια. Το κεφάλι του πήγαινε πάνω κάτω, και η Κάρλα, με χαμηλωμένα μάτια, φωτισμένα μάγουλα και σφιγμένα χείλη, έμοιαζε απορροφημένη από αυτή την ασχολία.

«Θα μείνεις να φας μαζί μας;» ρώτησε, τελικά, χωρίς να σηκώσει το κεφάλι.

«Φυσικά», απάντησε ο Λέο ανάβοντας ένα τσιγάρο. «Μήπως δεν με θέλεις;» Σκυφτός, καθισμένος στον καναπέ, παρατηρούσε το κορίτσι με λαίμαργο ενδιαφέρον: πόδια με γάμπες στραβές, επίπεδη κοιλιά, μια μικρή σκιερή κοιλάδα ανάμεσα στα μεγάλα στήθη, χέρια και ώμοι λεπτοί, κι εκείνο το στρογγυλό κεφάλι τόσο βαρύ πάνω στον ντελικάτο λαιμό της.

«Τι ωραίο κορίτσι». «Τι ωραίο κορίτσι», επανέλαβε. Ο πόθος του που είχε καταλαγιάσει εκείνο το απόγευμα ξυπνούσε πάλι, το αίμα ανέβαινε στα μάγουλά του, ήθελε να ουρλιάξει από επιθυμία.

Εκείνη κούνησε πάλι το κεφάλι της πορσελάνης. «Είδες πόσο εκνευρισμένη ήταν σήμερα η μαμά στο τσάι; Μας κοίταζαν όλοι».

«Πρόβλημά τους», είπε ο Λέο. Τεντώθηκε και σήκωσε την άκρη της φούστας της σαν να μη συμβαίνει τίποτα.

«Το ξέρεις ότι έχεις ωραία πόδια, Κάρλα;» είπε, και την κοίταξε με ένα πρόσωπο τόσο έκπληκτο και τόσο συνεπαρμένο, που δεν μπορούσε να σχηματιστεί πάνω του ούτε ένα ψεύτικο χαρούμενο χαμόγελο. Η Κάρλα, όμως, δεν κοκκίνισε ούτε απάντησε, και κατέβασε τη φούστα της με μια κοφτή κίνηση.

«Η μαμά σε ζηλεύει», είπε κοιτάζοντάς τον. «Γι' αυτό μας κάνει τον βίο αβίωτο». Ο Λέο έκανε ένα νεύμα σαν να έλεγε «Κι εγώ τι να κάνω;» κι έπειτα απλώθηκε πάλι στον καναπέ και σταύρωσε τα πόδια.

«Κάνε ό,τι κάνω», είπε ψυχρά. «Μόλις βλέπω ότι θα ξε-

σπάσει καταιγίδα, δεν ανοίγω το στόμα μου… Και έπειτα περνάει και τελειώνουν όλα».

«Για σένα τελειώνουν», είπε εκείνη χαμηλόφωνα, και ήταν λες και τα λόγια του άντρα είχαν ξυπνήσει μέσα της έναν πανάρχαιο και τυφλό θυμό. «Για σένα… για μας, όμως… για μένα», είπε με τρεμάμενα χείλη και κόρες διεσταλμένες από οργή, δείχνοντας με το δάχτυλο το στήθος της. «Για μένα, που μένω μαζί της, δεν τελείωσε τίποτα». Μια στιγμή σιωπής. «Αν ήξερες», συνέχισε με εκείνη τη χαμηλή φωνή, «πόσο καταπιεστικά και θλιβερά και πνιγηρά είναι όλα αυτά, και ποια ζωή πρέπει να ζω κάθε μέρα, κάθε μέρα, κάθε μέρα…» Μέσα από εκείνο το σκοτάδι, εκεί κάτω, που γέμιζε το άλλο μισό του σαλονιού, το πεθαμένο κύμα του θυμού σάλεψε, γλίστρησε πάνω στο στήθος της Κάρλα και εξαφανίστηκε, μαύρο και χωρίς αφρό. Εκείνη έμεινε με τα μάτια ορθάνοιχτα, χωρίς ανάσα, αμίλητη μετά από αυτό το πέρασμα του μίσους.

Κοιτάχτηκαν. «Διάβολε», σκεφτόταν ο Λέο κάπως έκπληκτος από την τόση μανία, «τα πράγματα είναι σοβαρά». Έσκυψε, άπλωσε τη θήκη του. «Ένα τσιγαράκι;» Η Κάρλα δέχτηκε, άναψε και έκανε ένα ακόμα βήμα προς το μέρος του μέσα σε ένα σύννεφο καπνού.

«Άρα», τη ρώτησε, κοιτάζοντάς την από κάτω προς τα πάνω, «δεν τη θέλεις πια;» Την είδε να γνέφει καταφατικά, λίγο αμήχανη από τον εμπιστευτικό τόνο που έπαιρνε η συζήτηση. «Ε, λοιπόν», πρόσθεσε, «ξέρεις τι κάνεις ό,τι δεν αντέχεις άλλο; Το αλλάζεις».

«Αυτό θα κάνω», του είπε με θεατρικό τρόπο. Ένιωθε, όμως, ότι παίζει έναν ψεύτικο και γελοίο ρόλο. Αυτός ήταν, λοιπόν, ο άντρας στον οποίο την έσπρωχνε η αγανάκτηση; Τον κοίταξε: Ούτε καλύτερος, ούτε χειρότερος από άλλους, ή μάλλον σίγουρα καλύτερος, που κουβαλούσε, ωστόσο, ένα

πεπρωμένο που περίμενε δέκα χρόνια για να αναπτυχθεί και να ωριμάσει για να την απειλήσει τώρα, εκείνο το βράδυ, σε εκείνο το σκοτεινό σαλόνι.

«Άλλαξε», της είπε ξανά. «Έλα να μείνεις μαζί μου».

Εκείνη κούνησε το κεφάλι. «Είσαι τρελός…»

«Μα ναι!» Ο Λέο τεντώθηκε, την άρπαξε από τη φούστα. «Θα δώσουμε στη μητέρα σου αυτό που της αξίζει, θα τη στείλουμε στον διάολο… και εσύ θα έχεις ό,τι θελήσεις, Κάρλα…» Τραβούσε τη φούστα, το παθιασμένο βλέμμα του πήγαινε από εκείνο το τρομαγμένο και διστακτικό πρόσωπο σε εκείνο το μικρό κομμάτι γυμνής σάρκας που φαινόταν πάνω από την κάλτσα της. «Να την πάρω στο σπίτι», σκεφτόταν. «Να την κάνω δική μου…» Ένιωθε την ανάσα του να κόβεται: «Ό,τι θελήσεις… ρούχα, πολλά ρούχα, ταξίδια… θα ταξιδέψουμε μαζί… Είναι κρίμα να θυσιάζεται έτσι ένα τόσο ωραίο κορίτσι σαν εσένα… Έλα να μείνεις μαζί μου, Κάρλα…»

«Αυτό είναι αδύνατον», του είπε, προσπαθώντας μάταια να τραβήξει τη φούστα της από εκείνα τα χέρια. «Υπάρχει η μαμά… δεν γίνεται».

«Θα της δώσουμε αυτό που της αξίζει…» επανέλαβε ο Λέο, πιάνοντάς την από τη μέση αυτήν τη φορά. «Θα τη στείλουμε στον διάολο, ώρα να τελειώνουμε μαζί της… Θα έρθεις να μείνεις μαζί μου, έτσι δεν είναι; Θα έρθεις να μείνεις μαζί μου, που είμαι ο μοναδικός πραγματικός σου φίλος, ο μόνος που σε καταλαβαίνει και ξέρει τι θέλεις». Την τράβηξε πιο κοντά του, παρά τις τρομαγμένες κινήσεις της. «Να έρθει στο σπίτι μου», σκεφτόταν, και οι ιδέες έμοιαζαν με τις λαμπερές αστραπές της καταιγίδας του πόθου του. «Θα της δείξω εγώ τότε τι θέλει». Σήκωσε τα μάτια στο τρομαγμένο πρόσωπό της και ένιωσε την επιθυμία να της πει κάτι τρυφερό, οτιδήποτε, για να την καθησυχάσει. «Κάρλα, αγάπη μου…»

Έκανε πάλι μια μάταιη προσπάθεια να τον απωθήσει, αλλά ακόμα πιο αδύναμα από πριν, γιατί τώρα την είχε νικήσει ένα αίσθημα ματαιότητας. Γιατί να αρνηθεί τον Λέο; Αυτή η αρετή την είχε ρίξει πάλι στην ανία και στη μίζερη αηδία της συνήθειας. Και εξάλλου της φαινόταν πως, λόγω μιας μοιρολατρικής ροπής προς τις ηθικές συμμετρίες, αυτή η σχεδόν οικογενειακή περιπέτεια ήταν ο μοναδικός επίλογος, αντάξιος της παλιάς της ζωής. Μετά όλα θα ήταν καινούρια. Και η ζωή και η ίδια. Κοίταζε εκείνο το αντρικό πρόσωπο, εκεί, στραμμένο προς το δικό της. «Να την καταστρέψω», σκεφτόταν, «να τα χαλάσω όλα…» και ένιωθε το κεφάλι της να γυρίζει σαν να ήταν έτοιμη να πηδήσει στο κενό.

Αντίθετα, όμως, τον ικέτευσε, «Άφησέ με», και προσπάθησε πάλι να ελευθερωθεί. Σκεφτόταν αόριστα, πρώτα να διώξει τον Λέο και έπειτα να υποκύψει, δεν ήξερε γιατί, ίσως για να έχει τον χρόνο να σκεφτεί τους κινδύνους που θα αντιμετώπιζε, ίσως κι από αυταρέσκεια. Πάλευε μάταια. Η φωνή της, αγχωμένη και διστακτική, επαναλάμβανε βιαστικά μια ανώφελη προσευχή. «Ας μείνουμε δυο καλοί φίλοι, Λέο, τι λες; Δυο καλοί φίλοι όπως πρώτα…» Η σηκωμένη φούστα της, όμως, άφηνε να φανούν τα πόδια της, και υπήρχε κάτι σε όλη αυτήν τη διστακτική συμπεριφορά της και στις κινήσεις που έκανε για να καλυφθεί και να προστατευθεί, και στις φωνές που έβγαζε σε κάθε ξεδιάντροπο σφίξιμο του άντρα, μια ντροπή, μια αμηχανία, μια αναστάτωση που καμία απελευθέρωση δεν θα μπορούσε πια να εξαλείψει.

«Πολύ καλοί φίλοι», επαναλάμβανε ο Λέο σχεδόν χαρούμενος, και έσφιγγε στη γροθιά του εκείνο το μάλλινο φουστανάκι. «Πολύ καλοί φίλοι, Κάρλα…» Έσφιγγε τα δόντια, όλες οι αισθήσεις του έπαιρναν φωτιά τόσο κοντά σε εκείνο το κορμί που λαχταρούσε. «Είσαι δική μου επιτέλους», σκεφτόταν

καθώς άλλαζε θέση στον καναπέ για να κάνει χώρο στο κορίτσι, και ήταν έτοιμος να τραβήξει κοντά του το κεφάλι της, εκεί, πάνω από τη λάμπα, όταν το τζάμι της πόρτας στη σκοτεινή άκρη του σαλονιού έτριξε και τον ειδοποίησε ότι κάποιος ήταν έτοιμος να μπει μέσα.

Ήταν η μητέρα. Η αλλαγή της συμπεριφοράς του Λέο, λόγω αυτής της παρουσίας, ήταν εντυπωσιακή: Αμέσως γύρισε και ακούμπησε στην πλάτη του καναπέ, σταύρωσε τα πόδια και κοίταξε το κορίτσι με αδιαφορία. Για την ακρίβεια, έπαιξε τόσο καλά το παιχνίδι του, που είπε με το περισπούδαστο ύφος κάποιου που ολοκληρώνει μια συζήτηση: «Πίστεψέ με, Κάρλα, δεν υπάρχει άλλη λύση».

Η μητέρα πλησίασε. Δεν είχε αλλάξει φόρεμα, αλλά είχε χτενιστεί και είχε βάλει πούδρα και είχε μακιγιαριστεί. Προχώρησε, από την πόρτα, με εκείνο το ασταθές βήμα της. Και στο σκοτάδι το ακίνητο πρόσωπό της με τα ακαθόριστα χαρακτηριστικά και τα έντονα χρώματα έμοιαζε με ανόητη και θλιβερή μάσκα.

«Σας άφησα να περιμένετε πολλή ώρα;» ρώτησε. «Τι λέγατε;»

Ο Λέο έκανε ένα νεύμα και έδειξε την Κάρλα, που ήταν όρθια στη μέση του σαλονιού. «Μόλις έλεγα στην κόρη σας ότι απόψε δεν έχουμε άλλη λύση παρά να μείνουμε στο σπίτι».

«Ακριβώς», συμφώνησε η μητέρα με υπεροπτικό ύφος και κάθισε σε μια πολυθρόνα, απέναντι από τον εραστή της. «Πήγαμε ήδη στον κινηματογράφο σήμερα και ό,τι παίζουν στο θέατρο το έχουμε δει… Δεν θα με πείραζε να πάμε να δούμε το *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* από τον θίασο του Πιραντέλο… Πώς να πάμε όμως; Είναι λαϊκή».

«Σας διαβεβαιώνω πως δεν χάνετε και τίποτα», είπε ο Λέο.

«Α, όχι», διαμαρτυρήθηκε η μητέρα. «Ο Πιραντέλο έχει

πολύ ωραία πράγματα… Πώς λεγόταν εκείνη η κωμωδία που ακούσαμε πριν από λίγο καιρό; Περιμένετε… Α, ναι, *Η μάσκα και το πρόσωπο*. Διασκέδασα τόσο πολύ».

«Μπορεί…» είπε ο Λέο στριφογυρίζοντας στον καναπέ. «Εγώ, πάντως, βαρέθηκα μέχρι θανάτου». Έβαλε τους αντίχειρες στην τσέπη του γιλέκου του και κοίταξε πρώτα τη μητέρα και έπειτα την Κάρλα.

Όρθιο πίσω από την πολυθρόνα της μητέρας, το κορίτσι δέχτηκε εκείνο το ανέκφραστο και βαρύ σαν χτύπημα βλέμμα, που έκανε την γυάλινη έκπληξή της να σπάσει σε χίλια κομμάτια. Συνειδητοποίησε για πρώτη φορά πόσο παλιά, συνηθισμένη και αγχώδης ήταν η σκηνή που εκτυλισσόταν μπροστά στα μάτια της: Η μητέρα και ο εραστής της καθισμένοι, να κουβεντιάζουν ο ένας απέναντι στον άλλον. Εκείνο το σκοτάδι, εκείνη η λάμπα, εκείνα τα ανόητα και ακίνητα πρόσωπα, και η ίδια, ακουμπισμένη στη ράχη της πολυθρόνας, να τους ακούει και να μιλάει. «Η ζωή δεν αλλάζει», σκέφτηκε. «Δεν θέλει να αλλάξει». Ήθελε να βάλει τις φωνές. Κατέβασε τα χέρια της και τα έσφιξε στην κοιλιά της, τόσο δυνατά που πόνεσαν οι καρποί της.

«Μπορούμε να μείνουμε στο σπίτι», συνέχιζε η μητέρα, «εξάλλου, όλες οι μέρες της εβδομάδας μας είναι κλεισμένες… Αύριο έχουμε εκείνη τη χοροεσπερίδα για τα εγκαταλειμμένα παιδιά. Μεθαύριο το μπαλ μασκέ στο Γκραντ Οτέλ. Τις υπόλοιπες μέρες όλο και κάπου είμαστε καλεσμένοι. Α, Κάρλα… είδα σήμερα την κυρία Ρίτσι. Έχει γεράσει τόσο πολύ. Την παρατήρησα προσεκτικά. Έχει δύο βαθιές ρυτίδες που ξεκινούν από τα μάτια της και φτάνουν ως το στόμα… Και τα μαλλιά της δεν ξεχωρίζεις τι χρώμα είναι. Φρίκη!» Στράβωσε το στόμα και κούνησε τα χέρια της στον αέρα.

«Δεν είναι πια και τόσο χάλια», είπε η Κάρλα, που προχώ-

ρησε και κάθισε κοντά στον άντρα. Ένιωθε να τη διαπερνάει μια ελαφριά και επώδυνη ανυπομονησία. Προέβλεπε πως η μητέρα της θα έκανε τελικά, όπως πάντα, τη μικρή σκηνή ζηλοτυπίας στον εραστή της, ακολουθώντας έμμεσους και περίπλοκους δρόμους. Δεν ήξερε πότε και πώς, αλλά ήταν τόσο σίγουρη όσο για τον ήλιο που θα έλαμπε το επόμενο πρωί και για τη νύχτα που θα ακολουθούσε. Και αυτό το προαίσθημα της προκαλούσε φόβο. Δεν υπήρχε λύση, όλα ήταν προκαθορισμένα από μια θλιβερή μοίρα.

«Μου είπε ένα σωρό κουτσομπολιά», συνέχισε η μητέρα. «Μου είπε ότι πούλησαν το παλιό αυτοκίνητο και αγόρασαν καινούριο… ένα Fiat… "Ξέρετε", μου κάνει, "ο σύζυγός μου έγινε το δεξί χέρι του Παλιόνι στην Εθνική Τράπεζα. Ο Παλιόνι δεν μπορεί χωρίς αυτόν. Τον θεωρεί τον πιθανότερο συνεταίρο του". Ο Παλιόνι το ένα, ο Παλιόνι το άλλο… Τι ντροπή!»

«Γιατί ντροπή;» παρατήρησε ο Λέο κοιτάζοντας τη γυναίκα μέσα από τα μισόκλειστα βλέφαρά του. «Γιατί είναι ντροπή όλο αυτό;»

«Γνωρίζετε», ρώτησε η μητέρα, κοιτάζοντάς τον με νόημα, σαν να του ζητούσε να ζυγίσει καλά τα λόγια του, «ότι ο Παλιόνι είναι ο φίλος της Ρίτσι;»

«Όλοι το γνωρίζουν αυτό», είπε ο Λέο, και τα μάτια του έπεσαν βαριά πάνω στην αφηρημένη Κάρλα.

«Και γνωρίζετε», επέμεινε η Μαρία Γκράτσια τονίζοντας τις συλλαβές της, «ότι πριν γνωρίσουν τον Παλιόνι, οι Ρίτσι δεν είχαν δεκάρα… και τώρα έχουν αυτοκίνητο;»

Ο Λέο γύρισε το κεφάλι. «Α, μάλιστα», είπε. «Και πού είναι το κακό; Φτωχοί άνθρωποι, κάνουν ό,τι μπορούν».

Ήταν σαν να έβαλε φωτιά σε ένα πολύ καλά προετοιμασμένο φιτίλι.

«Ώστε έτσι», είπε η μητέρα, γουρλώνοντας ειρωνικά τα

μάτια. «Δικαιολογείτε μια ξεδιάντροπη, που δεν είναι καν όμορφη, ένα μάτσο κόκαλα, που εκμεταλλεύεται τον φίλο της για να της πληρώνει τα αυτοκίνητα και τα ρούχα, και βρίσκει ακόμα και τρόπο να προωθήσει τον άντρα της, που δεν ξέρω αν είναι περισσότερο ηλίθιος ή πονηρός… Αυτές είναι οι αρχές σας; Ωραία, πολύ ωραία… Δεν έχουμε, λοιπόν, τι άλλο να πούμε… Όλα εξηγούνται… Προφανώς τέτοιες γυναίκες σάς αρέσουν».

«Ορίστε», σκέφτηκε η Κάρλα. Ένα ανεπαίσθητο ρίγος ανυπομονησίας διαπέρασε τα μέλη της. Μισόκλεισε τα μάτια και τράβηξε το κεφάλι της μακριά από εκείνο το φως και εκείνη τη συζήτηση. Στο σκοτάδι.

Ο Λέο γέλασε. «Όχι, ειλικρινά δεν μου αρέσουν αυτές οι γυναίκες». Έριξε ένα γρήγορο βλέμμα στο κορίτσι, εκεί στο πλάι του: πλούσιο στήθος, ζωηρά μάγουλα, νεανική φιγούρα. «Να οι γυναίκες που μου αρέσουν», ήθελε να φωνάξει στην ερωμένη του.

«Τώρα το λέτε αυτό», επέμεινε η μητέρα. «Τώρα το λέτε, τελικά, όμως, άλλα κάνετε… Όταν είναι κοντά σας, όπως τις προάλλες, για παράδειγμα, στο σπίτι των Σιντόλι, της κάνατε ένα σωρό κομπλιμέντα. Της είπατε ένα σωρό ανοησίες. Αφήστε τα αυτά, σας ξέρω καλά. Ξέρετε τι είστε; Ένας ψεύτης».

«Ορίστε», σκέφτηκε πάλι η Κάρλα. Αυτή η συζήτηση μπορούσε να τραβήξει για ώρα. Ήξερε, όμως, ότι η αδιόρθωτη και συνηθισμένη ζωή δεν αλλάζει. Και αυτό της ήταν αρκετό. Σηκώθηκε. «Πάω να βάλω μια ζεστή μπλούζα και επιστρέφω», και βγήκε χωρίς να γυρίσει το κεφάλι, νιώθοντας το βλέμμα του Λέο να κολλάει στην πλάτη της σαν βδέλλα.

Στον διάδρομο συνάντησε τον Μικέλε. «Είναι μέσα ο Λέο;» τη ρώτησε. Η Κάρλα κοίταξε τον αδερφό της. «Ναι».

«Έρχομαι από τον διαχειριστή του Λέο», συνέχισε ήρεμα

ο νεαρός. «Έμαθα πολλά… και πρώτα απ' όλα ότι καταστραφήκαμε».

«Τι θα πει αυτό;» ρώτησε το κορίτσι σαστισμένο.

«Θα πει», της εξήγησε ο Μικέλε, «ότι πρέπει να παραχωρήσουμε τη βίλα στον Λέο, για να εξοφλήσουμε εκείνη την υποθήκη, και να φύγουμε, απένταροι, να πάμε κάπου αλλού».

Κοιτάχτηκαν. Ένα βεβιασμένο χαμόγελο σχηματίστηκε στο πρόσωπο του νεαρού. «Γιατί χαμογελάς;» τον ρώτησε. «Σου φαίνεται αστείο;»

«Γιατί χαμογελώ;» επανέλαβε. «Γιατί όλα αυτά μου είναι αδιάφορα… σχεδόν με διασκεδάζουν».

«Δεν είναι αλήθεια».

«Κι όμως», της απάντησε και, χωρίς να προσθέσει λέξη, την άφησε εκεί έκπληκτη και αδιόρατα τρομαγμένη και μπήκε στο σαλόνι.

Η μητέρα και ο Λέο μάλωναν ακόμα. Ο Μικέλε πρόλαβε να αντιληφθεί τον ενικό που μετατράπηκε σε πληθυντικό μόλις μπήκε στο δωμάτιο, και χαμογέλασε από οίκτο και αηδία. «Νομίζω πως είναι ώρα για το δείπνο», είπε η μητέρα χωρίς να χαιρετήσει, χωρίς καν να κοιτάξει τον άντρα. Αυτή η ψυχρή της περιφρόνηση, ωστόσο, δεν αποθάρρυνε τον Λέο. «Για δες ποιος ήρθε», είπε με το συνηθισμένο πρόσχαρο ύφος του, «ο Μικέλε μας… Έλα εδώ, Μικέλε. Έχουμε τόσο καιρό να τα πούμε».

«Δυο μέρες μόνο», είπε ο νεαρός, κοιτάζοντάς τον επίμονα. Πάσχιζε να δείχνει ψυχρός και ζωηρός, παρότι το μόνο που ένιωθε ήταν αδιαφορία. Θα ήθελε να προσθέσει «Όσο λιγότερο βλεπόμαστε, τόσο το καλύτερο», ή κάτι τέτοιο, αλλά δεν είχε ούτε την ετοιμότητα ούτε την ειλικρίνεια.

«Λίγες σου φαίνονται οι δύο μέρες;» είπε ο Λέο. «Τόσα πράγματα μπορεί να κάνει κανείς σε δύο μέρες». Έσκυψε το

μεγάλο, θριαμβευτικό του πρόσωπο στο φως της λάμπας. «Και τι ωραίο κοστούμι. Ποιος σου το έφτιαξε;»

Ήταν ένα κοστούμι από τιρκουάζ ύφασμα, καλοραμμένο αλλά πολυχρησιμοποιημένο, που ο Λέο πρέπει να το είχε δει ήδη δύο φορές πάνω του. Ξαφνιασμένος, ωστόσο, από αυτή την άμεση επίθεση στη ματαιοδοξία του, ο Μικέλε ξέχασε μέσα σε ένα λεπτό κάθε πρόθεση μίσους και ψυχρότητας.

«Βρίσκεις;» ρώτησε, χωρίς να μπορεί να κρύψει ένα χαμόγελο ικανοποίησης. «Είναι παλιό. Το φοράω πολύ καιρό. Ο Νίνο μού το έφτιαξε». Και ενστικτωδώς γύρισε για να δείξει την πλάτη του στον άντρα, τραβώντας τις άκρες του σακακιού του μέχρι να στρώσει πάνω του. Είδε την εικόνα του στον βενετσιάνικο καθρέφτη στον απέναντι τοίχο. Το μέγεθος ήταν άψογο, δεν υπήρχε καμία αμφιβολία, του φάνηκε, ωστόσο, ότι η συμπεριφορά του ήταν γεμάτη από μια γελοία και επίμονη ανοησία, που θύμιζε εκείνες τις καλοντυμένες κούκλες με το καρτελάκι της τιμής στο πέτο, στις βιτρίνες των μαγαζιών. Μια ελαφρά ανησυχία κουλουριάστηκε στις σκέψεις του.

«Ωραίο, πολύ ωραίο». Ο Λέο τώρα άγγιζε το ύφασμα, σκυμμένος. Έπειτα σήκωσε το κεφάλι. «Είναι καλό παιδί ο Μικέλε μας», είπε χτυπώντας το χέρι στον ώμο του. «Πάντοτε άψογος, συνέχεια διασκεδάζει χωρίς καμία σκέψη στο κεφάλι του». Λόγω του ύφους εκείνων των φράσεων και του χαμόγελου που τις συνόδευε, ο Μικέλε κατάλαβε πολύ αργά ότι τον είχαν πάλι εξαπατήσει πολύ επιδέξια. Πού ήταν η αγανάκτηση, η απέχθεια που είχε φανταστεί ότι θα νιώσει μπροστά στον εχθρό του; Κάπου αλλού, στη σφαίρα των προθέσεών του. Κοίταξε τη μητέρα του, νιώθοντας θυμό για τη ματαιοδοξία του.

«Κρίμα που δεν ήσουν μαζί μας σήμερα», του είπε. «Είδαμε μια καταπληκτική ταινία».

«Α, ναι», έκανε το αγόρι. Και έπειτα στράφηκε προς τον άντρα, με όσο πιο κοφτή και δυνατή φωνή μπορούσε.

«Πήγα από τον διαχειριστή σου, Λέο…»

Ο άλλος, όμως, τον διέκοψε με μια κίνηση του χεριού του. «Όχι τώρα… κατάλαβα… θα το συζητήσουμε μετά το φαγητό. Κάθε πράγμα στον καιρό του».

«Όπως θέλεις», είπε το αγόρι, και αμέσως συνειδητοποίησε ότι τον υπέταξε για δεύτερη φορά. «Θα έπρεπε να πω αμέσως», σκέφτηκε. «Ο καθένας αυτό θα έκανε. Θα έλεγε αμέσως, θα διαφωνούσε, μπορεί και να έβριζε». Ήθελε να βάλει τις φωνές από θυμό, ματαιοδοξία και αδιαφορία. Μέσα σε λίγα λεπτά, ο Λέο είχε καταφέρει να τον αναγκάσει να πέσει και στις δύο αυτές φρικτές δίνες.

Η μητέρα και ο εραστής της είχαν σηκωθεί όρθιοι.

«Πεινάω», έλεγε ο Λέο κουμπώνοντας το σακάκι του. «Έχω μια όρεξη…» Η γυναίκα γελούσε. Ο Μικέλε τούς ακολούθησε μηχανικά. «Μετά το δείπνο, όμως» σκεφτόταν, προσπαθώντας μάταια να ντύσει με λίγο θυμό τις αφηρημένες ιδέες του, «δεν θα μου γλιτώσεις τόσο εύκολα».

Σταμάτησαν στην πόρτα. «Παρακαλώ», είπε ο Λέο. Και η μητέρα βγήκε. Έμειναν ο ένας απέναντι στον άλλον, ο άντρας και ο νεαρός. Κοιτάχτηκαν. «Πέρασε», επέμεινε ο Λέο ευγενικά, βάζοντας το ένα του χέρι στον ώμο. «Ας παραχωρήσουμε τη θέση μας στον κύριο του σπιτιού». Και με μια πατρική κίνηση, με ένα χαμόγελο τόσο φιλικό που έμοιαζε περιπαικτικό, έσπρωξε απαλά τον νεαρό. «Ο κύριος του σπιτιού», σκέφτηκε χωρίς ίχνος θυμού. «Άκου κάτι ωραίο: ο κύριος του σπιτιού είσαι εσύ». Δεν είπε, όμως, τίποτα και βγήκε στον διάδρομο πίσω από τη μητέρα του.