

Biblioteca
di Studi
di Filologia
Moderna

a cura di

Ernestina Pellegrini

Federico Fastelli

Diego Salvadori



Firenze per
Claudio Magris



Biblioteca
di Studi
di Filologia
Moderna

a cura di

Ernestina Pellegrini

Federico Fastelli

Diego Salvadori

Firenze per
Claudio Magris



BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

ISSN 2420-8361 (ONLINE)

– 59 –

DIPARTIMENTO DI FORMAZIONE, LINGUE, INTERCULTURA,
LETTERATURE E PSICOLOGIA
DEPARTMENT OF EDUCATION, LANGUAGES, INTERCULTURES,
LITERATURES AND PSYCHOLOGY (FORLILPSI)
Università degli Studi di Firenze / University of Florence

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA (BSFM)

Collana Open Access “diamante” fondata a e diretta da Beatrice Tottosy dal 2004 al 2020
“Diamond” Open Access Series founded and directed by Beatrice Tottosy from 2004 to 2020

Direttori / Editors-in-Chief

Giovanna Siedina, Teresa Spignoli, Rita Svandrlík

Coordinatore tecnico-editoriale / Managing Editor

Arianna Antonielli

Comitato scientifico internazionale / International Scientific Board

(<http://www.fupress.com/comitatoscientifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>)

Enza Biagini (Professore Emerito), Nicholas Brownlees, Martha Canfield, Richard Allen Cave (Emeritus Professor, Royal Holloway, University of London), Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari Venezia), Anna Dolfi (Professore Emerito), Mario Domenichelli (Professore Emerito), Maria Teresa Fancelli (Professore Emerito), Massimo Fanfani, Paul Geyer (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Sergej Akimovich Kibal'nik (Institute of Russian Literature [the Pushkin House], Russian Academy of Sciences; Saint-Petersburg State University), Ferenc Kiefer (Research Institute for Linguistics of the Hungarian Academy of Sciences; Academia Europaea), Michela Landi, Anna Menyhért (University of Jewish Studies in Budapest, University of Amsterdam), Murathan Mungan (scrittore), Ladislav Nagy (University of South Bohemia), Paola Pugliatti, Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Budapest; Academia Europaea), Ayşe Saracgil, Robert Sawyer (East Tennessee State University, ETSU), Rita Svandrlík, Angela Tarantino (Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'), Letizia Vezzosi, Vincent Vives (Université Polytechnique Hauts-de-France), Marina Warner (Birkbeck College, University of London; Academia Europaea; scrittrice), Laura Wright (University of Cambridge), Levent Yilmaz (Bilgi Üniversitesi, Istanbul), Manuel Rivas Zancarrón (Universidad de Cádiz), Clas Zilliacus (Emeritus Professor, Åbo Akademi of Turku). *Laddove non è indicato l'Ateneo d'appartenenza è da intendersi l'Università di Firenze.*

Comitato editoriale / Editorial Board

Stefania Acciaioli, Alberto Baldi, Fulvio Bertuccelli, Sara Culeddu, John Denton, Alessia Gentile, Samuele Grassi, Giovanna Lo Monaco, Sara Lo Piano, Francesca Salvadori

Laboratorio editoriale Open Access / The Open Access Publishing Workshop

(<https://www.forlilpsi.unifi.it/vp-289-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>)

Direttore/Director: Marco Meli

Referente e Coordinatore tecnico-editoriale/Managing editor: Arianna Antonielli

Università degli Studi di Firenze / University of Florence

Dip. Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia

Dept. of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology

Via Santa Reparata 93, 50129 Firenze / Santa Reparata 93, 50129 Florence, Italy

Contatti / Contacts

BSFM: giovanna.siedina@unifi.it; teresa.spignoli@unifi.it; rita.svandrlík@unifi.it

LabOA: marco.meli@unifi.it; arianna.antonielli@unifi.it

Firenze per Claudio Magris

a cura di

Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2021

Firenze per Claudio Magris / a cura di Federico Fastelli, Ernestina Pellegrini, Diego Salvadori. — Firenze University Press : 2021.

(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 59)

<https://www.fupress.com/isbn/9788855183383>

ISSN 2420-8361 (online)

ISBN 978-88-5518-338-3 (PDF)

ISBN 978-88-5518-339-0 (XML)

DOI 10.36253/978-88-5518-338-3

The editorial products of BSMF are promoted and published with financial support from the Department of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology of the University of Florence, and in accordance with the agreement, dated February 10th 2009 (updated February 19th 2015 and January 20th 2021), between the Department, the Open Access Publishing Workshop and Firenze University Press. The Workshop (<<https://www.forilpsi.unifi.it/vp-289-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>>, <laboa@lils.unifi.it>) supports the double-blind peer review process, develops and manages the editorial workflows and the relationships with FUP. It promotes the development of OA publishing and its application in teaching and career advice for undergraduates, graduates, and PhD students, as well as in interdisciplinary research.

Editing and layout by LabOA: Arianna Antonielli (managing editor), with Beatrice Bindi, Fabio Ciancone, Lorenzo Crocchini, Tommaso Eusebi, Alessio Faccini, Simona Izzo, Melania Mattii, Letizia Pacini, Chiara Padula, Daniela Aurelia Popa, Andrea Romeo, Elisa Simoncini, Paolo Vangi (interns), and with the collaboration of Alessia Gentile, Sara Lo Piano, Francesca Salvadori.

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Front cover: © Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI https://doi.org/10.36253/fup_best_practice)

All publications are submitted to an external refereeing process under the responsibility of the FUP Editorial Board and the Scientific Boards of the series. The works published are evaluated and approved by the Editorial Board of the publishing house, and must be compliant with the Peer review policy, the Open Access, Copyright and Licensing policy and the Publication Ethics and Complaint policy.

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, F. Vittorio Arrigoni, E. Castellani, F. Ciampi, D. D'Andrea, A. Dolfi, R. Ferrise, A. Lambertini, R. Lanfredini, D. Lippi, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Orlandi, I. Palchetti, A. Perulli, G. Pratesi, S. Scaramuzzi, I. Stolzi.

📖 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2021 Author(s)

Published by Firenze University Press

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy

www.fupress.com

This book is printed on acid-free paper

Printed in Italy

Sommario

Ringraziamenti	IX
Prefazione	1
<i>Luigi Dei</i>	
Introduzione	3
<i>Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori</i>	
Lettera a Claudio Magris per il suo ottantesimo compleanno	9
<i>Giuliano Scabia</i>	
Con Claudio Magris	13
<i>Francesco Gurrieri</i>	
Per Claudio Magris	15
<i>Gloria Manghetti</i>	
Luoghi impliciti	21
<i>Maria Fancelli</i>	
Una città, il viaggio, le frontiere, un'identità letteraria	27
<i>Elvio Guagnini</i>	
Il tempo non lineare in <i>Esterno giorno – Val Rosandra</i> di Claudio Magris e in <i>La gita delle ragazze morte</i> di Anna Seghers	35
<i>Rita Svandrlik</i>	
<i>Ti devo tanto di ciò che sono. Il carteggio tra Claudio Magris e Biagio Marin</i>	47
<i>Cristina Benussi</i>	

Il sogno della scuola umanistica di Claudio Magris <i>Encarna Esteban Bernabé</i>	63
Approssimazioni a <i>Itaca e oltre</i> (1982) o di Salgari e Torino <i>Luciano Curreri</i>	87
Claudio Magris e i miti della Grande Austria <i>Hermann Dorowin</i>	101
Vineta del Danubio. La letteratura tedesca in <i>Tempo curvo a Krems</i> <i>Vivetta Vivarelli</i>	109
Il Musil di Claudio Magris <i>Barbara Di Noi</i>	119
Claudio Magris e il mondo nordico. Uno scambio fecondo <i>Sara Culeddu</i>	135
Magris e la Grecia <i>Zosi Zografidou</i>	151
La Spagna di Claudio Magris, Claudio Magris in Spagna. Primo approccio al mondo ispanoamericano <i>Pedro Luis Ladrón de Guevara</i>	159
I «gomitoli del tempo». La poetica dello spazio nell'opera di Claudio Magris <i>Luigi Marfè</i>	177
Vie e voci delle diaspore nella narrativa di Claudio Magris <i>Ulla Musarra-Schröder</i>	189
L'io nello sguardo dell'altra. L'arte del monologo di Claudio Magris <i>Enza Biagini</i>	211
«Il segreto e la sua custodia sono un elemento fondamentale del potere». <i>Non luogo a procedere</i> <i>Ernestina Pellegrini</i>	253
Un'educazione all'umano. Letteratura e ideologia in Claudio Magris <i>Federico Fastelli</i>	279
<i>Unicum glaciei</i> . Le geografie estreme di <i>Croce del Sud</i> <i>Diego Salvadori</i>	291
«Il Vangelo mi prende alla gola». Gli alfabeti filosofico-religiosi in Claudio Magris <i>Valentina Fiume</i>	305
«Il cybernauta è naufragato». Rappresentazioni del tecnologico nell'opera di Claudio Magris <i>Simone Reborà</i>	323

<i>Alla cieca</i> e il testimone di secondo grado <i>Monica Pesce</i>	335
La rielaborazione dei mitemi orfici in <i>Microcosmi</i> . Tra <i>vulgata</i> classica e favola indiana <i>Andrea Fallani</i>	355
Un manifesto per la modernità: venti anni di <i>Utopia e disincanto</i> <i>Federico Carciaghi</i>	373

Ringraziamenti

Si ringraziano Giovanna Siedina, Teresa Spignoli e Rita Svandrlik, direttori della collana «Biblioteca di Studi di Filologia Moderna». Un ringraziamento particolare a Marco Meli e Arianna Antonielli, Direttore e Coordinatore del Laboratorio Editoriale Open Access. Grazie a Francesca Salvadori per la preziosa collaborazione. Al Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia dell'Ateneo fiorentino va tutta la nostra riconoscenza per il supporto alla pubblicazione di questo volume.

Prefazione

Luigi Dei

È con grande piacere che ho accolto l'invito a scrivere qualche riga di prefazione al bellissimo volume che fissa su carta e su bit gli Atti del Convegno *Firenze per Claudio Magris*. Come ebbi a dire nell'introduzione quella mattina nella nostra Aula Magna allora piena – che nostalgia! – di 'vicinanza sociale', il primo ringraziamento affettuoso e sincero va a Claudio, per avere accolto l'invito a essere con la nostra Comunità Accademica e direi con le sue amiche e i suoi amici fiorentini in una Giornata di Studi a lui dedicata. Fu davvero una gioiosa e calda festa per i suoi meravigliosi ottanta anni da poco compiuti. Un grazie sentito e partecipato al Comitato Scientifico, alle care Colleghe Maria Fancelli, Ernestina Pellegrini e Rita Svandrlik per avere progettato quella bella iniziativa e per averla fin da subito con me condivisa. Grazie ovviamente di cuore a tutte le illustri relatrici e a tutti gli illustri relatori per aver accolto l'invito del Comitato Scientifico e per averci onorato allora con la presenza e i loro contributi e oggi per avere trasformato gli interventi in riflessioni e studi compiuti. Grazie sincero e sentito anche al Comitato Organizzatore: Federico Fastelli, Valentina Fiume, Diego Salvadori, Sandro Piazzesi. Grazie infine alla rivista «Il Portolano» e allo scultore Onofrio Pepe per il Pegaso che fu donato nell'occasione a Claudio Magris. Fui molto felice di poter ospitare nella nostra Aula Magna il Convegno, perché mi erano ben noti la stima e l'affetto che lega tante Colleghe e Colleghi dell'Ateneo fiorentino a Claudio. D'altra parte fui io in prima persona a volerlo la mattina precedente, il 2 maggio 2019, a inaugurare con un incontro aperto a tutta la cittadinanza l'Ottantaduesimo Festival del Maggio Musicale Fiorentino. Caro Claudio, ti costringemmo a una tre giorni fiorentina che spero abbia

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (edited by), *Firenze per Claudio Magris*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2420-8361 (online), ISBN 978-88-5518-338-3 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-338-3

lasciato una bella memoria nel tuo album che ne contiene ormai a milioni. Mi aveva colpito il titolo di un'intervista che Claudio aveva da poco rilasciato a Cristina Taglietti del «Corriere della Sera» in occasione dei festeggiamenti per il suo ottantesimo genetliaco: *Il mare, l'amore e la selvaggia felicità di scrivere*. Tre cose messe lì, apparentemente lontane fra di loro e che invece si manifestano fortemente interconnesse a formare un unico intreccio nel quale troviamo tutto: il senso della vita, dello studio, della letteratura, dell'amore, della morte, del tempo che scorre inesorabile. Penso che nel Convegno siano state toccate le numerose e variegata sfaccettature dell'opera di Claudio, restituendoci un autore che apparirà sicuramente alla luce di un affascinante caleidoscopio di tessere che hanno il colore di un secolo particolare, il ventesimo, del suo appena iniziato séguito e di tutto il resto che chiamiamo passato. Mi colpì molto, nell'intervista, una passione che condivido con Claudio: il mare. Conclude la sua intervista, Claudio, con una bellissima immagine

Il mare, so benissimo che anche esso non è eterno, però il “non tempo del mare” – come si intitola l'antologia di Biagio Marin che ho fatto tanti anni fa con Pier Paolo Pasolini e Guido Davico Bonino – dà l'idea dell'essere. Quando sono al mare non voglio niente, voglio solo essere lì. Ha il senso dell'infinito presente e l'amore nei momenti forti è questo: un infinito presente.¹

E con queste sue parole apro il sipario che ci schiude un bellissimo spaccato sull'intera opera di Claudio Magris.

Firenze, 31 gennaio 2021

Magnifico Rettore
Università degli Studi di Firenze

¹ C. Taglietti, *Claudio Magris: Il mare, l'amore e la selvaggia felicità di scrivere*, «Corriere della Sera», 8 aprile 2019 (modifica il 15 aprile 2019), <https://www.corriere.it/gli-allegati-di-corriere/19_aprile_08/claudio-magris-la-collana-in-edicola-con-il-corriere-d41b5b08-5a12-11e9-9773-c990cfb7393b.shtml> (03/2021).

Introduzione

Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori

Il 3 maggio 2019 il Comune e l'Università di Firenze hanno reso omaggio allo scrittore e intellettuale di fama internazionale Claudio Magris. Consegnargli la cittadinanza onoraria, in occasione dei suoi 80 anni, significava riconoscerne la preminenza come autore di opere che hanno al centro la storia europea – quali *Danubio* (1986), *Alla cieca* (2005), *Non luogo a procedere* (2015) – e di raccolte di saggi improntati a un forte impegno civile, come *La storia non è finita* (2006) e *Livelli di guardia* (2011), ma soprattutto ha significato onorarlo come rappresentante autorevole di quella linea triestina di scrittori e intellettuali che ha avuto nel corso dell'intero Novecento un rapporto privilegiato con la nostra città, fin dai tempi della rivista «La Voce», quando Firenze, come scriveva Eugenio Garin, «era crocevia non provinciale d'Italia e d'Europa»¹. Vi approdarono giuliani come Slataper e Michelstaedter, triestini come Carlo e Giani Stuparich, e Saba vi si rifugiò all'indomani della promulgazione delle leggi razziali. Sono solo pochi nomi esemplificativi di quel nutrito drappello calato per decenni a Firenze, che collaborò a riviste come «Solaria», «Letteratura», «Il Ponte», e si formò nelle più prestigiose istituzioni culturali fiorentine, dall'Istituto di Studi Superiori all'Accademia di Belle Arti, come venne attestato dal Convegno di Studi e dalla Mostra documentaria, organizzati a Palazzo Strozzi nella primavera del

¹ E. Garin, *Un soggiorno fiorentino: incontri o percorsi paralleli?*, in L. Albertazzi, R. Poli (a cura di), *Brentano in Italia. Una filosofia rigorosa, contro positivismo e attualismo*, Guerrini e Associati, Milano 1993, p. 121.

1983 dal Comune di Firenze e dal Gabinetto Vieusseux (allora diretto dal fiurmano Marino Raicich), *Intellettuai di frontiera. Triestini a Firenze (1900-1950)*. A queste importanti iniziative culturali Magris partecipò come membro del Comitato scientifico e come relatore di uno splendido intervento al Seminario di Studi, e fu a sua volta oggetto di alcuni interventi critici. Quel convegno e quella mostra memorabile, in cui furono raccolti e commentati documenti rintracciati in centinaia di Archivi pubblici e privati sparsi sul territorio nazionale, confermarono la potenza e la continuità culturale dell'asse Firenze-Trieste, in cui giocarono un ruolo centrale come casseforti della memoria storica istituzioni quali la Biblioteca Nazionale Centrale, la Biblioteca Marucelliana, la Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia, l'Archivio di Stato, il Gabinetto Vieusseux, il Centro Studi Ernesto e Maria Codignola, l'Archivio Studenti dell'Università, l'Archivio dell'Accademia di Belle Arti, la Fondazione Primo Conti di Fiesole, l'Istituto Storico della Resistenza in Toscana.

Consegnare le chiavi della città a Claudio Magris, il 3 maggio nell'Aula Magna della nostra Università, ha quindi significato ribadire il ruolo indiscutibile per la Toscana, collocandolo sulla punta di un *iceberg* culturale di lungo periodo. Consegnargli le chiavi di un luogo che per lunga tradizione è appartenuto a tanti intellettuali e scrittori triestini e giuliani, di cui Magris è stato fra i primi e più autorevoli studiosi, ha rappresentato per lui – ne siamo sicuri – un motivo di orgoglio, a maggior ragione perché – come è stato detto nel 2014 in occasione di un Premio prestigioso a Guadalajara in Messico: «in Magris l'esperienza personale si concilia sempre con la memoria collettiva della storia e delle culture che compongono lo spazio dell'Europa centrale come luogo di dialogo fra le culture del Danubio e del Mediterraneo».

D'altra parte, questo inesauribile rapporto tra Trieste e Firenze, si è alimentato anche recentemente di moltissime iniziative. Le numerose presentazioni dei libri di Magris nei vari cicli di 'Leggere per non dimenticare', organizzati da Anna Benedetti. Le presenze dello scrittore in alcuni eventi culturali promossi dal Gabinetto Vieusseux, in questo volume ricordati da Gloria Manghetti. Un capitolo a sé sarebbe quello che enumera i tanti saggi che Magris ha affidato alle pagine della «Nuova Antologia», diretta da Cosimo Ceccuti. Permetteteci di rimandare, in maniera più diffusa, ai due numeri della rivista «Il Portolano» – diretta da Francesco Gurrieri – dedicati a Umberto Saba nel 2007 e a Claudio Magris nel 2012, con interventi sia di studiosi fiorentini che di scrittori e intellettuali triestini, come a una ulteriore testimonianza di un legame culturale ancora vivo fra le due città, rilanciato una volta in più dall'uscita dei due Meridiani Mondadori delle *Opere* di Magris (il primo nel 2012 e il secondo nel 2021) e della monografia *L'atlante di Claudio Magris* per l'editore Pàtron². Ci piace pensare a una

² C. Magris, *Opere*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di E. Pellegrini e uno scritto di M. Fancelli, Mondadori, Milano 2012; Id., *Opere*, vol. II, a cura e con un saggio introduttivo di E. Pellegrini e uno scritto di M. Fancelli, Mondadori, Milano 2021; D. Salvadori, *L'atlante di Claudio Magris*, Pàtron, Bologna 2020.

fedeltà quasi indistruttibile, sancita e rafforzata oggi dalla volontà dello scrittore triestino di donare le proprie carte all'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux. Torna in mente quello che scriveva Alessandro Bonsanti su «Letteratura» a proposito di Trieste. Scriveva che per lui Trieste era stata e rimaneva per sempre «un pegno della giovinezza»³. O, per citare un altro toscano, si può ricordare cosa diceva Geno Pampaloni, quando sosteneva che «Trieste era per lui, per le forti implicazioni morali della sua letteratura, un'epifania della vita»⁴.

Vogliamo sottolineare un altro fatto. Che il Convegno internazionale *Firenze per Claudio Magris* – voluto, promosso e organizzato dagli studiosi di Letterature comparate e di Letteratura tedesca del nostro Ateneo – ha segnato, in maniera augurale, la nascita del nostro nuovo Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature, Psicologia, sorto dalla fusione del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali con quello di Scienze della Formazione e Psicologia, perché questo scrittore, questo intellettuale di fama mondiale è un maestro di aperture interdisciplinari, di sconfinamenti, di intercultura, e si può dire, anzi, che non ci sia parola fra quelle che formano il nome del nostro Dipartimento che non sia al centro delle sue riflessioni e della sua multiforme rappresentazione letteraria. D'altra parte, quando parla di letteratura, Magris dice che questa è fondamentalmente «una educazione all'umano»⁵ e lo spazio in cui si muove il suo raffinato speculum critico è sempre quello della *Weltliteratur*, della letteratura mondiale. Magris guarda agli scrittori della Mitteleuropa, a Roth e a Singer, scrive – da grande germanista qual è – di Kafka e di Thomas Mann, di Nievo e Manzoni, di Canetti e di Ibsen, di Svevo e di Saba; ma anche di Alce nero o della poesia orale dell'Omero dei lapponi, dello sciamano che nomina le cose «con assoluta innocenza». D'altro canto, non possiamo non ricordare la forza di certi suoi personaggi romanzeschi come il pittore Vito Timmel morto nell'ospedale psichiatrico di Basaglia, l'indimenticabile protagonista della sua opera teatrale intitolata *La Mostra* (2001); oppure il Salvatore Cippico del romanzo *Alla cieca*, inguaribile idealista rivoluzionario passato dal campo di concentramento nazista di Dachau a quello comunista di Goli Otok e infine alla cella manicomiale di un ospedale della periferia triestina in cui rivive, narrandola, la sua tragica vita. Claudio Magris ci invita, quasi in ogni sua pagina, a confrontarci con la crisi dei grandi sistemi di valori, ma anche con la nostra voglia di riscatto, con la non disillusa e caparbia volontà e speranza di cambiare e ordinare la realtà. Con questo Convegno abbiamo voluto festeggiare il suo compleanno e lo stesso dicasi per il presente volume, che nell'aprirsi con le lettere di Francesco Gurrieri e Giuliano Scabia vuole continuare il clima gioioso di quei giorni. Ma – è quasi inutile dirlo – è stato Magris, in fin dei conti, a fare a tutti noi, al

³ A. Bonsanti, *Trieste ancora*, «Il Mondo», 2 giugno 1945.

⁴ G. Pampaloni, *Trieste, un'epifania della vita*, in N. Baldi (a cura di), *Immagini di Saba*, con fotografie di A. Mottola, Comitato per le celebrazioni dell'anno di Umberto Saba, Trieste 1983, p. 4.

⁵ C. Magris, *Un viaggio sentimentale dalle fonti del Danubio al Mar Nero*, intervista di E. Di Mauro, «Italia Oggi», 6-7 dicembre 1986.

nostro Ateneo e alla nostra città, un grandissimo dono con la sua presenza e le sue parole. Basterebbe cosa ha detto nell'intervista al «Corriere Fiorentino» del 30 aprile 2019: «*Firenze? È un'altra Atene*»⁶.

Ci si potrebbe chiedere che cos'è Firenze negli scritti di Claudio Magris. Maria Fancelli, proprio in occasione di questi atti del convegno, scrive con ironia paradossale, ma cogliendo nel segno, che la Toscana, nell'opera di Magris, è assente. Dobbiamo ancora scrivere questa storia o non storia, il cui primo tassello viene posto da questo volume, che nel raccogliere interventi di colleghi e amici di Università italiane e straniere ha esteso fertilmente l'orizzonte che trovava l'epicentro nella nostra città. Un volume che, tuttavia, accoglie nuove voci critiche sorte intorno al 'Gruppo Magris', costituitosi presso l'Ateneo fiorentino e avente lo scopo di valorizzare l'opera dello scrittore. Punto d'inizio è il legame imprescindibile tra Claudio Magris e Trieste (Elvio Guagnini): dal magistero di Biagio Marin (Cristina Benussi e Encarna Esteban Bernabé), alla sua resa narrativa *tout court* (Rita Svandrlík), pronti a restituire, Magris *dixit*, il senso di «una città al margine, dove si può capire come il marginale, il rimosso, il relitto siano depositari della verità della storia di tutti, che è storia di miseria, consunzione e oscurità»⁷. Una triestinità da leggersi a specchio con l'anima torinese di Magris, una «Torino come Itaca»⁸ (Luciano Curreri), nel susseguirsi di geografie e spazialità che mettono sempre al centro l'assoluta preminenza dei luoghi (Luigi Marfé e Diego Salvadori). Torino, d'altro canto, è il luogo in cui Magris si forma come studioso di Letteratura tedesca – qui si laurea nel 1962 – e proprio al germanista sono dedicati gli interventi di Hermann Dorowin sul *Mito absburgico* (1966) e di Barbara di Noi sulle riflessioni magrisiane intorno all'opera di Robert Musil: affondi, questi, in altrettanti 'alfabeti' – volendo guardare al titolo della raccolta saggistica del 2008 – che nutrono la produzione letteraria del nostro autore, come nel *case study* di Vivetta Vivarelli, che qui intercetta i punti di contatto tra il narratore e lo studioso. Se quella di Magris è una identità plurale, il presente volume vuole altresì rendere conto della sua scrittura prismatica, oscillante tra narrativa, saggismo, teatro. Alla prima guardano i *close reading* di Andrea Fallani e Monica Pesce, rispettivamente dedicati a *Microcosmi* (1997) e *Alla cieca*; nonché le ricognizioni sui rapporti tra Magris e la Storia – si vedano i saggi di Ernestina Pellegrini e Ulla Musarra-Schröder a partire da *Non luogo procedere* – Magris e l'ideologia – nel contributo di Federico Fastelli – Magris e la rappresentazione del tecnologico – qui analizzata da Simone Reborà. Al saggista e al *maitre à penser* sono invece dedicati gli scritti di Federico Carciaghi e Valentina Fiume, nel soffermarsi su *Utopia e disincanto* (1999) e sulla riflessione filosofica-religiosa che da sempre permea la produzione dell'autore; mentre l'interesse di Magris per il teatro – al centro delle sue prime esperienze di traduttore nonché vero e proprio laboratorio creativo – è capillarmente restituito in tutta la sua complessità dal

⁶ C. Dino, *Claudio Magris. Firenze? È un'altra Atene*, «Corriere Fiorentino», 30 aprile 2019.

⁷ A. Ara, C. Magris, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Einaudi, Torino 1982, p. 199.

⁸ *Infra*, p. 88.

contributo di Enza Biagini. Sulla ricezione estera dell'autore, infine, si incentrano i contributi di Pedro Luis Ladrón de Guevara (*La Spagna di Magris, Claudio Magris in Spagna. Primo approccio al mondo ispanoamericano*), Zosi Zografidou (*Magris e la Grecia*) e Sara Culeddu (*Claudio Magris e il mondo nordico. Uno scambìo fecondo*), pronti a restituire la fortuna critica e editoriale del nostro autore.

Intere generazioni di intellettuali toscani sono stati affascinati, in modi diversi, dal mito e dalla storia letteraria di Trieste – da ciò che Claudio Magris ha definito, una volta per tutte, come il 'non-tempo' triestino, stregati tutti, irrimediabilmente e epigonicamente forse, dell'eterogeneità dei suoi fertili anacronismi culturali, per cui – come diceva Saba – magari «nascere a Trieste nel 1883 era come nascere in Italia nel 1850»⁹, o come voleva Svevo, nell'interpretazione di Debenedetti, là dove sembrava che venisse perso il treno della modernità, si arrivava invece per primi alla meta più alta della grande letteratura europea. Un destino che oggi crediamo incarnato da Claudio Magris stesso. In chiusura, vorremmo citare una poesia di Carlo Betocchi e dedicargliela. Una poesia sul piacere e sul valore dell'«opera comune», del fare insieme... È la poesia incipitaria dell'*Estate di San Martino*, e si intitola proprio *L'opera comune*:

Tra noi che vale, se ti mando in dono
questi miei versi, o tu parli di me,
che vale il ricordarci quanti sono

i debiti che abbiamo l'un con l'altro,
ogni dedica è scritta, e non ce n'è
di migliori, né un lascito più scaltro

di quel che scrisse il reciproco amore
del fare insieme, senza chiedere conto
di nulla che a quell'opera maggiore

ch'era, non si sa come, amore insieme
operante, che gode del suo vivere,
e noi siam nulla, l'abolito seme...

È l'opera comune che ha valore,
dimenticami, guardami nel vero
di ciò che fai con lo spontaneo cuore

sempre in quel senso dov'è il più sincero
creder comune, fiamma di candeie,
ex voto che favellano al mistero,

⁹ U. Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in Id., *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, Mondadori, Milano 2002, p. 115.

consumando il lucignolo e le pene
nel pensier generale, e qual si spegne
prima non conta, è la vita che tiene.¹⁰

Riferimenti bibliografici

- Ara Angelo, Magris Claudio, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Einaudi, Torino 1982.
- Betocchi Carlo, *L'opera comune*, in Id., *Tutte le poesie*, con un'introduzione di Luigi Baldacci e note ai testi di Luigina Stefani, Mondadori, Milano 1984, pp. 197-198.
- Bonsanti Alessandro, *Trieste ancora*, «Il Mondo», 2 giugno 1945.
- Chiara Dino, *Claudio Magris. Firenze? È un'altra Atene*, «Corriere Fiorentino», 30 aprile 2019.
- Garin Eugenio, *Un soggiorno fiorentino: incontri o percorsi paralleli?*, in Liliana Albertazzi, Roberto Poli (a cura di), *Brentano in Italia. Una filosofia rigorosa, contro positivismismo e attualismo*, Guerrini e Associati, Milano 1993.
- Magris Claudio, *Un viaggio sentimentale dalle fonti del Danubio al Mar Nero*, intervista di Ernesto Di Mauro, «Italia Oggi», 6-7 dicembre 1986.
- , *Opere*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini e uno scritto di Maria Fancelli, Mondadori, Milano 2012.
- , *Opere*, vol. II, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini e uno scritto di Maria Fancelli, Mondadori, Milano 2021.
- Pampaloni Geno, *Trieste, un'epifania della vita*, in Nora Baldi (a cura di), *Immagini di Saba*, con fotografie di Alfonso Mottola, Comitato per le celebrazioni dell'anno di Umberto Saba, Trieste 1983, p. 4.
- Saba Umberto, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in Id., *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara, Mondadori, Milano 2002, pp. 107-352.

¹⁰ C. Betocchi, *L'opera comune*, in Id., *Tutte le poesie*, con un'introduzione di L. Baldacci e note ai testi di L. Stefani, Mondadori, Milano 1984, pp. 197-198.

Lettera a Claudio Magris per il suo ottantesimo compleanno

Giuliano Scabia

Caro Claudio,
ben venga il maggio – buon compleanno. Ernestina Pellegrini mi ha chiesto – scriveresti una lettera a Claudio?

Perché no, ho detto. E allora ecco questa ‘breve’ e ‘familiare’.

Ci siamo visti sì e no tre volte – e al massimo abbiamo scambiato un saluto, forse a Torino, in casa editrice, forse a Firenze.

Ti ho letto (non tutto), ascoltato, guardato da lontano con stima e attenzione.

Ma c’è una storia sottostante.

A Milano, nei primi anni Sessanta, un gruppetto di emigrati dal Veneto, Marisa Dalla Chiara venezianpolesana allora mia sposa, Mimmo Renzi (vicentino) fenomenologo assistente di Paci e qualche altro del giro di Geymonat e Dal Pra, tutti abbastanza rivoluzionarissimi cosa leggevano? Il tuo *Mito asburgico* e *Libera nos a malo* leggevano – e davanti quasi graal cosa avevano? Una tazza bianca da tè con l’effigie azzurra di chi? Di Franz Joseph baffuto e vecchio avevano. Era per scherzo, sì e no, naturalmente – ché altre falci e martelli facevano graal nell’aria – ma così mormoreggiava giocando l’inconscio lombardo veneto. Sì, ti sentivamo giovane maestro in quella famosa tesi di laurea col mito asburgico lontano sì, ma anche vicino per via dell’istriana sposa.

E perché c’era Trieste.

Le sorelle Scracin, zie e nonne di Marisa abitavano in via Venezian 2 (là dove adesso abita Peppe Dell’Acqua, psichiatra, terzo direttore dopo Basaglia) – proprio davanti al mare – spesso venivamo a trovarle, loro erano proprio mito asburgico, polesane profughe, che parlavano un miscuglio di antico dialetto veneto e

Küchen deutsch – e sempre si sentiva risonare *Ka und Ka* nel loro parlare, e di Budapest, e di Vienna, e anche di Praga. Anzi, Giacomo Scracin, il padre di nonna Milla (la bisnonna di mio figlio Marco, col quale i tuoi figli spesso hanno sciato) aveva combattuto con la flotta del mito asburgico a Lissa, e ci avevano affondati noi regnicoli. Dicevano proprio regnicoli per dire degli italiani. E la flotta imperiale era in realtà fatta di dalmati e istriani – era l’ultima battaglia della flotta veneziana, là a Lissa. E poi senti che fatto: vedi questa tabacchiera? Inciso sopra c’è scritto: *Erinnerung an die Fahrt Miramar-Grado-Triest, 9/XI-917*. Il viaggio da Miramar a Trieste avvenne sulla nave comandata da Franz Scopinich, il marito di nonna Milla. E chi portava la nave? La Kaiserin Zita portava, l’imperatrice, la moglie del Kaiser Karl, Carlo Piria per voi triestini. La tabacchiera è il regalo della Kaiserin Zita al comandante Scopinich, per ricordo. Quel tuo libro era incarnato in famiglia, come vedi. Un vade mecum. E poi, caso o destino, mi vado a ficcare nel gran manicomio dell’Impero, su per san Giovanni – e stando coi matti e col veneziano (ma di san Donà di Piave) Franco Basaglia, chiamato a fare il direttore dal grande moroteo democristiano Zanetti, col quale poi ti sei imparentato – e con giovani psichiatri tutti da fuori Trieste, fra cui Dell’Acqua, lottaccontiunisticissimi e radicalissimi – ho visto l’altra Trieste – quella della malattia mentale che tanto spesso ci sfiora o ci abita. Quella delle tre lingue

Hohò Trieste

Del sì del da del ja

(Cergoly, *Ponterosso*) ma anche dell’arabo e di altri parlari in arrivo per barche e sentieri. E con Dell’Acqua ci ripetevamo certe poesie di Saba e di altri triestini, quasi per capire meglio la tua città «dove son bellezze molte / di cielo e di contrada» – versi che abbiamo inserito anche nel *Cantastorie* del Teatro Vagante a Barcola. E ogni volta pensavo ai tuoi libri e articoli anche mentre la Jugoslavia andava in frantumi con acque danubi e ponti e si preparava la tremenda carneficina – e al tuo andare a studiare al caffè San Marco pensavo (era leggenda) dove qualche volta con Peppe ci avventuravamo – e vedevamo le tue tracce, o impronte, fino all’ultima volta, undici mesi fa, per la festa di san Giovanni e il simposio *Impazzire si può* – e il caffè era meraviglioso, sempre più meraviglioso, con la libreria vera e i tuoi libri e tutto il mito asburgico e non solo. E poi c’era quella tua compagna di classe e amica Enza Flora brunetta con la quale feci diciottenne un’indimenticabile camminata fino a Miramar. Eh! E tu intanto scavavi nel Danubio, nella risiera, nei cosacchi, nei lager di Tito e d’ogni tempo, negli ebrei, nel male del mondo, nel teatro, nei saggi, nei romanzi – e due miei ex allievi che stavano nel Gorilla Quadrumano e avevano fondato a Bologna una cooperativa di cinema (la *Movie Movie*) sono venuti a girare quel bel documentario in cui si vede che vai su e giù per il Carso e racconti, racconti. Poi sei diventato amico del mio amico del cuore Peppe Dell’Acqua e vi siete un po’ confortati a vicenda – ché il cavallo è sempre un animale magico e giovane anche se ha quasi cinquant’anni – e a Peppe hai fatto perfino avere, per le vere storie di persone col male della mente che ha raccontato, il premio Nonino. Vedi, anche se non ci vediamo che mai, come sei presente? A Trieste e altrove nel mondo. Un’ultima cosa da mito

asburgico. Joyce quando andò a insegnare a Pola sai dove abitò? In un appartamento delle case Scracin abitò – in Clivo Grion – e Marco mio figlio una volta con la sposa Silvia (per via di padre discende dai Tischbein, i paesaggisti, quello di Goethe e quello, August, che ha ritratto Pola Trieste e l'Istria per incarico dell'imperatore) andò a vedere, e sulla porta della casa per sempre perduta là in Clivo Grion si sono fatti la foto.

Pensa un po' dentro che mito asburgico mi sono trovato – per caso e forse destino – ché sempre quando vado a Trieste mi dico – ma cosa starà facendo Magris? E la tua sapienza e saggezza mi confortano a bene sperare.

E dunque grazie per tutto quello che hai fatto, stai facendo e farai – caro magister. Buon compleanno.

Giuliano S., Firenze, 3 maggio 2019

Con Claudio Magris

Francesco Gurrieri

Mi sono care soprattutto, due recenti occasioni. Una cena a casa mia, al Monasteraccio, e una giornata triestina, vera e propria trasferta fiorentina nella piazza più ventosa d'Europa.

Difficile dimenticare il calore e il vigore dell'amicizia di Magris; amicizia che a tavola, si scioglie e si arricchisce, perdendo quel po' di aura accademica che non sempre si riesce a metter da parte. A tavola Claudio dà il meglio di sé, concatena concetti a eventi, personaggi mitici a gente comune, tutti sciolti in una materia che potremmo definire con Luzi, di 'attraversamento della vita'. Semmai, se un'osservazione marginale è permessa, è da dire del difficile contenimento della sua personalità alla compresenza degli altri: ma è cosa comprensibile, in ragione del ruolo che ormai gli ha assegnato la vita di relazione.

La seconda occasione, appena più remota, concerne la giornata triestina, ben preparata e attesa, a cui tenevamo molto. Infatti, il non breve viaggio tra Firenze e Trieste era passato bene; ricordi, citazioni, propositi per «Il Portolano». Ernestina e Maria, ormai autorevoli co-direttrici della rivista, vi si sono identificate con pienezza e così, il viaggio per presentare il numero su Saba, ma anche per incontrare Claudio, è stato pieno di stimoli.

Alla sede dell'Accademia il bravo Guagnini (reduce da un convegno sabiano) aveva organizzato ogni cosa perfettamente, così che tutto si è ben svolto, dal succedersi degli interventi agli evocati episodi del poeta.

Un po' affannato, è poi arrivato Claudio. Ha ascoltato gli ultimi due interventi ed è poi venuto al tavolo a portare la sua testimonianza, articolata fra la gratitudine per la 'delegazione fiorentina' e il profilo di Saba. Ma ha aggiunto

una testimonianza importante a proposito del particolare ruolo che le poche riviste di critica letteraria hanno a fronte degli altri mezzi di comunicazione fin troppo addormentati. Più esplicitamente (e non credo per *captatio* d'occasione) argomenta il fatto che i media – per la loro dimensione – hanno inevitabilmente un padrone e che invece, le piccole riviste son rimaste il solo luogo della libertà critica. Incassiamo il complimento che, sinceramente, non dispiace, perché lo sentiamo corrispondere al tenore del nostro lavoro.

La cena, ricca di personaggi triestini, è in uno dei più noti ristoranti a mare, ove Claudio esprime e libera tutta la sua raffinata cultura viti-vinicola e sulla cucina triestina aprendo così l'inevitabile e spumeggiante discettare sulla natura mitteleuropea della 'triestinità'.

La mattina dopo, la 'delegazione fiorentina', ben schierata, è in pellegrinaggio alla libreria antiquaria che fu di Saba. Ovviamente, portiamo alcune copie del «Portolano» che finiscono subito in vetrina. Cordialissimo il proprietario, Mario Cerne, ci inonda di ricordi, di considerazioni e di episodi sabiani. Su una cosa è fermissimo: sulla nessuna attenzione che, a suo parere, caratterizza le autorità comunali per favorire qualche attività promozionale per valorizzare ciò che resta di Saba. Poi, Maria ci porta, perentoriamente in via Cesare Battisti, al Caffè San Marco, quartier generale di Claudio: il suo 'studio', dove crea, riceve, facendone la sua vera cattedra, ben oltre quella di ateneo.

Usciamo, e ci avviamo nella grande piazza dell'Unità, mentre la bora si è fatta fortissima, così sperimentiamo l'equazione di equilibrio fra la forza del vento e l'inclinazione del corpo atta a contrastarla. Ci raggiungono alcuni giovani colleghi di Ernestina (che avevamo ospitati sul «Portolano»), in particolare il poeta Roberto Dedenaro, ci accompagna in una zona del centro storico recentemente restaurata. È di tutta evidenza come, nonostante la circostanza amicale sia tutta letteraria, la mia presenza di architetto-restauratore abbia orientato il giovane poeta.

Poi siamo a pranzo da Claudio, in un interno di via del Lazzeretto Vecchio, palesemente ristrutturato da poco. È qui che torna a manifestarsi la sua intensa cordialità. Descrive il cibo, il vino, le peculiarità di questo e di quel piatto, a dimostrare quanto ami la buona tavola. Poi è la volta della tela o del disegno a parete. E tutto scorre, con la premura dell'amicizia, sincera e intensa. Infine, un arrivederci cordiale, cordialissimo. La giornata si passò bene.

Per Claudio Magris

Gloria Manghetti

È molto bello e mi commuove che Lei unisca la *Sua* Firenze al ricordo di noi triestini. Per me Firenze ha avuto una importanza decisiva nella vita.¹

Se sfogliamo le molte e fitte pagine della lunga storia del Gabinetto Vieusseux, che ha appena compiuto i suoi primi 200 anni di vita, ci imbattiamo svariate volte nel nome di Claudio Magris. Si tratta per lo più di inviti a parlare a palazzo Strozzi, nella sala Ferri dell'Istituto, dei libri di una comunità di amici spesso a lui legati da una consuetudine improntata a sentimenti di stima e affetto mai venuti meno. Quegli stessi amici che in altri momenti hanno presentato, al Gabinetto Vieusseux, alcune delle numerose pubblicazioni dello stesso Magris.

Come non ricordare, nel marzo 1987, la serata dedicata a *Danubio*, lo straordinario resoconto di un viaggio di esplorazione nella Mitteleuropa? Un libro che così da vicino richiama, pur nella diversità, e incrocia, per mille vie e non soltanto geografiche, l'esperienza di viaggiatore di Giovan Pietro Vieusseux. A parlarne, insieme all'autore, furono studiosi e compagni d'avventura quali Giuseppe Bevilacqua, Paolo Bozzi e Geno Pampaloni, già Direttore del Vieusseux. O l'incontro, nell'aprile 2006, sempre davanti a un pubblico folto e attento, per festeggiare la raccolta di versi dello stesso Bevilacqua, con introduzione di Andrea Zanzotto, *Un pennino di stagno*, a cui Magris riservò un ampio intervento insieme all'amica e sua esegeta d'elezione, Ernestina Pellegrini. Per non dire delle iniziative nel nome di Marisa Madieri, in particolare quella del marzo 1999, a tre anni dalla prematura scomparsa della scrittrice. Fu Enzo Siciliano, allora Direttore del Gabinetto Vieusseux, a volere quell'incontro a cui parteciparono

¹ Lettera di Gian Stuparich a Carlo Betocchi, Trieste, 15 febbraio 1952 (Gabinetto Vieusseux, Archivio Contemporaneo 'A. Bonsanti', Fondo Betocchi).

Alba Donati, Maria Teresa Caciagli Fancelli, Uta Treder e la stessa Pellegrini, alla presenza di Magris, commosso e grato per le toccanti parole in apertura di Siciliano:

Ho avuto occasione di incontrarla in modo fugace una volta a Roma, ed era con il compagno della sua vita, il padre dei suoi due figli, Claudio Magris. Aveva lo stile discreto, gentile di chi ha sofferto, e della sofferenza propria ha fatto motivo di gentilezza nei confronti degli altri.

A venti anni prima risaliva invece la partecipazione al Convegno che il Vieusseux, insieme all'Università di Firenze, dedicò a Italo Svevo, nel cinquantenario della scomparsa dello scrittore triestino. E nell'ottobre 2004 Magris era di nuovo in sala Ferri, questa volta per prendere parte all'omaggio a Mario Luzi per i suoi 90 anni, insieme, tra gli altri, a Gian Luigi Beccaria, Alberto Asor Rosa, Sergio Givone. Sempre spigolando tra le carte dell'Archivio Storico dell'Istituto, ci imbattiamo in un'altra memorabile occasione: la presentazione, nel maggio 2001, del volume *Il critico giornaliero. Scritti militanti di letteratura 1948-1993* di Pampaloni, che vide la presenza, con Magris, di Cesare Garboli e Paolo Mauri. Una serata intensa, generosa e ricca di emozioni per ricordare l'amico appena scomparso, di cui i tre relatori sottolinearono all'unisono le qualità di raffinato interprete, che – si disse – concepiva la propria funzione come un 'servizio' offerto ai lettori. Ed ancora puntualmente registrata troviamo la presentazione di un altro indimenticabile libro di Magris, *Un altro mare*, che, come scrisse Enzo Golino, confermava l'impulso dell'autore «a scrutare negli oscuri cunicoli della Storia»². All'iniziativa, organizzata nel marzo 1992 sotto la presidenza di Giorgio Luti, intervennero Marino Biondi e Gabriella Contini. Scorrere questi elenchi è un po' come ripercorrere una parte significativa del nostro Novecento, segnato da uno stile inconfondibile, fondato sul rispetto, sul dialogo, sul quotidiano rapporto di lettura e scrittura.

Tuttavia, quando al Gabinetto Vieusseux pensiamo ai contatti intercorsi tra Claudio Magris e l'Istituto, a venire in mente non sono tanto le iniziative sin qui ricordate, così come quelle non menzionate, seppure tutte di grande interesse. No, il nome di Magris è piuttosto intimamente legato ad uno dei convegni di studi che hanno lasciato una traccia indelebile nella storia dell'Istituto, *Intellettuali di frontiera. Triestini a Firenze (1900-1950)*. Era il 1983, anno del centenario della nascita di Umberto Saba. Il progetto, tenacemente voluto dall'allora Direttore Marino Raicich, consisteva nel fare di Saba e dei suoi rapporti con Firenze un'occasione per una più ampia riflessione, per un'indagine sulle relazioni culturali tra Firenze e Trieste, e più in generale la Venezia Giulia. Magris, chiamato a far parte del comitato scientifico, presieduto da Ernesto Sestan, dette un contributo essenziale nel decidere di non soffermarsi su amicizie occasionali, bensì su momenti istituzionali, come la presenza motivata di triestini e giuliani a Firenze nell'Istituto di Studi Superiori, nell'Accademia di Belle Arti, nel Conservatorio

² E. Golino, *Sottotiro. 48 stroncature*, Piero Manni, Lecce 2002, p. 185.

di musica, nella collaborazione frequente a riviste e case editrici. Preziose le sue segnalazioni, finalizzate anche alla mostra che accompagnava il convegno, per individuare fonti documentarie in biblioteche, archivi o presso privati cittadini. Una iniziativa a cui Magris tenne particolarmente, come ben risulta dalle parole introduttive della sua bella relazione, *I triestini e la mediazione tra le culture*:

Ringrazio il Gabinetto Vieusseux e le altre istituzioni che hanno organizzato questo convegno, e che mi danno la possibilità di tenere questo intervento; è un piacere, ma anche un imbarazzo, per me, parlare in questa sala [...]. Parlare qui è un po' come sostenere un esame, ma posso sempre salvarmi citando quelle bellissime parole di Giotti, [...] e dire che, anche per me, il meglio sarà quello che non ho fatto e non ho detto.³

Quel testo, oggi raccolto negli Atti del convegno, permise di mettere in evidenza alcuni aspetti essenziali della mediazione – o mancanza di mediazione – fra culture svolta da Trieste. Una prospettiva che non cedeva a nuove suggestioni o a miti sempre angusti della triestinità o della fiorentinità, e tantomeno a una visione totalizzante della cultura mitteleuropea. Magris sottolineava quanto fertile possa piuttosto essere «una piccola mediazione, lenta, capillare», tale da risultare «un elemento d'importanza fondamentale nel tessuto della civiltà e delle nazioni»⁴. Durante la vivace tavola rotonda che si tenne nei tre giorni dei lavori, Elio Apih volle richiamare proprio questo aspetto facendo sue le parole dell'amico e collega: «Come ha detto Magris, [i triestini] cercano a Firenze la “parola che salva”, e vi portano un discorso nuovo, a Trieste allora rifiutato: quello della città che, da austro-italiana, tende, in qualche modo, a diventare europea»⁵.

Ma perché il Gabinetto Vieusseux decise di promuovere questa indagine? Fu lo stesso Raicich, nel 1983, a tentare di rispondere al quesito contestualizzando una scelta sicuramente originale: «Per un antico e sottile legame, mai in realtà interrotto, tra noi e Trieste, che si instaura ancor prima che a Firenze il Gabinetto di lettura fosse fondato da Giovan Pietro Vieusseux»⁶. E il Direttore ricordava i contatti che il mercante ginevrino, prima di fermarsi a Firenze per fondare il suo 'stabilimento', aveva avuto con triestini come, per esempio, Giovanni Giuseppe De Sartorio; o piuttosto l'influenza dell'attenzione per la pedagogia da parte di Giovan Pietro nell'organizzazione scolastica a Trieste. Ma soprattutto si soffermava sulle numerosissime tracce dei triestini nel libro dei soci del Gabinetto di lettura, soprattutto quando nel primo Novecento venivano a studiare a Firenze. Probabilmente, ipotizzava Raicich, la significativa percentuale di libri e riviste

³ C. Magris, *I triestini e la mediazione tra le culture*, in R. Pertici (a cura di), *Intellettuali di frontiera. Triestini a Firenze (1900-1950)* (Atti del Convegno 18-20 marzo 1983), vol. I, *Relazioni*, Leo S. Olschki, Firenze 1985, p. 31.

⁴ Ivi, p. 38.

⁵ E. Apih, C. Magris, R. Vivarelli, F. Curi, *Tavola rotonda*, in R. Pertici (a cura di), *Intellettuali di frontiera. Triestini a Firenze (1900-1950)*, vol. I, *Relazioni*, cit., p. 395.

⁶ M. Raicich, *Premessa a una mostra*, in R. Pertici (a cura di), *Intellettuali di frontiera. Triestini a Firenze (1900-1950)*, vol. II, *Comunicazioni e contributi*, cit., p. 560.

stranieri presente al Gabinetto Vieusseux risultava di particolare interesse per questi giovani giuliani così attenti e curiosi per le culture d'oltralpe. Sottolineò anche come continuo e forte sia il filo che lega l'Istituto a Trieste, prolungandosi nell'immagine del manoscritto della poesia *Firenze* di Saba, che durante gli anni Trenta veniva spesso nella città toscana, per abbracciare Eugenio Montale, Direttore del Gabinetto Vieusseux, dove di lì a breve sarebbe approdato Alessandro Bonsanti. Quanto quest'ultimo fosse sensibile ad autori in Italia generalmente poco noti o rimossi e a un'idea di letteratura non provinciale, bensì europea, è peraltro cosa nota. Ecco che di nuovo tornava il tema della mediazione delle culture, uno dei nodi centrali del complesso rapporto fra Trieste e Firenze, come Raichich aveva avuto modo di precisare anche in una lettera al Presidente della Giunta della Regione Friuli Venezia Giulia, richiamando la «stimolante opera di mediazione tra culture diverse in tutti i campi della conoscenza e dell'arte» concretizzatasi nei proficui contatti tra gli intellettuali delle due città.

Quando in tempi recenti Magris si è rivolto al Consiglio di Amministrazione del Gabinetto Vieusseux, al fine di individuare l'istituzione a cui poter affidare in futuro il suo archivio personale e quello di Marisa Madieri, tutto questo ha trovato in qualche modo felice conferma.

Uno dei luoghi a me più cari – scriveva da Trieste il 26 luglio 2020 – dove destinare tali documentazioni è sicuramente il Gabinetto Vieusseux, per il legame che mi unisce a tale istituzione fin dai tempi della direzione di Marino Raichich, che tra l'altro organizzò il memorabile convegno e l'omonima mostra *Triestini a Firenze*.⁷

Naturalmente la generosa proposta è stata accolta prontamente e con vivo entusiasmo dall'Istituto, in virtù degli stessi valori che avevano animato le iniziative dell'ormai lontano 1983. Inutile soffermarsi qui sull'eccezionalità di una donazione prestigiosa che andrà ad integrare il patrimonio del Vieusseux ed in particolare del suo Archivio Contemporaneo 'A. Bonsanti', dove già è stato predisposto lo spazio per accoglierla non appena l'emergenza sanitaria ci avrà dato tregua. Manoscritti, corrispondenze, fotografie, ritagli stampa, libri, documentazione varia di Magris permetteranno, una volta ordinati e catalogati, di addentrarsi nel suo laboratorio, su cui auspichiamo potranno quanto prima essere impiantati cantieri di ricerca grazie al contributo dell'Università di Firenze e sotto l'indispensabile regia di Ernestina Pellegrini. Inoltre quelle stesse carte potranno entrare in stretto colloquio con gli altri Fondi conservati in palazzo Corsini Suarez sede dell'Archivio, dove tra l'altro già si trovano lettere di Magris a Luigi Baldacci, Giorgio Caproni, Mario Luzi, Ferruccio Masini, Rodolfo Paoli, Clara Sereni, Enzo Siciliano... E dove anche è possibile rintracciare la memoria dei triestini attraverso una significativa raccolta documentaria, solo in parte utilizzata nell'esposizione dell'83, o di loro convinti estimatori. È questo il caso di

⁷ Lettera di Claudio Magris al Consiglio di Amministrazione del Gabinetto Vieusseux, Trieste, 26 luglio 2020 (Protocollo n. 0000905/2020).

Carlo Betocchi e della sua devozione nei confronti di Scipio Slataper. Durante il *Discorso* tenuto nell'aprile 1963 al Circolo della cultura e delle arti di Trieste su *Il mio Carso*, il poeta informava:

A Firenze, nella stanza dove lavoro, su un tavolino alla sinistra del mio scrittoio, sotto la luce viva della finestra, c'è un ritratto di Scipio che mi ha regalato la Signora Gigetta. [...] Io lo guardo spesso, sento la influenza propiziatrice del mondo della sua intelligenza e della sua onestà, che mi confortano in quella che fu la mia scelta tra il sapere e il volere che mi furono possibili.⁸

Betocchi riconosceva nel grande e sfortunato scrittore triestino quelle stesse qualità intellettuali e umane su cui Magris sarebbe ritornato, a più riprese, venti anni dopo:

Il tentativo di Slataper sarà anche quello di operare una mediazione non solo fra culture diverse, italiana e tedesca, ma anche di collegare la cultura intesa come espressione artistica e riflessione filosofica con la cultura intesa come stile di vita e come agire di una società.⁹

Oggi, in virtù di questa nuova, importante donazione al Gabinetto Vieusseux, potremmo chiosare che le tessere del puzzle hanno finito con il combaciare in un disegno perfetto del nostro Novecento, tenute saldamente insieme dal filo «continuo e forte» poco sopra ricordato e che tutte le attraversa. Ed anche per questo, grazie Professore!

⁸ C. Betocchi, *Il mio Carso di Scipio Slataper, Discorso tenuto da Carlo Betocchi al Circolo della cultura e delle arti di Trieste nel cinquantenario della prima edizione del libro*, Circolo della cultura e delle arti, Trieste 1963, p. 4.

⁹ C. Magris, *I triestini e la mediazione tra le culture*, cit., p. 33.

Luoghi impliciti

Maria Fancelli

Abstract:

This short article aims to stimulate a rethinking of the deep cultural sedimentations that do not emerge on the surface of Claudio Magris' critical and narrative work. In this case we are dealing with books, writers, and locations in Tuscany which, on the basis of an initial exploration of the texts, constitute the underground and unspoken components of Claudio Magris' humanism.

Keywords: Claudio Magris, Florence, Geocriticism, Humanism, Tuscany

Mi sono chiesta spesso perché nel grande atlante di Claudio Magris scrittore e critico, così affollato di luoghi fisici e simbolici, non compaiono se non raramente città, terre, figure e nomi di Toscana. Conosco le sue ripetute dichiarazioni d'amore, pubbliche e private, per la città di Firenze e per alcuni forti legami di amicizia che lì si sono consolidati, spesso definiti irrinunciabili. In varie interviste lo stesso Magris ha ricordato come memoria fondante l'esperienza toscana del padre che aveva vissuto due anni a Pistoia, e lì aveva frequentato il ginnasio. La sua presenza nelle istituzioni culturali fiorentine, e in special modo al Gabinetto Vieusseux, è ben documentata. Ho riletto di recente anche l'intervento da lui pronunciato proprio al Gabinetto Vieusseux in occasione del convegno *Intellettuali di frontiera. Triestini a Firenze (1900-1950)* del 1983; nel quale appare ben chiara la piena consapevolezza critica del legame profondo tra Firenze e Trieste nella prima metà del Novecento.

Eppure, rimane il dato oggettivo che luoghi e nomi classici della mitografia toscana sono relativamente rari nel vasto spazio geografico e storico dell'opera di Magris. Se si dovesse fare un indice degli scrittori italiani che compaiono nei suoi libri si potrebbe forse scoprire che il più citato è il veronese Emilio Salgari. Sappiamo bene, però, quanto siano fragili le enumerazioni, le genealogie e i confini stessi delle letterature, visto che, come ci ricorda Magris «[...] il corso della letteratura viene spostato come quello di un fiume; c'è una letteratura italiana centralista imperniata sulla fiorentinità, grande e piccina, ce n'è una che

Maria Fancelli, University of Florence, Italy, maria.fancelli@unifi.it

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Maria Fancelli, *Luoghi impliciti*, pp. 21-26, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, CC0 1.0 Universal, DOI 10.36253/978-88-5518-338-3.06, in Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (edited by), *Firenze per Claudio Magris*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2420-8361 (online), ISBN 978-88-5518-338-3 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-338-3

enfattizza le periferie, siciliane o triestine che siano, sino a degenerare nell'odierno particolarismo[...]»¹.

A parte la fragilità delle costruzioni storico-letterarie, la prima naturale obiezione alla domanda sulla Toscana assente nell'opera di Magris, è che i luoghi dello scrittore sono altri, tutti ben noti e ben studiati dalla critica. Che essi hanno radici nei mari e nei fiumi, hanno diramazioni in microcosmi più volte descritti, Trieste, Torino, Vienna, il Danubio, il Nevoso, Antholz e più di recente, i mari del Sud e l'Antartide. La sua epica, lo ha detto molto bene Ernestina Pellegrini nel titolo del suo libro del 1997, è appunto un'*Epica sull'acqua*². Lo stesso ci conferma ora Diego Salvadori nel suo recentissimo studio *L'atlante di Claudio Magris*³.

Sembra dunque del tutto fuori luogo anche solo porsi la domanda, tanto più nella presente occasione in cui Firenze rende un così tangibile e rinnovato omaggio allo scrittore. La domanda è effettivamente un po' fuori luogo anche per me; ma poiché essa torna ogni tanto a ripresentarmisi, ho pensato che valesse la pena di riflettere anche su tracce minime, indizi e segni indiretti di un patrimonio di cultura che non emerge alla superficie dell'opera dello scrittore.

La prima e più ovvia considerazione è che almeno fino al 1986, quando apparve *Danubio* e con esso avvenne l'emersione piena dello scrittore, Magris era prima di tutto il germanista; ovvero uno che aveva cominciato molto presto a guardare oltre i confini della letteratura e della cultura nazionale, per non dire di quella triestina. Il suo incontro con la letteratura tedesca era stato precocissimo ed era avvenuto all'età di quattordici anni per merito dell'insegnante dell'Istituto Dante, il professor Tivoli, come leggiamo nella *Cronologia*⁴.

La seconda considerazione è anch'essa una domanda: come e perché Magris abbia proseguito su questa strada e sia diventato germanista a tutti gli effetti. Anche qui la risposta sembra abbastanza ovvia perché, aldilà dei motivi contingenti, le ragioni di questa scelta stanno dentro l'identità multipla di Trieste, crocevia di etnie, lingue e culture. Se l'incontro con la letteratura tedesca era avvenuto nella sfera scolastica, questo era un fatto certamente legato al contesto e al sostrato della cultura triestina.

Proprio in relazione al sostrato mi sono tornate in mente le parole che ho letto di recente nella prefazione al libro del giurista triestino Domenico Rossetti, *Il Sepolcro di Winckelmann in Trieste* (1823); in quella prefazione una figura importante della Vienna absburgica, il Consigliere imperiale C.A. Böttiger, nel 1818, dava la seguente definizione della città: «Trieste è diventata, all'ingresso del suo golfo, una florida e possente città commerciale che estende le sue braccia su tut-

¹ C. Magris, *Rami di un medesimo tronco*, in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, Garzanti, Milano 2008, p. 24.

² E. Pellegrini, *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, Moretti & Vitali, Bergamo 2003 (1997).

³ D. Salvadori, *L'atlante di Claudio Magris*, Pàtron, Bologna 2020.

⁴ E. Pellegrini, *Cronologia*, in C. Magris, *Opere*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di E. Pellegrini e uno scritto di M. Fancelli, Mondadori, Milano 2016 (2012), pp. xciii-clxv.

ti i mari e nelle più remote regioni della terra; è una città alemanna ove spirano aure italiane, ove dolce risuona l'italo idioma, e l'incanto d'itala eloquenza»⁵.

Dunque una città dai vasti orizzonti, florida e possente, ma soprattutto una città alemanna nella quale spiravano aure italiane. Il giudizio del Consigliere imperiale era naturalmente di parte, ma pur sempre indicativo e del resto consolidato da una lunga storia. Da questo e da altri punti di vista potrebbe apparire perfino naturale che, duecento anni dopo, un giovane triestino di talento, affamato di letteratura e già avviato su questa strada, si sentisse attratto dall'aura tedesca della città alemanna.

Ma non è soltanto in verticale, ovvero nella ricerca del sostrato e delle radici della Trieste absburgica che, a mio avviso, vanno cercate le ragioni più vere di quella scelta tanto importante e radicale che avrebbe portato il giovane studente a scrivere a ventitré anni un'opera come *Il mito absburgico* (1963), a intraprendere con accelerazione straordinaria la carriera accademica di germanista, lasciandosi alle spalle le patrie lettere.

Basta rileggere, infatti, la *Cronologia* del Meridiano Magris, nonché le varie dichiarazioni rese più volte dall'autore, per sapere che nel 1957 era stato l'italianista Giovanni Getto, allora commissario agli esami di maturità, a convincere il giovane Magris a fare gli studi universitari a Torino, dove peraltro lui non tardò a scegliere la letteratura tedesca come materia di laurea. Quello che nei primi decenni del Novecento si era profilato quasi come un triangolo Trieste-Firenze-Torino⁶, con la scelta germanistica diventò piuttosto una linea diretta Trieste-Torino e ritorno.

Torino più volte descritta dall'autore è la città di Gramsci e di Gabetti, aperta alla modernità e motore della vita industriale e culturale del paese. A Torino Magris ha dedicato pagine bellissime che spiegano perfettamente il ruolo della città e quello di Trieste. È stata proprio Torino a fargli vedere a distanza quello che era stato un po' il mito fondativo della sua città d'origine, che sarebbe poi diventato anche la cifra della sua identità di germanista e di scrittore. È stato certamente lo studio delle letterature di lingua tedesca, e più latamente germaniche, ad allontanarlo da una strada che gli intellettuali triestini avevano percorso per tradizione e che nel tempo li aveva portati numerosi a Firenze, ove dolce risuonava davvero *l'italo idioma*. I triestini di cui parlava la mostra organizzata al Gabinetto Vieusseux nel 1983 e di cui parlano i due volumi degli Atti del citato convegno *Intellettuali di frontiera* (1985) a cura di Roberto Pertici. Certo,

⁵ D. Rossetti, *Il Sepolcro di Winckelmann in Trieste*, Dalla tipografia di Alvisopoli, Venezia 1823, pp. 66-67.

⁶ Cfr. M. Marchi, E. Pellegrini, R. Pertici, L. Steidl, *Trieste e Firenze: la Letteratura*, in M. Marchi, E. Pellegrini, R. Pertici, N. Sistoli Paoli, L. Steidl (a cura di), *Intellettuali di frontiera. Triestini a Firenze (1900-1950)*, (Catalogo della mostra documentaria, Firenze, Palazzo Strozzi, 18 marzo - 22 aprile 1983), vol. II, Leo S. Olschki, Firenze 1985, 2 voll., p. 610: «Si formò, proprio in quegli anni, un triangolo ideale fra Torino, Trieste e Firenze che determinò un'osmosi di uomini e di idee, e la nascita di una letteratura nuova che arginava gli autobiografismi effusivi con l'occhio clinico della psicanalisi».

diversi erano i loro interessi e i loro destini, diverso il contesto; diverso il loro tempo, un tempo di irredentismo e di lotta. Tempo di ricerca di un'identità culturale e linguistica, di un'unità letteraria e linguistica, di cui Firenze era ancora l'espressione più alta.

A Torino si consuma, credo, il distacco da questa eredità relativamente recente. La messa a distanza della città, la scoperta di grandi autori e di altre letterature gli permettono di lasciarsi dietro la nutrita flotta degli scrittori triestini reduci da Firenze. Quello che era stato un capitolo rilevantissimo della letteratura e della poesia italiana nella prima metà del Novecento è come oscurato dall'inaudita apertura alla letteratura europea che si produce quasi di colpo con l'opera critica, storica e narrativa di Claudio Magris.

Con Magris ha inizio effettivamente un'altra fase della storia della cultura triestina e uno squarcio nell'orizzonte della cultura italiana. È questo mutamento di sguardo sull'eredità triestina della prima metà del Novecento più che la continuità del sostrato che bisogna avere presente per poter capire perché con questa svolta si sia come interrato il patrimonio delle patrie lettere e in particolare quello della cultura letteraria toscana.

In un importante articolo del 2008 che funge da introduzione a *Alfabeti* e che porta il titolo di *Libri di lettura*⁷, Magris descrive in qualche modo la sua biblioteca ideale, ammettendo che l'intonazione fondamentale del suo narrare gli era venuta dai grandi scrittori epici, quali Tolstoj o Melville, e stilando una breve lista nella quale l'unico italiano è Nievo. Nella stessa pagina, poche righe sopra, parlava di alcuni grandi scrittori e poeti sui quali non aveva mai scritto, dei quali

[...] già solo proferirne il nome sembra una mancanza di ritegno. Quasi la stessa cosa vale per i poeti, poeti che ho tanto letto e di cui non ho mai scritto; per Lucrezio e per Leopardi, per Dante e per quel Dante moderno che è Baudelaire, con i suoi gironi del male percorsi abbandonandosi alla vita e insieme istaurando un giudizio sulla vita [...].⁸

Troviamo qui forse la chiave per dare una risposta alla domanda iniziale. Il Dante di Magris è forse uno di quegli autori dei quali si può appena proferire il nome. Un nome che, in realtà, punteggia tutta l'opera dello scrittore triestino. Sono lampi brevi e continui: Dante è il poeta dell'alta moralità⁹ e del desiderio di giustizia, della collera necessaria¹⁰. È colui che è sceso negli strati più profondi del male che è tornato da un viaggio attorno al mondo. Dante è il viaggio, è il

⁷ C. Magris, *Libri di lettura*, in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, cit., pp. 12-14.

⁸ Ivi, p. 12.

⁹ C. Magris, *Itaca e oltre*, Garzanti, Milano 1982, p. 119.

¹⁰ Ivi, p. 194. Si rileggano le riflessioni sulla collera in C. Magris, *L'ira non è funesta, tutt'altro*, «Corriere della Sera», 10 ottobre 2002, ora in *Alfabeti. Saggi di letteratura*, cit., p. 53: «[...] La vita implica pure il giudizio universale su di essa e quest'ultimo richiede una giusta composizione di amorosa pietà e sanguigna collera. Nessuno lo rivela meglio di Dante, il più grande poeta di una collera inseparabile dalla tensione morale, dal sentimento forte della vita e della storia, dalla grandezza d'animo. Dante sembra dimostrare che la capacità

sacro di cui non si parla. Ama Firenze, ma ha per patria il mondo. Dante rispunta perfino nell'ultimo libro *Croce del Sud*, dove lo scrittore ricorda il viaggio argentino di Dino Campana nel 1907:

Un anno prima di Benigar arriva in Argentina Dino Campana, “nafrago cuore”, per sfuggire al manicomio di Imola; naviga sul Rio de la Plata, così grande da rendere talora impossibile vederne le sponde, e si perde nelle città e ancor più nella Pampa, la cui piatta vastità nella quale non ci si può orientare è il vuoto della vita stessa.

Anche la Pampa entra nei *Canti orfici*, è un Canto orfico. Ma pure la Pampa conduce o riconduce al manicomio, dove Campana ritorna, stavolta a Firenze. La sua *Nekyia*, il suo viaggio agli Inferi della sua testa e del mondo, è un'esperienza radicale, insostenibile, si offre alla distruzione. La Pampa è la montagna bruna dantesca, l'annientamento. I poeti futuristi, ermetici o altri ancora – alcuni dei quali grandi – che attraverseranno più tardi come lui l'oceano per approdare all'emisfero capovolto saranno avanguardia, rivoluzione letteraria e creazione linguistica e dunque Istituzione, sia pure innovatrice, proclamata ufficialmente. Il loro viaggio, attraverso il mare la letteratura la vita, sarà un viaggio in cui si scrutano vortici e abissi ma appoggiati a un solido parapetto.¹¹

Qui troviamo vicini Dante e Campana. Ma sfogliando e risfogliando le pagine di Magris scrittore e di Magris critico, spuntano sovente tanti altri nomi che appartengono alla tradizione linguistica e letteraria fiorentina, e fra tutti Machiavelli e Galileo. Si tratta di lampi, di squarci, di citazioni brevi e per lo più di nomi appena profferiti, senza commenti. Si tratta di nomi e di luoghi di Toscana entrati in un patrimonio ipogeo di memorie e di letture, delle quali Claudio Magris, il padre del mito absburgico, non ha ritenuto di dover né scrivere né parlare. Sono luoghi impliciti e stanno a monte dell'intera opera di Claudio Magris.

Riferimenti bibliografici

- Magris Claudio, *Itaca e oltre*, Garzanti, Milano 1982.
 —, *L'ira non è funesta, tutt'altro*, «Corriere della Sera», 10 ottobre 2002.
 —, *Alfabeti. Saggi di letteratura*, Garzanti, Milano 2008.
 —, *Libri di lettura*, in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, pp. 9-15.
 —, *Rami di un medesimo tronco*, in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, pp. 21-25.
 —, *Croce del Sud. Tre vite vere e improbabili*, Mondadori, Milano 2020.
 Marchi Marco, Pellegrini Ernestina, Pertici Roberto, Steidl Ludovico, *Trieste e Firenze: la Letteratura*, in Marco Marchi, Ernestina Pellegrini, Roberto Pertici, Nella Sistoli Paoli, Ludovico Steidl (a cura di), *Intellettuali di frontiera. Triestini a Firenze (1900-*

di adirarsi è una qualità necessaria alla piena umanità di un individuo, come la capacità di amare».

¹¹ C. Magris, *Croce del Sud. Tre vite vere e improbabili*, Mondadori, Milano 2020, p. 18.

- 1950), (Catalogo della mostra documentaria, Firenze, Palazzo Strozzi, 18 marzo – 22 aprile 1983), vol. II, Leo. S. Olschki, Firenze 1985, 2 voll., pp. 579-633.
- Pellegrini Ernestina, *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, Moretti & Vitali, Bergamo 2003 (1997).
- , *Cronologia*, in C. Magris, *Opere*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini e uno scritto di Maria Fancelli, Mondadori, Milano 2016 (2012), pp. xciii-clxv.
- Rossetti Domenico, *Il Sepolcro di Winckelmann in Trieste*, Dalla tipografia di Alvisopoli, Venezia 1823.
- Salvadori Diego, *L'atlante di Claudio Magris*, Pàtron, Bologna 2020.

Una città, il viaggio, le frontiere, un'identità letteraria

Elvio Guagnini

Abstract:

Magris had a deep relationship with his hometown Trieste, while feeling the need to distance himself from it through his travels. Travelling is a metaphor for life; it is a weave between the will for conservation and innovation, as well as research. These issues emerge in significant narrative pages such as *Non luogo a procedere* (2015), which is a lucid and disenchanting consideration of the history of the city, moved by a strong ethical charge, and *Tempo curvo a Krems* (2019), which is a profound synthesis of the many aspects of Magris' fictional and critical work.

Keywords: Border Studies, Claudio Magris, Literary Identity, Travel Literature, Trieste

Nella sua *lectio doctoralis* intitolata *Sulla triestinità* (Trieste, Dipartimento di Italianistica, 2003), Tullio Kezich parlava di due funzioni 'triestine' che avevano dominato, in successione, la sua esistenza: la funzione Slataper e la funzione Svevo. All'irruenza dei programmi e delle incursioni, all'entusiasmo animoso e ribelle di una prima fase giovanile (funzione Slataper) si era aggiunto, in lui, più tardi, più avanti con gli anni – come secondo modello, pulsione opposta – un atteggiamento di dubbio, riflessione in profondo. Un atteggiamento sommo spiritoso sornione filosofico ironista. Dal canto suo, Magris ha subito aggiunto a questi due modelli o funzioni della 'triestinità' una terza funzione, quella legata a Michelstaedter, sempre presente – nelle sue pagine – come una sorta di commutatore di tensioni diverse: la ricerca della verità, qualcosa che non dipende dal tempo, dall'età, ma è una funzione costante, di pochi, paradigmatica.

La letteratura è ciò che dà vita alla realtà, che esprime qualcosa che magari non esiste più; che dà vita e fonda il mito. Così per la Mitteleuropa, così per Trieste. Finito un ciclo progressivo di crescita reale, la letteratura diventa espressione – talvolta alta – anche di ciò che non è più e che esiste grazie a lei. Lo stesso che accadde nel Rinascimento, in Italia. Quando l'arte e il pensiero si svilupparono pure in un'epoca di crisi e di smarrimento.

È fin troppo ovvio, banale, ricordare che Trieste, la città natale di Magris, è stata ed è – per lui – essenziale, importante, in tutti i sensi. Però, perché potesse diventare attiva e stimolante, bisognava averne prese le distanze, coniugarla con altre esperienze. Per Magris, Trieste è stata necessaria. Ma, altrettanto necessaria è stata la distanza presa talvolta da essa. Quindi, Torino. Torino e Trieste,

Elvio Guagnini, University of Trieste, Italy, guagnini@units.it

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Elvio Guagnini, *Una città, il viaggio, le frontiere, un'identità letteraria*, pp. 27-34, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, CC0 1.0 Universal, DOI 10.36253/978-88-5518-338-3.07, in Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (edited by), *Firenze per Claudio Magris*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2420-8361 (online), ISBN 978-88-5518-338-3 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-338-3

come ci ricorda Magris stesso e come ci richiama la sua biografia. E poi la Germania. Esperienze indivisibili e tutte essenziali alla sua formazione. Senza il re-agente della distanza, Trieste non sarebbe stata vissuta da lui allo stesso modo. È necessario andare per tornare: per chi – naturalmente – ha un *dove* sul quale si fonda e che completa la sua identità. La biografia di Magris è fatta di allontanamenti e di ritorni.

Il viaggio diventa, così, un'esperienza essenziale nella sua vita. Esperienza alla quale dedicherà non poche attenzioni per definirne il significato. Per lui, che ha un *dove* al quale tornare. Non è un caso che Itaca diventi – nella metaforica magrisiana – un riferimento costante. Il viaggio come metafora della vita: un viaggio che – come lo stesso Magris ha ricordato – ha la sua dimensione nel presente, è un modo per differirne la fine, senza una meta né una destinazione nota, una immersione nel presente in una sorta di sospensione del tempo. Ma dove il ritorno è fondamentale per una autentica riscoperta e approfondimento.

Chi viaggia – scrive Magris – è sempre un randagio, uno straniero, un ospite; dorme in stanze che prima e dopo di lui albergano sconosciuti, non possiede il guanciale su cui posa il capo né il tetto che lo ripara. E così comprende che non si può possedere una casa, uno spazio ritagliato nell'infinito dell'universo, ma solo sostarvi, per una notte o per tutta la vita, con rispetto e gratitudine. Non per nulla il viaggio è anzitutto un ritorno e insegna ad abitare più liberamente, più poeticamente la propria casa.¹

Naturalmente, c'è viaggio e viaggio. C'è quello circolare («si parte da casa, si attraversa il mondo e si ritorna a casa, anche se a una casa molto diversa da quella lasciata»²); e ce n'è un altro, diverso, che rappresenta una sorta di fuga, di rottura dei legami: quello del viaggiatore che scopre «la labilità dell'io individuale», vede disgregarsi la «propria unità», per diventare «un altro uomo»³. In questo caso, il viaggio diventa allora un percorso senza ritorno.

Dunque, da un lato, il «viaggio circolare, tradizionale, classico, edipico, conservatore di Joyce, il cui Ulisse torna a casa», da un altro lato il «viaggio rettilineo, nietzscheano dei personaggi di Musil, un viaggio che procede sempre avanti, verso un cattivo infinito, come una retta che avanzi pencilando nel nulla». Cioè: *Itaca e oltre* (1982), le «due modalità esistenziali, trascendentali del viaggiare». Nel secondo caso, avverte Magris, il «viaggiatore [...] annienta l'intera sua identità precedente e si getta via»⁴.

L'io delle pagine di viaggio di Magris «cammina talora, anzi spesso, sull'orlo di questa dissoluzione, [...] ma è un guerrigliero che cerca di resistere a quella dispersione, e di portarsi dietro [...] la vita intera, come una tartaruga che viaggia insieme alla sua casa». Insomma, il viaggiatore Magris segue un percorso

¹ C. Magris, *Prefazione*, in Id., *L'infinito viaggiare*, Mondadori, Milano 2005, p. x.

² Ivi, p. xi.

³ *Ibidem*.

⁴ Ivi, p. xii.

sul crinale tra le due modalità, ben cosciente della necessità di guardare oltre e «resistere»⁵.

Il viaggio comporta – necessariamente – l'attraversamento di frontiere che vanno «oltrepassate» perché danno forma a «una realtà», a un'«individualità», sapendole «flessibili, provvisorie e periture». Senza «idolstrarle, senza farne idoli». «Viaggiare» – sintetizza Magris – «non vuol dire soltanto andare dall'altra parte della frontiera, ma anche scoprire di essere sempre pure dall'altra parte»⁶. E perciò il viaggio è la scoperta dell'«ignoto» e del «noto», insieme.

Nell'esperienza di chi, come Magris e come me, ha vissuto – nello spazio e nel tempo – l'esperienza della frontiera, c'è stato sempre il desiderio di annullarla, perché, di là, c'era qualcosa di noi, necessario per capire più a fondo noi stessi. Ricordo ancora il senso di ingiustizia e di dolore provati ascoltando, al di qua di una frontiera ancora difficilmente valicabile, le campane che accompagnavano il funerale di mio nonno, nel 1952 (in un paese del Carso goriziano) perché il visto del consolato jugoslavo non era stato ancora concesso. Per un effetto contrario, avrei salutato più tardi, con felicità, l'abolizione del confine (che peraltro ormai era diventato più facilmente valicabile con il lasciapassare) per effetto dell'ingresso della Slovenia in Europa. E avevo percorso più volte avanti e indietro – con ingenuo entusiasmo – quel tratto di strada che portava al paese, ormai libero da guardie di ogni genere.

Quella del confine è stata un'esperienza che ha pesato, che ha gravato su di noi per molti anni, importante per valutare la nostra storia e la nostra identità. E anche uno stimolo alla ricerca di una nostra 'stratigrafia', come avviene anche nella ricerca storica e archeologica. In un paese del piacentino, dove molti portano il mio cognome (quello della mia famiglia paterna), ho scoperto una famiglia i cui membri sono nati e vissuti lì (tutti) da innumerevoli generazioni, da secoli. I due rami principali della mia famiglia sono invece arrivati a Trieste (o nelle sue adiacenze) da lontano, dall'Ovest e dal Nord, attraverso giro complicati dovuti all'emigrazione e alle necessità di sussistenza.

Non solo il viaggio, ma pure noi stessi – come Magris ricorda citando Marisa Madieri – siamo «tempo rappreso». Un individuo, anche un luogo, sono tempo «rappreso», tempo «plurimo». «Non è solo il suo presente, ma pure quel labirinto di tempi e di epoche diverse che si intrecciano in un paesaggio e lo costituiscono»⁷.

Questa complessità, questa contemporaneità di passato, presente e – pure – di proiezione nel futuro, hanno sempre affascinato Magris forse proprio in ragione di una storia cangiante che ha caratterizzato i decenni della nostra vita dalla nascita a oggi, e pure della storia che ci ha preceduto, con tutto il carico di dolore, felicità, illusioni, delusioni disfatte e speranze «utopie» e «disincanti», (per usare i termini di Magris) che ci hanno accompagnato.

⁵ Ivi, p. xii.

⁶ Ivi, p. xiii.

⁷ Ivi, pp. xvi-xvii.

Non dimentichiamo (scrivo da coetaneo) i grandi, profondi, cambiamenti che hanno accompagnato la nostra esistenza, dopo quel grande cambiamento catastrofe ribaltone che era stata la conclusione della prima guerra; e dopo un ventennio che aveva deluso compresso e ucciso molte aspettative e speranze, ed era stato all'origine di altri dolori e catastrofi per il mondo e per il contesto nel quale era venuta a collocarsi Trieste. Che, dall'anno della nascita di Magris, era passata dal Regno d'Italia all'Adriatisches Küstenland (Terzo Reich) all'occupazione titina (nel 1945) all'amministrazione alleata, anglo-americana, del Territorio Libero di Trieste e infine alla Repubblica Italiana, dal 1954. Cambiamenti che potevano generare reazioni diverse: in alcuni di noi, il disgusto e disagio (insieme alla passione) della storia, il desiderio di essere nati altrove (magari oltre il Tagliamento); in altri, la decisione di attaccarsi a uno dei fili di questa storia e di seguirlo negando – nazionalisticamente (i nazionalismi, a Trieste, sono stati più di uno) – la propria complessità; in altri, ancora, la volontà di capire l'identità complessa di sé e del contesto, al di là di comode rappresentazioni unilaterali.

Il tempo «rappreso» o «plurimo», di cui parlava Marisa Madieri, diventava un terreno letterariamente seducente, ma anche un modo per capire la relatività delle esperienze (individuali e collettive), per rappresentare il disorientamento di chi le viveva conferendo loro un senso e aiutando a trovare dei trait d'union al di là della semplice sequenza.

L'ultimo, splendido, racconto del recente libro di Magris, *Tempo curvo a Krems* (2019) torna ancora una volta su questo tema: con il vecchio scrittore che non riesce a ritrovarsi nei personaggi di un film dove si parla di lui e del suo mondo; e con il regista che prende atto del fatto che

un film su Trieste dovrebbe forse raccontare questa presenza sempre aperta e acre del passato, questa impossibilità che le cose vadano a smussarsi e le ferite a rimarginarsi [...]. Tutto ancora presente, senile ma aperto e acerbo. I tempi triestini non si susseguono, ma si allineano l'uno accanto all'altro, come relitti dei naufragi che il mare lascia sulla spiaggia.⁸

Il luogo adatto per rifugiarsi ed eludere le domande del regista è il caffè: «Là dentro il tempo si è rappreso ancora di più, grumi distinti e adiacenti; muoversi fra i tavoli e i loro occupanti, uscire ed entrare da un'epoca all'altra [...] Al Caffè si è protetti da quella luce e da quel vento, da quell'orizzonte che si cancella [...]»⁹. Molte delle affermazioni che attraversano e segnano le pagine di questo libro recente sono una sintesi e un bilancio. Dietro di esse, leggiamo una considerazione problematica che è caratteristica di Magris: «La carta fa pieghe in cui ci si può rifugiare, orecchie d'asino troppo piccole per nascondersi però gradevoli al tatto, così stropicciate. Tutto sommato meglio stare al Caffè che nella Storia»¹⁰.

⁸ C. Magris, *Esterno giorno – Val Rosandra*, in Id., *Tempo curvo a Krems. Cinque racconti*, Garzanti, Milano 2019, pp. 82-83.

⁹ Ivi, p. 83.

¹⁰ Ivi, p. 85.

«Non gli spiace vivere nell'irrealtà», si dice del vecchio scrittore. Nell'impianto metaforico del racconto, le riprese del film sono finite anche per ragioni di costi: «Tagliar corto, la migliore cosa da fare in ogni circostanza»¹¹. È la retorica della vita reale che prende il sopravvento sulla persuasione (Michelstaedter) che è – invece – una necessità dello scrittore.

Del resto, Magris scrittore avverte la distanza tra i risultati di una lucida riflessione teorica e il presente, con le sue evidenze ed emergenze: il tempo dell'orologio e quello della coscienza e della memoria. Con il personaggio di *Tempo curvo a Krems*, del racconto eponimo, che avverte la distanza tra l'idea del «cono di luce all'infinito in cui non c'è ordine temporale né causale, regione fuori del tempo»¹², un cono in cui «tempi futuri e passati» appaiono rigorosamente a «un solo punto, a un solo tempo»¹³, e l'altra idea di tempo, legata alla 'causalità' («una causa produce un effetto e dunque lo precede, viene prima di esso»¹⁴). Ma è anche un fatto che «da un effetto si risale alla causa che l'ha prodotto»¹⁵.

Un tema di estremo interesse suggerito dalla matematica e dalla meccanica celeste, una riflessione molto 'sveviana' (si potrebbe dire) con tutti gli aggiornamenti del caso. Che ci fa ricordare anche – di Svevo – quella riflessione di *Soggiorno londinese* (1926) circa il genere di rapporto tra lo scrittore, l'artista e la scienza, quella scienza che può alimentare l'originale sviluppo del lavoro letterario, e l'arte che può avere uno straordinario effetto di riflessione sulle idee delle scienze (e di divulgazione del loro interesse) anche quando si muove in libertà. Si ricordi Svevo, che parla del «rapporto intenso fra filosofo e artista, rapporto che somiglia al matrimonio legale perché non si intendono fra di loro come il marito e la moglie e tuttavia come il marito e la moglie producono dei bellissimi figlioli» con vantaggi per l'artista e per lo scienziato¹⁶.

Ebbene, il protagonista di *Tempo curvo a Krems* conclude sul dubbio tra riflessione teorica e presente:

La trasformazione sul cono di luce all'infinito, nella regione senza tempo, è possibile solo per sistemi fisici senza massa e, nonostante possa considerarmi soddisfatto della mia corporatura ancora abbastanza agile, non posso negare di avere una massa. Ma forse l'ho riacquistata, ritrasportato dal cono di luce a quello d'ombra, e Nori, adesso, non si è mai accorta di me...¹⁷

Una riflessione ironica, pungente, sul rapporto tra caso, causa, teoria, naturalità, dimensioni del tempo. Che danno anche la misura di come Magris si sia arricchito di una riflessione che passa anche attraverso il rapporto con la punta

¹¹ Ivi, p. 87.

¹² C. Magris, *Tempo curvo a Krems*, in Id., *Tempo curvo a Krems. Cinque racconti*, cit., p. 55.

¹³ Ivi, p. 54.

¹⁴ Ivi, p. 45.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ I. Svevo, *Teatro e saggi*, a cura di F. Bertoni, Mondadori, Milano 2004, p. 896.

¹⁷ C. Magris, *Tempo curvo a Krems*, in Id., *Tempo curvo a Krems. Cinque racconti*, cit., p. 56.

alta della cultura degli scrittori della sua città, e che si avvale della propria esperienza di animatore della cultura e studioso del rapporto tra cultura scientifica e cultura umanistica (maturata anche al Centro di Fisica di Miramare), e da una originale riflessione in proprio sulla cosiddetta non irreversibilità del tempo (su cui hanno scritto pagine importanti Laura Lepschky e Alberto Cavaglion), sulle interferenze del tempo nella vita, ma anche (se si vuole) sul rapporto tra cause e caso (causalità e casualità) nell'esistenza.

Un genere analogo di riflessione (su un piano diverso, però) è quello che ritroviamo nel Magris saggista, storico della cultura, interessato alle conseguenze – a distanza di tempo – di condizioni che hanno generato fenomeni di dislocazione, lo sviluppo cioè di fenomeni storici, politici, economici, il cui riflesso sulla produzione artistica si è potuto rilevare a distanza, come – appunto – la grande cultura del Rinascimento che trova la sua più compiuta espressione nel momento della crisi. Come se la coscienza di un processo positivo e denso di problemi potesse arrivare a maturazione quando ormai la situazione è già in una fase di instabilità e turbamento: così il «mondo saldo e sicuro, ancorato a fermi valori»¹⁸, (quelli della Mitteleuropa, la definizione è di Magris), che diventa mito, acquista una dimensione particolare dopo la dissoluzione di quel mondo.

Non nostalgia, ma illuminazione di potenzialità poi conculcate dagli eventi. Così come Trieste acquista una sua identità dopo che un ciclo storico di crescita e sviluppo si è esaurito nelle sue potenzialità e diventa, a sua volta, un mito al quale si cerca anche oggi di attingere, ma non è più la stessa cosa: «Trieste» – cito da *Trieste. Un'identità di frontiera* di Angelo Ara e Claudio Magris – «forse più di altre città, è letteratura, è la sua letteratura; Svevo, Saba e Slataper non sono tanto scrittori che nascono in essa e da essa, quanto scrittori che la generano e la creano, che le danno un volto, il quale altrimenti, in sé come tale forse non esisterebbe»¹⁹. Non è, si capisce, che non esisterebbe la città, ma il suo volto – prodotto da chi ne ha definito un ritratto che può diventare al tempo stesso mito – sarebbe diverso.

Il nocciolo di questo condensato di riflessioni – suggestivo e originale – è in due splendidi scritti di Magris, ricchi emblematicamente anche sotto il profilo della scrittura: *I luoghi della scrittura: Trieste, in Itaca e oltre*²⁰, e *Les cornes de la page ou La ville de papier*, nel volume di autori vari *Portraits pour une ville* (1986)²¹ (scritto per una mostra su Trieste al Beaubourg di Parigi). Dove la letteratura, cioè la 'poesia', diventa lo strumento per dire «ciò che non si riesce a definire in modo esplicito, per raccontare le contraddizioni inconciliabili senza pretendere di risolverle, dando loro in tal modo sostanza e facendone una ragione di vita». La città «di carta» come città di anacronismi dove si impara «a sopportare ma

¹⁸ C. Magris, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, Torino 1963, p. 14.

¹⁹ A. Ara, C. Magris, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Einaudi, Torino 1982, p. 8.

²⁰ C. Magris, *I luoghi della scrittura: Trieste*, in Id., *Itaca e oltre*, Garzanti, Milano 1982, pp. 278-284.

²¹ C. Magris, *Les cornes de la page ou La ville de papier*, in C. Pirovano (dir.), *Portraits pour une ville: Trouver Trieste. Manifestations sur la ville de Trieste* (Catalogo della Mostra, Parigi, novembre 1985-giugno 1986), Electa, Milano 1986, pp. 12-18.

anche ad amare quel disguido generale che è il mondo». Trieste come città del tempo non rettilineo ma «continuo e contraddittorio che va avanti e indietro ritornando ogni volta su se stesso sospendendo la successione delle cose e rendendole tutte simultanee allineando [...] come detriti sulla spiaggia del mare, stagioni ed epoche diverse e lontane»²².

Dove l'emblema è (vedi il racconto recente, già citato, *Tempo curvo a Krems*) il piacere di leggere e scrivere in ambienti come il caffè dove il tempo si è «rapreso in grumi distinti e adiacenti»²³. Come una sospensione, dalla quale nasce il piacere di una «scrittura saggistica e obliqua di chi si sente passeggero clandestino della storia» (*ibidem*); l'esercizio di chi avverte il fascino del non-tempo triestino, del suo mosaico eterogeneo e sconnesso, del «tramonto della vecchia Europa che attende sempre che venga la sua ora» (*ibidem*).

Il tempo di una «città che non esiste – scriveva Magris nel catalogo per la mostra su Trieste al Centre Pompidou (1985-1986) – e dove si ha l'impressione di trovarsi dappertutto e in nessun luogo»²⁴, dove la letteratura diventa come il piacere sommo di un quadro divenuto precario, al declino.

Siamo a Firenze. E proprio a Firenze (a Palazzo Strozzi), Magris svolgeva uno degli interventi introduttivi al convegno *Intellettuali di frontiera. Triestini a Firenze (1900-1950)* il 18 marzo 1983 ricordando tutte le incongruenze e contraddizioni della cultura triestina: reale funzione mediatrice di essa; ma anche situazione di chiusura e di stallo di «elementi diversi che convivono e contemporaneamente si ignorano, pur vivendo gomito a gomito»²⁵; intellettuali triestini mediatori non tanto delle culture vicine quanto di quelle più lontane. E via dicendo. Perifericità ed epigonalità di molta parte della cultura della città. E ancora: «Questa letteratura nasce con una chiara vocazione cosmopolita, proprio mentre stanno venendo meno, almeno parzialmente, le premesse di quel cosmopolitismo; la coscienza del reale si dispiega quando quel reale sta per tramontare»²⁶. La cultura triestina, quella più alta, ha espresso l'avvertenza del senso di disagio di fronte a questa situazione. Si potrebbe anche continuare. Ma sono enunciazioni note ai lettori di Magris. E si sa che, se oggi alcune cose sono cambiate, è anche grazie a lui. E alle sue affermazioni seducenti anche perché sul crinale tra riflessione storica lucida e formulazioni di un narratore e di un artista che cerca di penetrare nei muri del pregiudizio e del reciproco ignorarsi. E crea immagini capaci di operare quelle metabolizzazioni di contrasti, contrari, vuoti di rapporto e separazioni che la storia ha creato e che hanno prodotto stereotipi e difficoltà di comprensione, e prese d'atto di una identità plurale e com-

²² C. Magris, *Itaca e oltre*, cit., p. 282.

²³ C. Magris, *I luoghi della scrittura: Trieste*, in Id., *Itaca e oltre*, cit., p. 283.

²⁴ C. Magris, *Les cornes de la page ou La ville de papier*, in C. Pirovano (dir.), *Trouver Trieste. Manifestations sur la ville de Trieste*, cit., p. 17.

²⁵ R. Pertici (a cura di), *Intellettuali di frontiera. Triestini a Firenze (1900-1950)*, (Atti del Convegno, Firenze, 18-20 marzo 1985), Leo S. Olschki, Firenze 1985, p. 31.

²⁶ Ivi, p. 33.

plexa. Non è un caso che il coraggio di Magris di andare subito ai punti dolenti di una storia (e di ricostruirne la molteplice articolazione) sia stato ripagato dai lettori. E sia divenuto – a sua volta – elemento di quell’attenzione verso Trieste oggi innegabile e crescente. Dobbiamo tutti essergli grati di ciò. E anche della severa necessità – da lui sempre sottolineata – di distinzioni assiologiche tra gli autori fondanti e ‘persuasi’ di questa tradizione e quelli ascrivibili all’epigonatà, al consumo delle nostalgie, alla parassitarietà di un mito, alla mancanza di una coscienza convinta dell’autenticità della propria ricerca, al deficit di quell’ironia che è necessaria per affrontare seriamente un impegno di ricerca di così rilevante portata civile.

Infine, bisogna ricordare che – in questa lunga e multiforme attività di Magris – vi sono molti punti fermi e linee che si richiamano tra loro ma anche – sempre – la volontà di andare oltre, di là dal già visto e sperimentato. Dunque, una coerenza di direzioni di ricerca, di temi, di oggetti reali e simbolici (si pensi alle polene), ma pure una varietà di punti di vista, approfondimenti, nuove prospettive di lettura. Come nel caso di un grande e importante libro come *Non luogo a procedere* (2015) dove a essere rilevante non è solo l’incisivo intreccio di più piani di discorso ma anche una prospettiva di lettura originale su misteri, sospetti, illazioni sulla storia recente di Trieste, sull’intreccio tra paure e utopie, sui suoi tabù. Una esplorazione critica della città, delle storie parallele che essa contiene, anche delle collusioni – in momenti tragici della sua storia – tra ceti affaristici e politica; una polemica contro ogni forma di razzismo, di discriminazione, contro l’odio, la guerra, la cultura della morte, la viltà, la violenza. Un libro di grande intensità etica – come tante pagine anche giornalistiche di Magris – dove il risentimento, la carica morale, la prospettiva dell’amore e dell’educazione si traducono in una scrittura lucida e tesa, visionaria e critica, limpida e appassionata.

Riferimenti bibliografici

- Ara Angelo, Magris Claudio, *Trieste. Un’identità di frontiera*, Einaudi, Torino 1982.
 Kezich Tullio, *Sulla triestinità*, con una presentazione di Elvio Guagnini, Università degli Studi di Trieste, Trieste 2003 (*lectio doctoralis*, pp. 16-29).
 Magris Claudio, *Itaca e oltre*, Garzanti, Milano 1982.
 —, *Les cornes de la page ou La ville de papier*, in Carlo Pirovano (dir.), *Portraits pour une ville: Trouver Trieste. Manifestations sur la ville de Trieste*, (Catalogo della Mostra, Parigi, novembre 1985-giugno 1986), Electa, Milano 1986, pp. 12-18.
 —, *L’infinito viaggiare*, Mondadori, Milano 2005.
 —, *Non luogo a procedere*, Garzanti, Milano 2015.
 —, *Tempo curvo a Krems. Cinque racconti*, Garzanti, Milano 2019.
 —, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, Torino 1963.
 Pertici Roberto (a cura di), *Intellettuali di frontiera. Triestini a Firenze (1900-1950)*, (Atti del Convegno, Firenze, 18-20 marzo 1983), Leo S. Olschki, Firenze 1985.
 Svevo Italo, *Teatro e saggi*, a cura di Federico Bertoni, Mondadori, Milano 2004.

Il tempo non lineare in *Esterno giorno – Val Rosandra* di Claudio Magris e in *La gita delle ragazze morte* di Anna Seghers

Rita Svandrlik

Abstract:

In Anna Seghers' short story, *Gita delle ragazze morte* (1943-1944) and in Claudio Magris' *Esterno giorno – Val Rosandra* (1982), a group of high school friends and their trip on the eve of World War I provide the narrative nucleus around which individual micro-histories meet macro-history. In the proposed analysis, the reason for the deprivation is identified as an element common to the two texts. In Seghers' story, the temporal distance is cancelled out in a continuum, whereas Magris' story operates through multiplication and fading between different typologies of texts: novel, screenplay, film, Goethe's *Faust*, and short story.

Keywords: First and Second World War, Historical Memory, Mourning Elaboration, Narrated Time and Narrative Time

La generazione di coloro che si affacciavano all'età adulta allo scoppio della Prima guerra mondiale non può che ripensare a quell'evento come a un diluvio universale, a una catastrofe immane che ne genera a sua volta molte altre, rivissute poi nella rielaborazione rammemorante come un crescendo infernale.

Una lettura parallela di un racconto di Claudio Magris e di uno di Anna Seghers può portare a cogliere alcuni aspetti peculiari di tale lavoro della memoria; una gita di compagni di liceo negli anni precedenti alla guerra costituisce in entrambi i casi il nucleo narrativo intorno al quale la microstoria individuale incontra la macrostoria. In *Esterno giorno – Val Rosandra* (1982) e nella *Gita delle ragazze morte* (*Der Ausflug der toten Mädchen*, 1946) i protagonisti sono dei superstiti che si confrontano con la perdita, la perdita della prospettiva tutta volta a un futuro di speranze, propria di giovani proiettati verso la vita adulta.

La dimensione di deprivazione è l'elemento di maggiore legame tra le due situazioni narrative, mentre le differenze sono molteplici: nel racconto di Magris il dolore individuale rimane sottotraccia, stemperato dal disincanto della senilità (per usare due termini cari all'autore); nel racconto di Seghers la deprivazione si amplia in un senso drammaticamente concreto fino a diventare elaborazione del lutto (*Trauerarbeit*), affidato alla scrittura.

Rita Svandrlik, University of Florence, Italy, rita.svandrlik@unifi.it, 0000-0001-5227-7659

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Rita Svandrlik, *Il tempo non lineare in Esterno giorno – Val Rosandra di Claudio Magris e in La gita delle ragazze morte di Anna Seghers*, pp. 35-45, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, CC0 1.0 Universal, DOI 10.36253/978-88-5518-338-3.08, in Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (edited by), *Firenze per Claudio Magris*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2420-8361 (online), ISBN 978-88-5518-338-3 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-338-3

1. Un romanzo, un film, un racconto

Il racconto di Magris, in cui il protagonista ritorna nel ricordo ad episodi della sua giovinezza di studente «nel liceo italianissimo della Trieste austriaca»¹, quindi agli anni precedenti alla Grande Guerra, colpisce per la complessità della vicenda narrata in poche pagine: vi viene sintetizzata la parte più tragica della storia del Novecento, rispecchiata nelle vicende della città giuliana, «magazzino della Storia» (EG, p. 83). Dopo secoli di tranquilla e incredibile espansione e prosperità di traffici all'ombra degli Asburgo, Trieste si ritrovò infatti a diventare, nella prima metà del Novecento, da crogiolo di culture, lingue e religioni, una frontiera, in senso letterale e metaforico; i conflitti della storia europea del Novecento vi si scatenarono tutti, conflitti sociali, politici, etnici, ideologici e, ovviamente, economici e territoriali.

Così vengono ricordati nel racconto: le «ecatombi sul Carso» (EG, p. 74), più tardi «i fascisti in giro a spaccare teste» (EG, p. 77), il fatto che il Mare Adriatico non diventò parte di un Mare Nostrum dei popoli che vi si affacciavano dall'una e dall'altra riva, ma un mare ribollente «di onde ancor più di prima, onde furiose, mar incrosà» (EG, p.77); i giovani che erano andati in guerra affinché quella fosse «l'ultima guerra della Storia, dalla quale sarebbe nato un nuovo Eden», se erano riusciti a ritornare da quel 'diluvio', si trovavano a fare i conti con un mondo infernale:

Già, il nuovo Adamo, l'Italia all'olio di ricino, Hitler, Stalin, Auschwitz, la Risiera, unico forno crematorio esistito in Italia. Serpenti tentatori dappertutto, nel nuovo giardino dell'Eden – il Carso, la Galizia, la Somme, paradisi terrestri imbevuti di sangue, poi ne sono venuti altri ancor più infernali. [...] No, dalle macerie della guerra non era nata alcuna nuova vita vera, nessun libero suolo per uomini liberi [...]. (EG, p. 78)²

Il racconto, pubblicato nel 1982 sulla rivista «Alisei», è coevo al volume *Trieste. Un'identità di frontiera*, scritto assieme ad Angelo Ara, in cui compaiono con nome e cognome quegli intellettuali triestini che risultano invece anonimi, ma riconoscibili, nel racconto³; il protagonista viene presentato come un professore-

¹ C. Magris, *Esterno giorno – Val Rosandra*, in Id., *Tempo curvo a Krems. Cinque racconti*, Garzanti, Milano 2019, p. 72 (d'ora in poi indicato con la sigla EG seguita dal numero di pagina).

² In questo passo è presente un riferimento esplicito al finale del *Faust II* (1832), e qualche riga più avanti vengono parafrasate le parole con cui «il diavolo» Mefistofele si presenta a Faust.

³ A. Ara, C. Magris, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Einaudi, Torino 1982, p. 56 e sgg. A proposito di quella che ho individuato come dimensione di deprivazione: «Più di ogni altra è stata forse bruciata la grande generazione triestina, che ha assunto intrepidamente su di sé questo destino, affrontandolo nella realtà immediata del sentimento e del lavoro, perché per Trieste il corto-circuito tra l'inizio e la fine è stato particolarmente rapido: in quegli anni Trieste iniziava la sua vera storia culturale e contemporaneamente concludeva la sua stagione storica più vitale» (ivi, p. 61); si confronti con ciò che dice il protagonista del racconto a pp. 84-85, in particolare: «Rosso dell'aurora, no, rosso della sera» (EG, p. 85).

re di tedesco che aveva scritto uno dei primi saggi sul *Doktor Faustus* (1947) di Thomas Mann, riscontrando il plauso di Mann stesso: si tratta dunque del germanista e traduttore Guido Devescovi. Un importante traduttore dal tedesco era diventato anche il suo compagno di classe di allora, quello ricordato perché si era sparato per amore, ma senza ferirsi seriamente: Alberto Spaini; mentre il terzo è l'autore del romanzo *Un anno di scuola* (1929) da cui viene tratto il film al quale si fa riferimento fin dal titolo *Esterno giorno*, cioè Giani Stuparich⁴. La situazione iniziale del racconto ci presenta il vecchio professore in pensione sul set del film, coinvolto dal regista come testimone di quell'epoca: viene chiamato per evitare errori e anacronismi, per dire come era allora, come ci si comportava e così via. Ma la ricostruzione nei ricordi si rivela problematica, infedele, la memoria ha operato nel corso degli anni la sua selezione: «Strati di tempo s'interpongono tra lui e la sua, la loro storia di allora; veline sempre più sbiadite di un presunto foglio originale» (EG, p. 76). Che senso ha dunque questo sforzo di riavvolgere la pellicola della propria vita per questo sopravvissuto, che a poco più di vent'anni diventa un superstite alla Grande Guerra, alle carneficine sul Carso, al crollo di un mondo? Il regista vorrebbe riprodurre fedelmente quel mondo, a quale fine? «Ma se non c'è più quel tempo, se non esiste, si può dire cos'era, com'era?» (EG, p. 75). Sono domande che pongono degli interrogativi sul senso della narrazione, sia su carta che su pellicola cinematografica; né la letteratura, né il cinema possono catturare la pienezza della vita reale, perché un attimo dopo è già passata, il protagonista ne è consapevole. Nella sua memoria di professore, che tante volte ha commentato il *Faust* con i suoi studenti, è ben presente la tentazione dello stringere un patto con il diavolo per poter esclamare: «Fermati attimo, sei bello» (*Faust I*, v. 1700); ma allo stesso tempo quella tentazione rimane un'attrazione nascosta, messa da parte, non detta. Da una recensione scritta da Magris per la nuova edizione del romanzo di Stuparich, nel 2017, veniamo a sapere che nel 1977 egli assistette a qualche ripresa di quel film per la televisione del regista Franco Giraldi, avendo occasione di osservare anche le reazioni di Devescovi:

Ho visto girare alcune scene del film di Giraldi. Ricordo che Guido Devescovi, in età avanzata, spiegava e mostrava ai giovani attori gesti, atteggiamenti, forme di comportamento della sua giovinezza, dell'epoca in cui si svolgeva la vicenda, e che essi dovevano quindi imparare. Forse si sentiva un po' un vecchio Faust che per qualche ora può credere di incontrare se stesso ringiovanito.⁵

⁴ In *Esterno giorno – Val Rosandra* si parla di un «quartetto» formato da Devescovi (l'autore del saggio sul *Doktor Faustus*; si può notare che non ci sono nel racconto riferimenti diretti al romanzo di Mann, *Doktor Faustus*, mentre l'intertestualità con la tragedia goethiana è un elemento strutturante), Spaini e Stuparich, più Edda Marty; non viene nominato un altro studente ricordato nel romanzo di Stuparich e nella recensione di Magris (cfr. nota 5), cioè Ruggero Timeus Fauro.

⁵ C. Magris, *L'adolescenza lieve di Trieste. Una generazione aveva sperato in un'altra patria e in un'altra Europa. Giani Stuparich la raccontò in Un anno di scuola, ambientato nel 1909*, «Corriere della Sera», 5 settembre 2017.

Risulta dunque da questa recensione, scritta quarant'anni dopo il film e trentacinque dopo il racconto, che c'è stato un legame personale e diretto con la situazione narrata. Il motivo del Faust vecchio che osserva se stesso da giovane è stato evidentemente una suggestione forte se Magris la menziona anche decenni dopo nella recensione del libro. Nel racconto costituisce uno dei nuclei narrativi, intorno al quale si coagula il tema della perdita, del venire meno della pienezza esistenziale, dell'eros come desiderio inappagato. Ma i possibili confronti si fermano qui: da giovane il protagonista non aveva avuto velleità trasgressive o altri elementi di tragica affinità con Faust; la componente femminile del quartetto di studenti, Edda Marty, non presentava d'altronde proprio alcun elemento in comune con Margherita e la sua tragedia, anzi era stata una giovane donna molto autonoma e consapevole, e rimane così anche da anziana; contattata dal regista, non vuole infatti avere nulla a che fare con il film tratto dal romanzo perché ha solo ricordi dolorosi di quel periodo scolastico in cui fu unica donna in una classe maschile.

Per rimanere alla lettera del testo, c'è un riferimento diretto alla tragedia di Goethe, quando viene ricordato il desiderio di Faust morente di vedere uomini liberi su un suolo libero (EG, p. 78): poi viene fatto cenno (EG, p. 79) ai due «anziani sposi» (Filemone e Bauci), la cui casa viene distrutta perché di ostacolo a un grande progetto (V atto di *Faust II*); inoltre il professore si ricorda dei versi in cui viene proclamata (da parte di Mefistofele, vv. 2038-2039 di *Faust I*) la superiorità della vita rispetto allo studio e alla scienza. La vita è inafferrabile, anche per la trasfigurazione poetica: del romanzo di Stuparich il protagonista dice: «[...] il romanzo è bello, forte, ma lui, leggendolo e ammirandolo, ha la sensazione che anche quelle pagine gli abbiano sottratto un po' della sua vita, un bel ritratto dietro il quale il volto si nasconde» (EG, p. 80). La vita che comunque sta sfuggendo di mano al protagonista emerge come il *leitmotiv* più intimo e malinconico, coniugato con la nostalgia dell'amore. L'antidoto individuato dall'anziano protagonista è la fuga dalla realtà, tra le pagine dei libri, magari al Caffè, luogo in cui può fuggire dalla Storia («meglio stare al Caffè che nella Storia», EG, p. 85), in una città in cui il passato non è trascorso, è presente:

Il regista [...] ha detto, che un film su Trieste dovrebbe forse raccontare questa presenza sempre aperta e acra del passato, quest'impossibilità che le cose vadano a smussarsi e le ferite a rimarginarsi, trasferendosi dal cruento disordine del tempo che sta scorrendo all'ordinata pace del tempo già trascorso. Tutto ancora presente, senile ma aperto e acerbo. (EG, p. 82)

In queste righe risalenti all'inizio della sua scrittura creativa, di finzione, l'autore trova accenti di grande intensità, nella estrema sintesi, per delineare il nucleo forte della sua personale topografia poetica, vale a dire Trieste (con il suo mare) e il Caffè: «Là dentro il tempo si è rappreso ancor di più, grumi distinti e adiacenti; muoversi fra i tavoli e i loro occupanti, uscire ed entrare da un'epoca all'altra. Fuori, sul mare, il vento spinge via le nubi, [...]» (EG, p. 83), con una formulazione che ricorda da vicino un passo di un altro testo pubblicato nel 1982,

*I luoghi della scrittura: Trieste*⁶. Un anno prima che Giraldi girasse la trasposizione cinematografica di *Un anno di scuola* (1977) di Stuparich la scrittrice Fausta Cialente, nel 1976, aveva vinto il premio Strega con il suo romanzo 'triestino' *Le quattro ragazze Wieselberger*: nel ritrarre l'irredentista famiglia Wieselberger e l'inconsapevolezza delle ragioni dei vari conflitti e interessi in gioco, l'autrice ci dà una profonda riflessione critica sul rapporto tra individuo e Storia, analogamente al racconto di Magris. La famiglia al centro del romanzo, così come la città tutta, paga un prezzo enorme per quelle «favole» cui aveva creduto; il figlio della maggiore delle sorelle si era arruolato volontario nell'esercito italiano, morendo al fronte (come il fratello di Giani Stuparich e come Scipio Slataper). Ad Alice Wieselberger, la madre del caduto in guerra, è concesso esplicitare quanto quelle morti, e quella del proprio figlio, fossero state inutili, dicendo agli altri membri della famiglia, che ancora dopo la fine della Seconda guerra ricordano con enfasi, senza la maturazione di accenti critici, il sacrificio del giovane Fabio in nome della fede irredentista:

Subito la vedemmo alzare la testa, e con sprezzante ironia, guardandoci duramente in viso: "Ancora ghe ne parlé? Varda ti se meritava!" disse. Poi abbassò gli occhi e a labbra strette riprese il suo lavoro.

Nessuno osò risponderle, nessuno osò richiamare la più vecchia delle Wieselberger alle antiche favole in cui certamente aveva creduto. Non v'era forse cresciuta in mezzo cantando e ridendo? L'amara sorte di Trieste la sapevamo tutti, adesso, e la sapevano anche quelli che, in famiglia, non volevano ammetterla.⁷

In confronto alle figure di Cialente, il protagonista di Magris, essendo l'ambientazione del racconto collocata tre decenni dopo la fine della Seconda guerra, dispone di una visione ancora più distaccata rispetto all'evoluzione del processo storico negli anni successivi e può dunque riflettere su come «il persuasore» del tempo presente non abbia più bisogno di «coltelli e bombe» per distruggere ciò che si oppone ai suoi piani, gli bastano «rotoli e rotoli di carta» (EG, p. 79). Allo stesso tempo è in grado di fare anche un confronto tra Prima e Seconda guerra mondiale:

Sì, d'accordo, il peggio è venuto dopo, orrore senza pari e senza nome, ma almeno aveva un senso morire e uccidere perché il mondo intero non diventasse Auschwitz, mentre noi e loro, sul Carso a Verdun sui laghi Masuri, tutti uguali, tutti buoni, tutti giusti, tutti a fare la guerra per il bene di tutti. Quando aveva

⁶ C. Magris, *I luoghi della scrittura: Trieste*, in Id., *Itaca e oltre*, Garzanti, Milano 1982, pp. 282-283; Diego Salvadori ha analizzato le geografie letterarie di Magris nel suo volume *L'atlante di Claudio Magris* (Pàtron, Bologna 2020); rilevando come il «tempo si curva e si riprende anche nel caso della città natale dello scrittore», Salvadori traccia un arco che unisce i testi degli anni Ottanta con quelli contenuti nella raccolta *Tempo curvo a Krems*, «in nome di una intratestualità che si ramifica nei meandri di un macrotesto comunicante» (ivi, p. 19).

⁷ F. Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger. Romanzo*, Mondadori, Milano 1976, pp. 203-204.

capito questo, il male nato dal bene, la menzogna detta per amore della verità, si era sentito svuotato, un sacco vuoto che non sta in piedi. (EG, p. 79)

2. Non-ritorno

Nel racconto di Seghers un tale confronto tra il primo e il secondo conflitto mondiale non è possibile per la narratrice in prima persona: il testo è stato infatti scritto tra il 1943 e il 1944, durante l'esilio in Messico, quando la Seconda guerra mondiale non era ancora finita. In Messico, Seghers aveva trovato rifugio insieme al marito e ai due figli nel giugno del 1941; non era però riuscita a ottenere un visto per far uscire dalla Germania la madre, che verrà deportata e uccisa in un ghetto vicino a Lublino, nel 1942.

L'autrice, che aveva appena pubblicato in inglese e in tedesco il romanzo *La settima croce* (1942), da cui Fred Zinnemann nel 1944 trasse un celebre film con famosi attori hollywoodiani, lo viene a sapere molti mesi dopo, poco prima di subire un gravissimo incidente nel giugno del 1943; sull'investimento da parte di una macchina sono state fatte varie ipotesi, compreso l'attentato o il tentativo di suicidio. Seghers rimane in coma per giorni e faticherà a lungo per riprendersi. In una lettera a un amico comunica che aveva iniziato a scrivere il racconto prima dell'incidente e di averlo terminato durante la convalescenza: le difficoltà date da amnesie e da una vista indebolita da una lesione al nervo ottico che caratterizzano questo periodo di lento recupero sono riconoscibili come sfondo autobiografico del racconto⁸.

Nel caso specifico la conoscenza del contesto biografico aiuta a comprendere a pieno l'intensità di una affermazione preliminare della voce narrante: «C'era solo un'unica impresa che ancora potesse spronarmi: tornare a casa»⁹; altrettanta intensità drammaticamente potenziata la troviamo verso la fine del racconto: «[...] che peccato, mi sarebbe tanto piaciuto farmi abbracciare da mia madre!» (GI, p. 109).

L'ambientazione iniziale del racconto presenta un villaggio messicano, al limite di un paesaggio «lunare», in cui il caldo e la polvere confondono la vista; viene esplicitamente evocata la Fata Morgana, ma non è una visione a manifestarsi davanti agli occhi della protagonista quanto piuttosto una vera e propria trasposizione in uno spazio e in un tempo diverso¹⁰: la narratrice inizia infatti a

⁸ Cfr. S. Hilzinger, *Anna Seghers*, Reclam, Stuttgart 2000, p. 120.

⁹ Per le citazioni del testo si fa riferimento, d'ora in poi con la sigla GI, all'edizione con testo a fronte: A. Seghers, *La gita delle ragazze morte*, a cura di R. Calabrese, Marsilio, Venezia 2010, p. 47; riporto qui l'originale delle due brevi citazioni: «Es gab nur noch eine einzige Unternehmung, die mich anspornen konnte: die Heimfahrt» (GI, p. 46); «[...] wie schade, ich hätte mich gar zu gern von der Mutter umarmen lassen» (GI, p. 108).

¹⁰ Ci sono tutti gli elementi di una catabasi, e allo stesso tempo motivi fiabeschi: «Attraversai il varco della palizzata di cactus e poi girai intorno al cane che dormiva sulla strada, completamente immobile come un cadavere, le zampe distese, coperto di polvere. [...] il cancello, da tempo inutile e fradicio, era divelto dal portale d'ingresso. [...] Varcai il portale vuoto.

sentire le voci delle compagne di classe durante la gita di trent'anni prima, alla vigilia della Prima guerra mondiale. Le sue due amiche del cuore la chiamano per nome, gradualmente riesce anche a vederle e a cogliere gli elementi di un paesaggio assai diverso da quello messicano: percepisce addirittura i profumi di un prato della terra natia in fioritura primaverile sulle rive del Reno.

La gita menzionata nel titolo è infatti una gita scolastica in battello lungo il Reno vicino a Mainz, con sosta in un locale sulla riva del fiume; l'incontro casuale con una classe maschile, ugualmente in gita, apre lo scenario delle dinamiche sentimentali dei primi amori. Almeno al livello del piano temporale della gita un ritorno a casa, agognato all'inizio, può avvenire davvero, ma non è quello dal villaggio messicano verso la *Heimat* tedesca: è più semplicemente il ritorno dalla gita; il battello riporta la classe a Mainz, là dove la madre aspetta la protagonista affacciandosi al balcone di casa. Ma è proprio nel momento in cui sta per entrare in casa e salire le scale che si opera a ritroso la separazione dei piani temporali: al posto delle scale per salire ad abbracciare la madre si spalanca «un abisso», «una voragine» (GI, p. 109).

La protagonista si ritrova di nuovo nella luce accecante del villaggio messicano, con il proposito di mettersi a scrivere il tema sulla gita, di svolgere cioè il compito che l'insegnante le aveva assegnato trent'anni prima; la realizzazione di tale proposito è il testo che stiamo leggendo, il quale non si limita a essere, come potrebbe dire la figura del professore di Magris, un ritorno a casa 'di carta' e nostalgico, e nemmeno è un moderno epicedio in prosa per le compagne morte e per la madre. In realtà l'intersezione dei piani temporali, che ha suscitato l'interesse fin dai primi interventi critici, è in funzione di quelle domande di senso e radicalmente etico-politiche che caratterizzano l'opera di Seghers, particolarmente in quegli anni, per esempio nel racconto che precede *La gita delle ragazze morte*, cioè *Un uomo diventa un nazista* (*Ein Mensch wird Nazi*, 1942-1943); la narrazione di singole biografie è tesa a esemplificare come sia stato possibile un ottundimento della coscienza morale in una così larga parte della popolazione tedesca, e a fare allo stesso tempo spiccare all'interno della composizione

Con mio stupore adesso avvertivo dall'interno un cigolio leggero e regolare. Avanzai ancora di un passo. Ora potevo sentire l'odore della vegetazione nel giardino che si faceva sempre più fresca e viva man mano che posavo lo sguardo» («Ich ging durch den Einschnitt in der Palisade aus Kakteen und dann um den Hund herum, der, wie ein Kadaver völlig reglos, mit Staub bedeckt, auf dem Weg schlief, mit abgestreckten Beinen. [...] Das Gitterwerk war, längst überflüssig und morsch, aus dem Toreingang gebrochen. [...] Ich trat in das leere Tor. Ich hörte jetzt inwendig zu meinem Erstaunen ein leichtes, regelmäßiges Knarren. Ich ging noch einen Schritt weiter. Ich konnte das Grün im Garten jetzt riechen, das immer frischer und üppiger wurde, je länger ich hineinsah», GI, pp. 49-51). Cfr. R. Svandrlik, "Träume wilde und zarte". *Das Vergangene als Alterität im Werk von Anna Seghers und Grete Weil*, in C. Conterno, G. Pelloni (Hrsgg.), *Traum, Sprache, Interpretation, Literarische Dialoge, Festschrift für Isolde Schiffermüller*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2020, pp. 141-155; P. Gheri, *Hinter den Grenzpfählen der Wirklichkeit. Geschichte und Erzählung in Anna Seghers* Der Ausflug der toten Mädchen, «AION – Sezione Germanica, Nuova Serie», 28, 1-2, 2018, pp. 87-89.

narrativa la ribellione o la resiliente solidarietà di qualcuno che non riesce ad abdicare alla propria umanità. Nel viaggio a ritroso nel tempo la prima immagine che viene presentata è quella di due compagne, Leni e Marianne, legate da profonda amicizia; non solo verranno separate dai conflitti politici durante la Repubblica di Weimar, ma la loro amicizia durante il nazismo si trasformerà in indifferenza, anzi in ostilità dell'una verso l'altra: così, una sarà dalla parte dei carnefici, l'altra dalla parte delle vittime. Seghers non si limita a ricorrere alla prolessi per raccontare ciò che sarebbe successo negli anni successivi alla gita: la voce narrante non riesce a separare i piani temporali, nei visi e negli atteggiamenti delle figure, del tutto realistici, e *iscrive* – in senso letterale – gli accadimenti successivi, con un procedimento che riprende le modalità oniriche della sospensione del tempo e contemporaneamente permette l'articolazione dello stupore da parte della voce narrante.

Aufjedem Ende der Schaukel ritt ein Mädchen, meine zwei besten Schulfreundinnen. Leni stemmte sich kräftig mit ihren großen Füßen ab, die in eckigen Knopfschuhen steckten. Mir fiel ein, daß sie immer die Schuhe eines älteren Bruders erbt. Der Bruder war freilich schon im Herbst 1914 im ersten Weltkrieg gefallen. Ich wunderte mich zugleich, wieso man Lenis Gesicht gar keine Spur von den grimmigen Vorfällen anmerkte, die ihr Leben verdorben hatten. Ihr Gesicht war so glatt und blank wie ein frischer Apfel, und nicht der geringste Rest war darin, nicht die geringste Narbe von den Schlägen, die ihr die Gestapo bei der Verhaftung versetzt hatte, als sie sich weigerte, über ihren Mann auszusagen. (GI, p. 52)

[...] Auf der anderen Schaukelseite hockte Marianne, das hübscheste Mädchen der Klasse, [...] Man sah ihr ebenso wenig wie einer Blume Zeichen von Herzlosigkeit an, von Verschulden oder Gewissenskälte. Ich selbst vergaß sofort alles, was ich über sie wußte, und freute mich ihres Anblicks. (GI, p. 54)¹¹

Il passo continua con la sottolineatura dei gesti affettuosi di Marianne per Leni; ma nel momento cruciale in cui a Marianne verrà chiesto aiuto per la figlia di Leni, in modo che dopo l'arresto di entrambi i genitori possa essere mandata dai nonni a Berlino invece che in un istituto rieducativo del regime, ella nega il proprio contributo in nome delle convinzioni naziste sue e del marito.

¹¹ «A ogni estremità dell'altalena stava a cavalcioni una ragazza: erano le mie due più care compagne di scuola. Leni si spingeva vigorosamente con i grandi piedi nelle scarpe squadrate con i bottoni. Mi venne in mente che le passavano sempre le scarpe di un fratello maggiore. In verità il fratello era caduto già nell'autunno 1914 nella prima guerra mondiale. Allo stesso tempo mi meravigliai che nel viso di Leni non si notasse alcuna traccia dei terribili eventi che avevano funestato la sua vita. Il suo volto era liscio e luminoso come una mela appena colta e non portava neanche il più piccolo segno, la benché minima traccia delle percosse che la Gestapo le aveva inferto durante l'arresto, allorché si era rifiutata di fare rivelazioni sul conto del marito» (GI, p. 53); «[...] All'altro capo dell'altalena era appollaiata Marianne, la più bella della classe [...] Come in un fiore, non c'era in lei segno alcuno di insensibilità, di colpa o di freddezza. Anch'io dimenticai immediatamente tutto ciò che sapevo di lei e continuai a guardarla con piacere» (GI, p. 55).

Nelle pagine successive ci viene fornita una possibile spiegazione per il comportamento di Marianne: al tempo della gita la giovane aveva un amore importante, distrutto dagli eventi successivi; il giovane fidanzato muore infatti sul fronte della Prima guerra mondiale. Il testo suggerisce che le spiegazioni siano da ricercare in questo lutto, e dunque nelle violenze del processo storico e nelle loro precise cause, non nella 'natura malvagia' dei singoli. L'umanista e marxista Seghers non può ovviamente che procedere così, e trova la strategia narrativa per rappresentare nella simultaneità la concatenazione dei fatti, tramite il particolare uso dei tempi verbali¹², atto a realizzare «il compito assegnatomi», parole con le quali si conclude il racconto.

3. Ibridazioni e dissolvenze

Meine Mutter stand schon auf der kleinen, mit Geranienkästen verzierten Veranda über der Straße. Sie wartete schon auf mich. Wie jung sie doch aussah, die Mutter, viel jünger als ich. Wie dunkel ihr glattes Haar war, mit meinem verglichen. Meins wurde ja schon bald grau, während durch ihres noch keine sichtbaren grauen Strähnen liefen. Sie stand vergnügt und aufrecht da, bestimmt zu arbeitsreichem Familienleben, mit den gewöhnlichen Freuden und Lasten des Alltags, nicht zu einem qualvollen, grausamen Ende in einem abgelegenen Dorf, wohin sie von Hitler verbannt worden war. (GI, p. 106)¹³

Anna Seghers è riuscita a concentrare nello spazio di un tempo della narrazione di una cinquantina di pagine un tempo narrato di trent'anni, ovvero dei tre decenni cruciali della storia tedesca del Novecento; li ha condensati in ogni sequenza del testo, raggiungendo la massima intensità nel passo citato qui sopra, dove l'armonia del quotidiano, il buonumore e la giovinezza della madre vengono accostati, si potrebbe dire ibridati, con il dolore della figlia e l'atrocità

¹² Su questa intersezione dei tempi mi sembra interessante ciò che scrive Paola Gheri, usando il concetto 'magrisiano' di «tempo curvo»: «Il banco di accusa della storia tedesca, costruito con le "assi" dei tempi verbali che, creando un confronto diretto e altrimenti impossibile, fra epoche diverse, mettono in risalto tutta la negatività di un accadere il quale, rispetto allo svolgimento normale del tempo, dei fatti, delle parole rappresenta prima di tutto un trauma, una mostruosa ferita. Non solo per rappresentare, ma anche per superare tale trauma che ha spezzato la linea del tempo, il racconto lo rende, per così dire, curvo e nel far questo accende, rendendole immediate, le contraddizioni fra il trapassato luminoso della gita e il passato buio del nazismo nel quale alcune compagne tradiranno le amiche di un tempo, altre invece moriranno suicide per non tradire le amiche o i propri ideali, altre ancora finiranno nei Lager o dilaniate dalle bombe» (P. Gheri, *"So schrecklich unwirklich"*. Anna Seghers e La gita delle ragazze morte, in U. Böhmeler Fichera, P. Paumgardhen (a cura di), *Ritratti di scrittrici tedesche*, Bonanno, Acireale-Roma 2020, p. 152).

¹³ «Mia madre era già sulla verandina ornata di vasi di gerani che dava all'esterno. Mi stava aspettando. Come appariva giovane, mia madre, molto più giovane di me. Come erano scuri i suoi capelli lisci al confronto con i miei. I miei erano diventati presto grigi, mentre fra i suoi non si scorgeva ancora nessun filo grigio. Se ne stava là, dritta e di buon umore, destinata a una laboriosa vita familiare, con le gioie e i dolori consueti di ogni giorno, non a una fine atroce e crudele in un villaggio remoto dove era stata deportata da Hitler» (GI, p. 107).

nazista. Passato, presente e futuro formano un *continuum*, la distanza temporale è annullata: «domani stesso, o anche già stasera, se mi fosse passata la stanchezza, avrei eseguito il compito assegnatomi» (GI, p. 107). Nel racconto di Magris il rapporto tra tempo narrato, una sessantina di anni, e tempo della narrazione è ancora più sbilanciato, più compresso; ugualmente però passato, presente e futuro non sono allineati lungo l'asse temporale. Più che con la simultaneità degli avvenimenti iscritti sulle fisionomie e nei gesti delle figure, come nel testo della scrittrice tedesca, Magris opera tramite moltiplicazione e 'dissolvenza' tra tipologie diverse di testi, tra sistemi stilistici e linguistici diversi: il romanzo di Stuparich, la sceneggiatura, il film, il *Faust* di Goethe, il *testo* della memoria del protagonista che raccoglie tutto senza fare ordine:

I tempi triestini non si susseguono, ma si allineano l'uno accanto all'altro, come i relitti dei naufragi che il mare lascia sulla spiaggia. "Nebeneinander", ha detto il regista che ha doverosamente letto il suo Joyce; tempo che si fa spazio, eventi accatastati l'uno vicino all'altro, magazzino della Storia, oppure – ha aggiunto con la sua deformazione professionale – deposito di pellicole cinematografiche, con le loro storie di epoche diverse e girate in tempi diversi eppure affiancate e contigue l'una all'altra, disponibili al lavoro di montaggio e ad arruffarsi l'una nell'altra. (EG, p. 83)

Non c'è ordine nel raccolto sulla spiaggia, non c'è fedeltà quando il materiale esistenziale diventa trasfigurazione artistica: la verità «è sempre un po' bugiarda» (EG, p. 80); la fedeltà così prende vita nell'incontro inaspettato, all'interno della Storia «arruffata», come «i tempi triestini» dimostrano (*ibidem*).

Riferimenti bibliografici

- Ara Angelo, Magris Claudio, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Einaudi, Torino 1982.
- Cialente Fausta, *Le quattro ragazze Wieselberger. Romanzo*, Mondadori, Milano 1976.
- Gheri Paola, *Hinter den Grenzpfählen der Wirklichkeit. Geschichte und Erzählung in Anna Seghers Der Ausflug der toten Mädchen*, «AION – Sezione Germanica, Nuova Serie», 28, 1-2, 2018, pp. 79-94.
- , "So schrecklich unwirklich", *Anna Seghers e La gita delle ragazze morte*, in Ulrike Böhmel Fichera, Paola Paumgardhen (a cura di), *Ritratti di scrittrici tedesche*, Bonanno, Acireale-Roma 2020, pp. 135-160.
- Goethe J.W., *Faust. Der Tragödie erster Teil*, in der J.G. Cotta'schen Buchhandlung, Tübingen 1808.
- , *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*, Cotta, Stuttgart 1832.
- Hilzinger Sonja, *Anna Seghers*, Reclam, Stuttgart 2000.
- Magris Claudio, *I luoghi della scrittura: Trieste*, in Id., *Itaca e oltre*, Garzanti, Milano 1982, pp. 282-283.
- , *L'adolescenza lieve di Trieste. Una generazione aveva sperato in un'altra patria e in un'altra Europa. Giani Stuparich la raccontò in Un anno di scuola, ambientato nel 1909*, «Corriere della Sera», 5 settembre 2017.
- , *Esterno giorno – Val Rosandra*, in Id., *Tempo curvo a Krems. Cinque racconti*, Garzanti, Milano 2019, pp. 69-88.
- Salvadori Diego, *L'atlante di Claudio Magris*, Pàtron, Bologna 2020.

Seghers Anna, *La gita delle ragazze morte*, a cura di Rita Calabrese, Marsilio, Venezia 2010.

Svandrlik Rita, "Träume, wilde und zarte." *Das Vergangene als Alterität im Werk von Anna Seghers und Grete Weil*, in Chiara Conterno, Gabriella Pelloni (Hrsgg.), *Traum, Sprache, Interpretation, Literarische Dialoge. Festschrift für Isolde Schiffermüller*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2020, pp. 141-155.

Ti devo tanto di ciò che sono

Il carteggio tra Claudio Magris e Biagio Marin

Cristina Benussi

Abstract:

The correspondence between the elderly Biagio Marin and the younger Claudio Magris shows the evolution of an intense relationship from both an emotional and an intellectual point of view. Their letters help us develop the biographies of two writers who occasionally disagreed on personal and cultural grounds. For the poet from Grado, who lost his son, the Germanist was a spiritual heir. However, his *Weltanschauung* still expressed the proactive values of a generation that had been born before WWI. By contrast, Magris' own values reflected the crisis and anxieties of the twentieth century.

Keywords: Biographies, Correspondence, Claudio Magris, Biagio Marin, Poetry

Il 7 febbraio 1958, dal Collegio Universitario di Torino dove aveva scelto di iscriversi alla Facoltà di Lettere e Filosofia, Claudio Magris, allora diciannovenne, scriveva la sua prima lettera al «caro professore» Biagio Marin. Lo aveva conosciuto qualche anno prima, alle Assicurazioni Generali di Trieste, dove lavorava anche suo padre: il poeta gradese, impressionato dalla pienezza culturale di questo giovane liceale, lo aveva subito eletto suo «figliolo d'anima»¹. Pensava di colmare così il vuoto lasciato da Falco, il suo ragazzo morto in guerra in Slovenia. A sua volta lo studente considerava lo scrittore punto di riferimento importante per approfondire temi filosofici e religiosi che lo coinvolgevano, e non solo dal punto di vista scientifico. È lui a prendere l'iniziativa, scrivendo la prima lettera di un lungo carteggio. Continuando un dialogo evidentemente già avviato, si interrogava a proposito della parola di Gesù come riportata nel Vangelo di Marco (4, 11-12), e anticipata dal profeta Isaia (6, 9-10): «A voi è stato confidato il mistero del regno di Dio ma per quelli che son di fuori, tutto si fa mediante parabole, affinché guardino bene ma non vedano, odano bene ma non intendano, sicché mai avvenga che si convertano e sia loro perdonato». Lo sconvolge l'idea che non tutti «abbiano ricevuto luce» e che esista «una razza di uomini-

¹ C. Magris, B. Marin, *Ti devo tanto di ciò che sono. Carteggio con Biagio Marin*, a cura di R. Sanson, Garzanti, Milano 2014, p. 29. I. D'ora in avanti indicata con la sigla CMM seguita dai numeri di pagina.

non uomini, e tali non per loro colpa ma per cieco arbitrio e capriccio? Se fosse così, io respingerei il dono della grazia come vogliamo chiamarla, perché se non è merito mio, conquista mia, non saprei che farmene» (*CMM*, p. 79).

Nel passo originale, Gesù chiedeva di essere interrogato da chi si interessava alla sua parola non solo per capirla, ma soprattutto per rinnovarsi nello spirito ed entrare così nella cerchia dei suoi discepoli. Chi, infatti, non avverte il bisogno di trasformarsi è destinato a rimanere nell'oscurità. La parabola, per l'appunto, si avvale più che di un linguaggio chiarificatore di uno coinvolgente, dal momento che illumina nella misura in cui spinge chi l'ascolta a farsi trascinare da Gesù, per lasciarsi cambiare: il mistero del regno divino, in questo senso, si può comprendere solo da dentro, non da fuori. La frase citata mancava della sua parte iniziale, probabilmente perché a Claudio Magris premeva sottolineare un aspetto specifico dell'annuncio evangelico, cioè la necessità per tutti di assumere la propria responsabilità in un percorso di salvezza che riguarda l'agire umano anche in relazione agli altri. Negli anni adolescenziali aveva vissuto con intensità la pratica cattolica, ma anche dopo averla allentata ha trattenuto in sé quel senso di fratellanza e di comunione che lo ha portato a sentirsi sempre inserito in una realtà complessa e metamorfica. Non è una consapevolezza immediata, ma sarà una conquista, se in questa prima fase il problema che lo assilla è proprio l'avvertimento di un sé un po' frastornato, che vorrebbe invece trovare nuovi punti di riferimento: si è accorto di essersi «un po' distinto negli studi» ma di sentirsi «in complesso solo, e poi ho un attaccamento fortissimo per Trieste e ne sento tutto il mito: il Carso, il mare me li sento nel sangue, e mi pare che non potrei mai sentirmi solo avendoli davanti agli occhi» (*CMM*, p. 79). In un primo tempo gli studi non sembrano entusiasmarlo, e se ne dispiace, perché è convinto che solo impegnando con passione tutto sé stesso potrebbe «veramente fare» (*ibidem*). Invece prova entusiasmo solo leggendo poesia, e quindi dubita «di essere troppo anarchico di temperamento, troppo inquieto e dispersivo, troppo disordinato e senza metodo, per poter essere capace di realizzare qualcosa» (*CMM*, p. 80). Non sa ancora che proprio questa sua inclinazione lo sta portando verso quell'*infinito viaggiare* che realizzerà col farsi saggista, scrittore, traduttore, giornalista, drammaturgo, prospettive diverse che consentono di cogliere gli aspetti infiniti delle realtà plurime e del suo rapporto con queste. Avverte, seppur con un leggero senso di colpa, che questo bisogno di metamorfosi per cogliere discordi immagini del mondo può essere soddisfatto dalla poesia, come gli ha insegnato proprio Marin. E così può confermare una promessa fattagli tempo addietro, resa indimenticabile dalla presenza, sulla sua scrivania, del volumetto *Sénere Colde* (1953), dedicato dal poeta «A Falco, il mio figliolo a 24 anni caduto in Slovenia il 25 luglio 1943 per un'Italia civile e virile che era solo una nostra esigenza» (*ibidem*).

Tre giorni dopo Marin gli risponde grato, soprattutto del suo affetto, che ribadirà in moltissime lettere, viatico per il suo indomabile dolore. A proposito del passo evangelico sposta la questione, ribadendo che tutta la storia dei migliori tra gli uomini rivela la frattura che li separa dagli altri, tanto da non capire come da quelle parole del Cristo si sia potuta costruire una banalizzazione sen-

timentale del cristianesimo. Esisterebbe quindi una «reale diversità psichica, intellettuale, spirituale, che rende impossibile l'intendersi fra uomini» (CMM, p. 81), e che implica la fede in un'eternità in cui le contingenze svaniscono. Un mese dopo, il 12 marzo 1958, Claudio Magris risponde rinfrancato a proposito della sua apertura verso un'ampia varietà di «tentazioni culturali» dubitando, ma questa volta in senso positivo, sulla sua possibilità di diventare «specialista in qualche campo specifico, ciò che purtroppo è necessario nel mondo di oggi in cui la cultura tende ad andare al passo con la standardizzazione e la meccanizzazione delle fabbriche» (CMM, p. 82). Torino allora era la FIAT e dunque gli viene spontaneo il paragone tra la catena di montaggio, che implica specialismi, e la vita universitaria che, per quanto gli è dato da vedere, smentisce quell'«idillica e spensierata rappresentazione di 'Addio giovinezza'» (CMM, p. 83). Crollato questo primo mito, comincia il suo viaggio «nella battaglia della vita» (*ibidem*), confrontandosi con le persone che gli stanno vicino, i suoi compagni di studio. Con sicurezza tutta giovanile individua una prima differenza tra coloro che si occupano essenzialmente di critica letteraria e quelli che si occupano di storia. Si mette tra i primi, ma deve riconoscere che gli sembrano ora privi «di contenuto e impegno umano», pur ricchi «di un'intelligenza abile e agile» (*ibidem*). I secondi invece gli appaiono più disponibili a «impegnare tutto l'animo e la personalità d'un uomo» e dunque li colloca in un'«umanità molto più matura e profonda» (*ibidem*). Perché allora continuare ad amare la poesia più che la storia? Pensa che nell'abbandono alla poesia si riesca a cercare «rifugio contro i terribili drammi della storia, ma questa è certo il problema fondamentale, la vita stessa di noi e dell'umanità» (*ibidem*). Di nuovo pone al professore un quesito fondamentale: il contrasto tra destino individuale e il processo collettivo. Si chiede come la morte del singolo, i bombardati di Hiroshima o i cremati di Mauthausen possano condividere la teoria di Croce sull'ottimismo della parabola storica, governata da uno spirito che diviene. Non accenna a nessuna delle risposte che il cristianesimo ha dato in questo senso, preferendo entrare in una dimensione quasi panica, in cui l'elemento umano con la sua storia riesce a fondersi con quello naturale, come gli capita di provare durante una passeggiata sulle colline torinesi in quella ventosa primavera:

mi pareva quasi di non esistere più ma di sciogliermi in quel grande, eterno respiro e mi son sentito come umiliato nel mio orgoglio individuale [...]. Ed era un pensiero che non dava tristezza ma pace. Poi subito si è riaccesa in me la prepotente individualità, con tutta la sua malinconia e la sua sete di non confondersi, di non scomparire. (CMM, p. 84)

Ripropone insomma, in termini di testimonianza personale, la critica ormai ben sedimentata contro le filosofie di matrice idealistica, che tutto giustificavano in un'ottimistica visione della vita, dissimulando, sotto una presunta universalità e sistematicità della ragione, le lacerazioni della concreta vita personale. Pare accostarsi piuttosto ad alcuni temi cari all'esistenzialismo che, dopo gli orrori della Seconda guerra mondiale, ripigliava la riflessione sul senso della vita, l'es-

serci', sistemando motivi non nuovi: il mistero, inteso come incontro tra finito ed infinito, il tempo e l'eterno.

Marin, molto concretamente, lo invita a considerare la specializzazione utile alla carriera, più che alla vita, peraltro l'unica realtà a contare veramente. E perciò ritiene che tutti debbano riconoscere di essere esistenzialisti, dal momento che «consideriamo la nostra persona come realtà vera e assoluta, contro ogni pensabile realtà» (CMM, p. 85). Scendendo molto concretamente dall'universale al particolare, lo aggiorna immediatamente, come farà varie volte in seguito, sulle sue personali vicende editoriali, prima di consigliargli di fare intanto la sua stessa esperienza, passare un anno a Firenze, per conoscere la «toscanità» (CMM, p. 86). L'aveva provata al tempo della «Voce» e con alcuni dei suoi collaboratori, Prezzolini in particolare, aveva mantenuto ottimi rapporti; ma tra tutti spicca il ricordo di un'anima che voleva, per l'appunto, essere se stessa, quella di Scipio Slataper: «era tutto ciò che io non ero: forte, sano, intelligente, colto. E soprattutto puro! La purità di Scipio era il fiore e la sorgente più viva della sua forza» (CMM, p. 87). Lancia al suo giovane amico una sfida importante, chiedendogli di farsi erede di Scipio, al cui richiamo non bisogna fare resistenza alcuna: «Pennadoro nuovo venuto, se tu non dormi tua è la terra del sole» (*ibidem*). Prende corpo così un discorso sulla cultura di Trieste, «buona matrice di uomini; che oggi come ieri respira ancora aria di tragedia; dove la vita non lascia dormire, dove più che altrove in Italia, si può diventare umani» (*ibidem*). Non abbiamo la risposta di Magris, perché diverse sue lettere non sono state conservate, ma deve aver espresso un'opinione precisa se il poeta gli ribadisce che la «tradizione novecentista triestina tende alle cose, all'umanità piuttosto che all'arzigogolo formale» (*ibidem*). Ricorda che l'orrore per quel tipo di letteratura l'avevano ben espressa in tanti, Svevo, Slataper e anche Saba, tutti presi da «questa esigenza di umanità integra» (CMM, p. 88). Credo che le sue parole non siano cadute nel vuoto, se molti anni dopo, in *Trieste. Un'identità di frontiera* (1982), nel momento in cui ha voluto scrivere una storia della cultura triestina, Claudio Magris ha dedicato il primo capitolo a Scipio Slataper e a *Il mio carso* (1912); e ha scritto pagine indimenticabili su Svevo e Saba, poeta che invece in queste lettere non mostra di apprezzare. Né ha tralasciato di rendere omaggio a Biagio Marin e al suo saggio *I delfini di Scipio Slataper* (1965), per non parlare della sua poesia, che mostra di conoscere come pochi. È curioso che citi, tra gli altri, i versi che forse gli ricordavano le sensazioni provate nella sua ventosa passeggiata torinese, quelli del *Maïstral d'istae* (2000), che nascono «dal desiderio di lontananza, dalla nostalgia d'immedesimarsi con ogni palpito della vita e dal tormento di restar prigioniero nella propria alterità»². Forse si riferiva proprio al loro incontro, quando nota che i suoi due 'maestri' al tempo della «Voce» erano stati capaci di un vero dialogo fra interlocutori «ognuno dei quali conosce ed ammira le posizioni dell'altro ed è anzi quasi sul punto di dividerle. Marin

² A. Ara, C. Magris, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Einaudi, Torino 2015 (1982), p. 91.

non ignora la morale e Slataper non sottovaluta la grazia»³. Dalle risposte del «caro professore» si evince che il tema filosofico si era intanto spostato su quello più domestico del conflitto tra esigenza individuale e necessità di conformismo. In questa prospettiva il suo mentore gli suggerisce di leggere Bergson, in particolare le sue riflessioni ancora attuali sulle *Due fonti della morale e della religione* (1932). Qui il filosofo francese aveva infatti cercato di individuare le cause che possono giustificare l'obbligazione morale, ovvero la pressione sociale da una parte e una spinta di ordine mistico dall'altra: sarebbero queste le due sorgenti dell'azione umana che frammischiandosi si compenetrano nella condotta concretamente vissuta. Marin dà per scontato che per superare il dualismo tra le due economie, l'individuale e la sociale, sia necessario scendere sulla base non del compromesso, ma della lotta. Usando categorie che ricordano quelle riprese da Michelstaedter, esalta la persuasione, la scelta dell'esistenza autentica, perché a vincere deve essere sempre l'«uomo integro, l'uomo persuaso, l'uomo capace di sopportare la pressione esterna senza cadere» (*CMM*, p. 89), seppur incerto possa esserne l'esito: nessuna importanza ha infatti il risultato, perché, come suggerisce bene la *Gitā*, se lo si mira si è perduti: «il risultato sei tu stesso» (*ibidem*) rincalza, stimolandolo a liberarsi da certi residui borghesi e da certe indicazioni della Chiesa: «Lavora sereno e sicuro, perché Dio è in te, e tu sei il tempio del Signore, e espressione, manifestazione di Dio» (*ibidem*). La risposta del giovane Magris deve essere stata chiarissima, se nel dubbio tra accettare il placido compromesso o ascoltare solo la voce del demone socratico, col pericolo, forse di essere bruciati, sceglierebbe di «rischiare tutto in questo 'buon combattimento': magari errare ma poter dire alla fine: ho corso la mia corsa, ho combattuto la buona battaglia, sono stato fedele» (*CMM*, p. 90). Marin gli raccomanda l'equilibrio, consapevole che la vita non è monopolare, unità amorfa, ma continua sintesi articolata tra opposti e distinti, sfida dolorosa per raggiungere l'unità della persona. Ovviamente, non essendo un filosofo ma un poeta, usa le diverse fonti in maniera non sistemica, ma fa un esempio molto chiaro a proposito di Saba, quando dice che i «fiori più belli hanno spesso le radici nel letame» (*CMM*, p. 92): l'arte non sgorga necessariamente da un essere morale, se a formare il poeta triestino, ebreo, molto ha contribuito il suo essere mercante anche sordido, per non dire che dietro il suo male c'è una maledizione millenaria. Slataper, l'uomo puro, perciò è un miracolo. Precisa che non basta invocare, come evidentemente gli ha scritto il figliolo, la «legge d'amore come legge fondamentale della vita» (*CMM*, p. 91) perché anche questa deve basarsi su una sintesi continua. E comunque il prossimo da «amare è solo tramite a Dio. È sintesi continua. E nelle sintesi, tutti i 'Claudi' spariscono, si transustanziano nella sempre nuova realtà» (*ibidem*).

È probabile che ci sia stata una risposta non del tutto consenziente, se Marin nella lettera del 22 gennaio 1959 affronta nuovamente il tema ragionando su Croce e Gentile e sulla loro concezione piuttosto laica della fede, ridotta a

³ Ivi, p. 90.

valori essenzialmente umani. Mentre rileva l'importanza del concetto paolino della carità, questa volta, diversamente da altre, afferma che per essere davvero cattolici è necessario accettare in blocco il carattere divino, il carattere di assoluta verità e valore di ciò che è stato scritto nella Bibbia e nei Vangeli, nonché riconoscere la tradizione della Chiesa. Dunque, tradotto in termini bergsoniani, bisogna accettare la ragione sociale, che è autorità, gerarchia, fissità. La diagnosi è spiazzante: «Dire, io sono cattolico, ma prescindendo da dogmi, gerarchia [...] è cosa poco seria. — Tu come me sei un eretico, con tutto ciò che questo comporta per la Chiesa. San Tommaso ti avrebbe arso vivo» (CMM, p. 93). Sa bene che la strada da percorrere non sarà facile «sia che tu voglia tornare all'ovile sia che voglia ergere la tua vita sulle basi della tua coscienza» (CMM, p. 94). Ma su quella via Magris s'incammina determinato, pensando di trovare la 'grazia', l'attimo pieno di significato, nella poesia. Ed in effetti sia per Croce che per Gentile l'arte è conoscenza dell'individuale, intuizione per l'uno, l'attualizzarsi del proprio sentimento per l'altro: «Sì, la poesia è l'unico modo per raggiungere la vita eterna, l'ultima Tule, e l'unica meta, dove tutto viva e pur non muti, non muoia» (CMM, p. 96) replica Marin il 20 aprile 1959 a una lettera non ritrovata tra le sue carte. Ma avverte che l'arte non è spontaneità, sebbene dura disciplina. In quella successiva, del 9 maggio 1959, conferma ciò che il suo figliolo d'anima evidentemente gli aveva confidato: «Sì, esiste davvero quel pericolo, per gli uomini spirituali, di naufragare nella superbia del superuomo» (CMM, p. 97). Evidentemente c'è stato qualche accenno a una problematica nietzschiana, ma certo è che puntare verso una realizzazione piena di sé comporta il rischio della solitudine. Se Marin non smette mai di indirizzarlo alla concretezza della persona citando con una certa frequenza il monito agostiniano «*in interiore homine habitat veritas*», il giovane sente accentuarsi quella sensazione di isolamento che lo porterà a discutere animatamente sulle sue ragioni: «Anche Gesù ha conosciuto l'amarezza del sentirsi solo, e la rivolta contro l'ottusità del suo prossimo. E anche per il '*trascende temet ipsum*' avrei qualche parola da dire» (*ibidem*), gli ricorda Marin, che si accorge benissimo della direzione che sta prendendo l'altro: «Vi è una trascendenza concreta, che, come ho detto, è eterno processo, itinerario dell'uomo presente definito *hic et nunc*, fino all'universalità del divino, e una trascendenza astratta, più immaginata che pensata da certi mistici, e poi contrabbandata da teologi. Tu tieni a quella concreta» (*ibidem*) per poter sempre «rinascere ed essere nuovo» (*ibidem*). Il punto è per entrambi centrale, visto che anche nelle lettere seguenti viene ripreso. Cominciano a comparire anche accenni alle rispettive vite private: il dialogo si fa incontro nel senso pieno del termine, permettendo ad entrambi di entrare empaticamente nel sentire dell'altro. In alcune righe scritte il 30 maggio 1959 l'anziano poeta nota una certa stanchezza nel giovane, persino nella scrittura. E lo allerta rispetto a una tendenza che gli rimprovererà più volte in seguito, quella di giocare «troppo con ideali e ideologie» invece di tendere «alla sempre rinnovata instaurazione della tua persona» (CMM, p. 98). Vorrebbe che lasciasse perdere le ideologie, che l'antimarxismo mariniano aborrisce. Nella lettera successiva, del 5 dicembre 1959, prende atto della loro differenza di prospettiva: «Forse è anche vero che

io appartengo alla famiglia dei Lutero e tu a quella di Erasmo» (CMM, p. 99) afferma convinto. Dunque, l'uno resta in attesa che la sua condizione di nullità umana si risolva con il dono divino della grazia, l'altro sembra sempre più convinto che negare il libero arbitrio significa negare la dignità e il valore dell'uomo, della propria libertà di essere artefice del proprio destino. Marin pone i suoi 'distinguo' anche su un altro piano, questa volta antropologico: parla di sé come «marinaro di razza» (*ibidem*) «cavo de nembo» (*ibidem*), capo di tempesta che non ammaina bandiera e non riduce la vela, come recita una sua poesia⁴; mentre insinua che il suo «giovane amico e caro figliolo» (CMM, p. 98) mantenga in sé qualcosa del piccolo borghese, pone la differenza tra sé e i voi, i cittadini come Claudio, osservando che «difficilmente vi scontrate» (CMM, p. 99). Ma poi si complimenta per l'argomento della tesi: «Il tema del mito austriaco è bellissimo. Presentacelo! —» (*ibidem*).

Ora però il laureando si trova a dover scegliere una prospettiva di lettura attraverso cui indagare quel mito. Il suo sentirsi eticamente coinvolto lo porta a sondare le mistificazioni e i compromessi su cui è stata costruita la rappresentazione di quell'ordine voluto dalla monarchia asburgica, che proprio il disordine e il vuoto voleva nascondere. Si è avvicinato a Lukács, che concepisce l'opera d'arte come riproduzione di un mondo dove confluiscano e si fondono tutti i momenti determinanti, umanamente e socialmente essenziali d'un periodo storico. E dunque non può tralasciare i riferimenti che gli vengono ancora dal cristianesimo. Il 17 dicembre 1959 Marin risponde a una sua di due giorni prima. Il tema è proprio il rapporto tra l'eternità e la vita, dove l'eternità, come nel Vangelo, non significa un tempo illimitato, ma *kairòs*, il tempo designato nello scopo di Dio, il tempo in cui Dio agisce (Marco, 1.15); la vita invece è caratterizzata dal carattere illusorio della persona. Il turbamento del giovane spinge Marin a smentire l'illusorietà della vita, citando Meister Eckhart, uno dei suoi maestri: in ogni creatura, infatti, Dio si manifesta a se stesso moltiplicandosi all'infinito. La persona recita la sua parte con impegno, realizza miti e valori, ha una funzione che a un certo punto finisce. Ma conclude: «Guai se le morti violente dei giovani fossero vere» (CMM, p. 100). Un mese dopo, in una breve comunicazione, Claudio informa Marin che è morta una sua zia, cui era molto legato, e si chiede perché la Provvidenza abbia lasciato i bambini senza mamma. Si scusa di non poter scrivere di più perché si sente «stanco e arido» (CMM, p. 101). Marin, come sempre, sa mitigare il suo smarrimento, riflettendo come l'esperienza della morte di una persona giovane possa arricchire invece la propria vita. Ma non evita di raccontare, a sua volta, la propria difficoltà a rapportarsi con gli altri. Dalla lettera dell'8 febbraio 1960, questa volta presente negli archivi, si capisce che quelle parole hanno colpito il cuore del figliolo d'anima, che ora gli parla delle sue ultime letture: *La filosofia dell'arte* (1931) di Gentile, che lo ha entusiasmato perché vi ha ritrovato «quasi come una sistemazione» (CMM, p. 103) tante delle idee già condivise con lui, un «superamento delle barriere della propria individua-

⁴ B. Marin, *Cavo de nembo*, in Id., *La girlanda de gno suore*, Paternolli, Gorizia 1922, pp. 71-76.

lità, di effettiva ‘trascendenza’ in senso immanente» (*ibidem*). Probabilmente condivide l’idea che l’arte esprima il momento della soggettività, per espandere la sua vita interiore nella formazione di un mondo in cui spaziare liberamente, perché quel mondo non è che l’artista stesso, la vita del suo animo, del suo sentimento, ossia l’io nella sua immediata posizione soggettiva. Il problema estetico non fa passare in seconda linea quello religioso, anzi lo sottintende. Se l’arte è l’esaltazione del soggetto sottratto ai vincoli del reale, la religione è il momento dell’oggettività, quello in cui lo spirito vede l’oggetto davanti a sé e nega se stesso annullandosi in esso, riconoscendo questo come infinito e inaccessibile, e sé come vanità e impotenza. Magris apprezza la teoria gentiliana dello spirito che insiste sul «continuo divenire, che ogni sosta e perché anche ogni giudizio immobilizza e uccide; e soprattutto il senso dell’universale soffio dello spirito che cancella ogni ‘io e gli altri’» (*ibidem*). Ritrova nella circolarità dello spirito quell’evidenza di metamorfosi che tuttavia non annulla la sua fame di «individualità, di trascendenza» (*ibidem*). Se lo spirito diviene, e dunque non si muore mai, non è meno importante, tuttavia, considerare «l’illusione psicologica» di essere; di qui «l’angoscia della morte che non è disperazione della validità dei valori, ma non voler scomparire» (*ibidem*). Per questo reputa potente il vincolo amoroso che lo lega a persone ritenute insostituibili, cui sente di dover molto e con le quali può davvero realizzare quell’incontro destinato a mutare ognuno nel rapporto con l’altro. Sta cercando di guardare al mistero come a qualcosa che la ragione non sempre può capire, senza che per questo debba abdicare alle sue competenze. E questo qualcos’altro è celato nel mito. Per questo lo appassiona la tesi scelta, perché gli permette di conoscere come si sia costituito quel mito, che è infine sintesi: «È interessante notare come il mito sorga già come rimpianto e decadenza; quando l’Austria fiaccata dalle guerre del 700 e napoleoniche nel suo sforzo di porsi alla testa della ‘grande Germania’ si crea il mito dello stato sopra-nazionale burocratico, della ‘grande Svizzera’ e così via» (*CMM*, p. 104). Un po’ suggestionato da quanto detto, descrive poi una Torino imbiancata dalla neve, grigia e vuota come certi racconti russi, priva di calore e di umanità, e chiede al professore di perdonarlo per tutte le volte che lo ha deluso e di volergli bene. Forse ha capito di essere di fronte a una svolta della sua formazione e a un cambiamento d’interessi. Marin lo tranquillizza sul suo affetto e cerca ancora una volta di comunicare la sua esperienza vissuta, come fa di solito un padre con il figlio. Naturalmente il suo pensiero va a quella generazione perduta nella Grande Guerra, a Carlo Stuparich, che gli aveva raccomandato un altro libro di Gentile, il *Sommario di pedagogia generale come scienza filosofica* (1913). Marin ricorda il fascino subito da quelle pagine, così come di tante altre di Gentile, ma anche l’incanto dell’estetica di Croce, per lui più semplice e comprensibile rispetto a quella del filosofo dell’attualismo. Continua pertanto a suggerirgli alcuni passaggi per comprendere i misteri del dualismo. Magris, il 15 marzo 1960, raccoglie l’invito e questa volta espone con grande precisione il suo stato d’animo, sempre alla ricerca di Dio, ma anche pervaso da un atteggiamento psicologico che lo porta a scandagliare la realtà rivelata in tanti frammenti. Pare insomma rassegnarsi a vivere un dualismo che si può risolvere solo

nel «mito – cioè la sintesi – in cui compongo le cose» (CMM, p. 106). E fa un esempio questa volta letterario:

Insomma da una parte c'è Slataper: "... Dio tu sei" e dall'altra Svevo, con le indimenticabili pagine sul voto di fumare e l'umorismo arguto; da una parte c'è Marin e il Salmo e dall'altra Saba e quel suo scavare sottile, in una pena personalissima che – toccando certamente l'universale del valore poetico – pare limitarsi volutamente ai propri personalissimi miti. (*Ibidem*)

E questi naturalmente rimandano anche a qualcos'altro. Naturalmente tranquillizza Marin che non è questione di fare distinzioni tra diverse tipologie di poesia, che è unica, ma di cercare attraverso quale filtro di Dio si sia scelto di vivere. In questo senso si azzarda a dire che non è sempre necessario fare una selezione, che potrebbe essere una limitazione, ma che potrebbe essere sufficiente dare una nota dominante alla propria personalità. Come optare infatti tra la *Bhagavadgītā* e la coscienza di uno Zeno, o altro? Applica quindi la categoria della molteplicità, della metamorfosi, del 'viaggio', inteso come atto di esistenza stesso, condizione esistenziale di 'indefinito' proprio perché atto senza tempo, direzione e spazio, metafora stessa dell'universo.

In questa prospettiva accredita una visione del mondo che non esclude una concezione religiosa della vita, ma che permette di cogliere anche la ricchezza degli interessi 'mondani', ovvero le infinite qualità dell'uomo, come si manifestano nella vita. Il congedo è sereno, con un accenno quasi doveroso alla sua solitudine ma anche con un'apertura fiduciosa ad altri dialoghi, con Folco Portinari, Giorgio Barberi Squarotti, «letterati» che tra l'altro, in qualche modo, gli hanno dato la gioia di poter parlare di «mà mole», «sabiòn» e «corcaline» (CMM, p. 107). Marin ha capito che il suo figliolo sta iniziando un'esperienza importante, che potrebbe cambiarlo, e gli ricorda, ancora, di essere innanzitutto se stesso. In questo carteggio il poeta gradese, diversamente da quanto a volte confessa in altre pagine, ci tiene a mostrare di aver fatto una scelta 'esclusiva' e piena di Spirito Santo. E al di là di un travisamento sul concetto di 'mondanità', che ritiene sinonimo di superficialità, fa notare la differenza tra la coscienza di Zeno e quella di Svevo, che rappresentando quella del personaggio la giudica insufficiente. Non sa come arginare l'espandersi degli interessi del giovane amico e lo riprende, chiedendogli di essere «più sicuro di gusto e di stile. Vorrei dire che ti vorrei più istintivo» (CMM, p. 109). Prova a convincerlo confrontando il suo percorso con quello del figlio: «Anche il mio Falco era incerto, ma in poco tempo, quanto cammino ha fatto nella autoctisi!» (*ibidem*). Evidentemente non è casuale l'uso del termine gentiliano autoctisi che indica l'atto con cui lo spirito, pensandosi e ponendosi come oggetto, crea se stesso e incessantemente si sviluppa: cerca infatti di riportare il dialogo sui binari di un confronto culturale, tanto che gli chiede di non scrivergli, se non sente il bisogno di chiarire se stesso nel dialogo. La risposta gli giunge qualche settimana dopo, l'8 aprile. Un chiarimento sul termine 'mondanità' permette a Magris di affinare il suo concetto di religiosità, che non necessariamente «si preoccupa di proiettare immediatamente l'umano accadere in una prospettiva del divino» (CMM, p. 110). Certo,

se è qualcosa di spirituale deve presupporre quel grande sfondo che è Dio, ma può anche «appagarsi del suo oggetto, di quella particolarissima azione o di quella particolarissima vita che gli sta di fronte» (*ibidem*). E fa l'esempio delle creature tolstoiane Pierre e Natascia, di Antigone, o Zaratustra, o Fedone, ma anche delle pagine di Salvemini, che pur si interessava dell'*'hic et nunc* di paghe giornalieri o dei brogli dei comuni siciliani. Tutti realizzano valori, quelli che invece Marin sembra trascurare nella sua opera. Salvemini, socialista e liberale, probabilmente non viene citato a caso. Magris cerca comunque di segnare le distanze tra un lavoro di ricerca storico-letteraria, come quello della sua tesi, da quello poetico di Marin cui attribuisce «nel Suo pensiero, nei suoi problemi e parole una troppo rigorosa ascesi e severità, quali certamente può sciogliere e risolvere nell'atto della creazione»: «Forse è che i Suoi abbandoni si realizzano così appieno in poesia, da lasciare il campo totalmente libero ai filosofemi» (*ibidem*). Lui invece ha un altro approccio:

non ho la liberazione della creazione, reco sempre in me queste cose, e nel mito che mi costruisco di continuo, in cui interpreto e ricreo la vita che mi ferve d'intorno, persone individuali, canzoni, 'vogi scuri', amici hanno la stessa, stessa importanza che S. Agostino. (*Ibidem*)

E dunque anche l'allegria risata che si scambia con un amico è una forma di dialogo, non è una dissipazione, un immergersi «con illusoria immediatezza nella vita sensuale – cioè particolare –» (*CMM*, p. 111) che possiede e razionalizza cercando di arrivare all'essenza. Ricorda a questo punto che era stato proprio Marin, in altre occasioni, a valutare la vita, la comunione affettuosa con gli altri, la gioia, come più importanti rispetto al Libro.

Marin questa volta ci mette un po' a rispondere. Ma il 18 maggio 1960 riporta citazioni circostanziate dall'«Osservatore Romano», Albert Einstein, Karl Jasper, Ortega Y Gasset, Simon Weil, per illustrare il suo itinerario, lungo e rispettoso di qualunque fede, dunque anche della sua. E gli augura di vivere sano e di battere con impegno la sua strada, se vuole arrivare alla vita. Il rapporto procede comunque intenso e affettuoso, tanto che Claudio, vinta una borsa di studio per Tübingen, da qui gli scrive confessando di rimpiangere i suoi rimproveri, che altro non erano se non sete di fraternità, comunione con altri e abbandono e dono agli altri. Gli esprime addirittura preoccupazione per la sua tendenza a chiudersi troppo nei suoi libri e pensieri, una via meno viva per la vita. Sa di farlo felice raccontandogli che nel collegio c'è una ragazza di Grado che canta talvolta *Mamola*, quella sua poesia d'amore fra cielo e mare. Marin ha qualche problema di salute, confessa la sua delusione per la mancata assegnazione di un premio letterario che gli avrebbe fruttato non solo, finalmente, un riconoscimento pubblico, ma anche una somma di denaro che l'avrebbe momentaneamente tranquillizzato. Claudio gli è vicino, e in una lettera del 6 dicembre 1960 lo ragguaglia sui suoi progressi di studio, si mostra grato per quanto ha imparato da lui e ammette di provare qualche difficoltà, ad esempio di non saper essere solo e nello stesso tempo di non poter trovare persone disposte ad aprirsi a un dialogo. Ritrova la sua triestinità nel riconoscersi un po' conservatore di valori, dif-

fidente verso le nuove avventure e prodigo verso i vecchi rapporti, propenso a una vita d'interiore creazione e di lieta comunione. La lettera è lunga, complessa, riprende alcune puntualizzazioni sulla differenza tra i loro modi di intendere il dialogo e il valore della persona. Poi passa a raccontare le sue letture: il *Sommario di pedagogia generale come scienza filosofica* di Gentile, che ha trovato magnifico, e la *Storia d'Italia dal 1871 al 1915* (1918-1928) di Croce, utile per sondare il periodo storico che gli interessa per la tesi, ma non condivisibile sul giudizio positivo dato a proposito della classe dirigente italiana, che invece fu solo dominante ed affatto liberale. Ammette di essere attratto sul piano ideologico dal socialismo, da cui però lo separa in suo bisogno di spiritualità. Consapevole di questa contraddizione, ritiene opportuno tenersi fuori dai problemi politici. In questa lettera ha inizio il loro lungo dialogo sulla poesia di Marin, che lamenta il mancato riconoscimento del suo valore, contraddetto sempre dal figliolo d'anima, che lo rassicura e gli fa una promessa: «un giorno farò anch'io il Giovanni Battista della Sua poesia» (CMM, p. 121). E su questo impegno molte pagine verranno scritte nel carteggio. Magris cerca di risollevarlo, mostrandosi curioso della prefazione che Pasolini sta scrivendo a un'antologia delle poesie mariniane. Né tace le sue riserve per le «intellettualistiche elucubrazioni sulla poesia attuale, neosperimentale» (CMM, pp. 120-121) dello scrittore friulano. Marin è d'accordo, esalta la funzione del dialogo, che per il suo figliolo d'anima ritiene sia fame di vita, anzi «fame di Dio» (CMM, p. 122). La sua amarezza è palese allorché gli confessa che è difficile realizzare una piena sintonia, se non amorosa, in questa vita, tanto da ricordare che sia Socrate che Agostino la rimandavano nell'al di là, il primo con le ombre dei magnanimi, il secondo attraverso la comunione dei Santi, quindi fra pochi eletti. Al centro, ancora, il silenzio sulla sua poesia. Sta morendo Stuparich, che Marin non amava e le cui pagine letterarie non lo entusiasmavano, anche se non gli nega il merito di aver scritto un saggio importante su Slataper. Ne parla in un paio di lettere, affermando che con lui «se ne va l'ultimo triestino della grande epoca letteraria, l'ultimo dei 5 esse: Svevo, Slataper, Saba, Schönbeck [Virgilio Giotti, n.d.r.], Stuparich. Che stranezza in quei 5 esse! E quanta anima triestina, quanto dramma!» (CMM, p. 126). Quando Claudio Magris risponde, tra l'altro concordando sui suoi giudizi, gli pone però un altro tema, quello della funzione che dovrebbe avere oggi l'intellettuale, il 'chierico' come direbbe Benda. L'occasione è data dalla lettura di un saggio di Gentile sulla forza di convinzione etica del fascismo, che giudica assai debole e deludente. Il filosofo dell'idealismo questa volta non lo convince, mentre si rafforza l'esigenza che «bisogna calare l'universale, Dio, nel concreto» (CMM, p. 130). Perciò ottimo 'chierico' gli sembra proprio Marin: «Per esempio penso alla Sua concretissima battaglia per umanizzare la nostra condizione triestina, i rapporti con gli slavi: questa è per me autentica attività» (*ibidem*). In una lettera del 24 maggio 1961 accenna ancora una volta alla sua solitudine, ma questa volta la attribuisce a ragioni esterne, storiche più che esistenziali, certamente morali ma anche ideologiche, quelle che lo stanno staccando da quella coralità gioiosa e fraterna in cui soltanto risiede la pienezza del vivere. Sono gli anni in cui Elio Vittorini e Italo Calvino, a Torino, con la rivista «Il Menabò»

mettevano in discussione proprio il ruolo dell'intellettuale all'interno di un sistema capitalistico in cui lo sviluppo tecnologico era in grado di garantire insieme progresso tecnico e promozione delle classi subalterne. L'aspetto più interessante di questa ideologia era la combinazione tra alcune filosofie della produttività e una visione tecnologicamente perfettibile dello sviluppo. Questa prospettiva ottimistica veniva conquistando ampi strati di operatori dell'industria e di intellettuali anche umanisti che, liberi da ideologismi dopo la lunga stagione neorealista, guardavano all'intero sistema comunicativo, sperimentando audaci metalinguaggi, lontani da specifici contenuti storico-sociali. Magris precisa il senso della sua solitudine:

Nel campo della cultura c'è da combattere una buona battaglia per quelli della mia generazione: insegnare – contro i cialtroni parolai e faciloni da una parte e gli agrimensori dello spirito dall'altra – che storia, presupposti sociali ed economia, contenuti intellettuali [...] non cancellano affatto il momento della grazia e del canto, che di essi si nutre e ad essi dà vita. Per questi pensieri, sono abbastanza isolato nel mio ambiente culturale. (CMM, p. 132)

Marin lo incoraggia a proseguire su questa strada e lo riconosce infine come erede di Slataper. La tesi è quasi pronta e il 27 novembre 1961, scusandosi per la fretta e per non poter essere a Trieste ad ascoltare la conferenza che Carlo Bo terrà su Marin, gli rivolge parole di affetto e riconoscenza: «E vorrei ripeterLe, in questa occasione, che io sento di doverLe molto, per questi cinque anni di dialogo e per la lettura dei Suoi versi. Le devo una parte di me, che senza questo incontro ora non esisterebbe» (CMM, p. 138).

La tesi, come è noto, viene pubblicata da Einaudi. A questo punto gli impegni dello studioso si infittiscono, mentre il dialogo epistolare si dirada. Ma non quello personale, tanto che, come si deduce da una lettera datata del 25 luglio 1962, proprio a Grado Claudio aveva fatto conoscere al caro professore quella sua «amica» (CMM, p. 141), Marisa Madieri, che sarebbe diventata sua moglie. Da questo momento anche lei diviene uno dei personaggi ricorrenti dei loro scambi epistolari:

dopo l'incontro con Lei è uscita mutata, colpita in qualche remota zona della sua personalità e come trasformata. Anche per questo aumenta il mio debito verso di lei: per le Sue parole che di nuovo, come già altre volte con me, sono state come i semi fecondi della parabola evangelica. (*Ibidem*)

In una lettera del 2 dicembre 1962 gli dirà che l'ha baciata per la prima volta proprio dopo il pomeriggio trascorso con lui. Alla vita del poeta gradese aveva pensato spesso in questi ultimi «tempi d'inquietudine e di crisi, di instabilità sociale e spirituale, mentre mi si aprono davanti anni un po' confusi e nomadi e mi sembra di perdere molte care cose della mia vecchia vita» (*ibidem*). A lui racconta tutto lo struggimento che gli danno le persone o sentimenti quali l'amore, la gioia, la bellezza da quando ha imparato, grazie ai suoi versi, a sentire tutto questo in una luce di religiosità. Ma sa che per lui è cominciato un nuovo tempo, scandito da impegni professionali che non gli lasciano momenti liberi. Ma-

rin, quasi per trattenerlo, continua a parlargli di Grado e del «dosso» (CMM, p. 142) e di Porto Buso, della pineta di san Marco, dell'anniversario della morte di Falco, dell'incontro fortuito con una ragazza che sembrava la sua gemella, e che in effetti era una Grisogono, sua cugina. Claudio il 29 agosto 1962 gli scrive da Camporosso, dove era andato a riposare. Racconta del piacere provato allorché il prof. Ernesto Sestan per il suo lavoro asburgico lo ha già inserito nella compagine degli scrittori triestini e intanto, ricordandogli tutta la sua gratitudine, rinnova la promessa di adoperarsi per la sua poesia, ben sapendo che il debito nei suoi confronti non potrà mai essere estinto. Gli chiede un consiglio per alcuni passi di Eckhart da inserire in un'antologia che sta preparando, ed esprime tutto il suo entusiasmo per la nuova raccolta che gli ha inviato, e che sarà pubblicata da Scheiwiller nel 1968 con il titolo di *Tra sera e note*. Ma gli suggerisce, come farà in seguito a proposito di altri progetti editoriali, di snellire il volume e renderlo più invitante per i lettori, dentro una logica che, con gioiosa autoironia, definisce «mondana» (CMM, p. 142). Intanto è di fronte a una difficile scelta non solo professionale: Torino o Trieste? La possibilità di incontri stimolanti culturalmente e proficui per la sua carriera, o la sua piccola patria dove, come diceva Slataper «Noi vogliamo amare e lavorare» (CMM, p. 149). Marin questa volta è più 'mondano' di lui e lo spedisce senza dubbio a Torino, almeno per il momento, dandogli anche consigli per la sua carriera. Lo rassicura che Trieste non lo dimenticherà. Così, quando gli spedisce le *Elegie istriane* (1963), il suo figliolo d'anima, in una lettera del 3 luglio 1963, le accoglie con grande commozione perché «finalmente il nostro dramma istriano è salvato dal tempo, rendendo nel canto ora non è più solo un nostro travaglio, ma è entrato, con le Sue elegie, nella nostra civiltà» (CMM, p. 157). Ma alla risposta grata e commossa di Marin, che gli chiede di pubblicare una sua recensione sul «Piccolo», Magris consiglia di farla fare, questa volta, a persona estranea all'ambiente triestino, per la semplice ragione che la sua poesia ha bisogno di altre voci per farsi conoscere. Naturalmente, non potendo più fare il Battista, si impegna a diventare il suo evangelista. Rapida la risposta: «Mio caro Claudio, gli evangelisti evangelizzano perfusi dello Spirito Santo e non misurano su un metro umano la propria autorità» (CMM, p. 160). *Il mito asburgico* (1963) è infine pubblicato e viene presentato al Viareggio. Magris, divenuto un nome di riferimento importante, quasi per rincuorarlo, ricorda a Marin che poco vale quella sua carta stampata rispetto alla gloria che invece Falco ha saputo conquistarsi. Gli ribadisce che comunque la gloria umana di per sé non esiste, se non quella che, bruciata la singola individualità, s'eterna nel saper tornare «in unum» (*ibidem*), in Dio: lo aveva detto Slataper e, prima di tutti, naturalmente Gesù. Insiste nel sostenere che nulla vale l'uomo che per conquistare il mondo intero perde la sua anima, e gli promette che quando avrà una voce più forte saprà far conoscere al mondo il valore dei suoi versi, non per ubbidire ad un'esigenza 'mondana', ma per calare nel mondo lo spirito che ne traspare. Ormai il rapporto è cambiato seppure, di fronte all'autorevolezza acquisita dal figliolo d'anima, Marin non esita, pur dopo ampie lodi, ad esprimere alcune riserve sul *Mito asburgico*. L'obiezione di fondo riguarda il giudizio negativo che l'autore dà su quel mito. In una lettera del

16 agosto 1963, ore 7, rivendica pertanto un'esperienza che l'altro non ha fatto, e cioè l'aver vissuto fino al novembre del 1914 proprio in «Kakania» (CMM, p. 166). Crede così di poter meglio capire le ragioni del fascino esercitato dalla storia asburgica su poeti e scrittori appartenenti a nazioni e classi sociali diverse. Per lui, nato suddito di quell'impero, era positivo che perfino con la sua burocrazia il mito asburgico avesse contribuito a far penetrare la cultura europea tra i popoli slavi del vicino oriente, seppur vincolati alle proprie esigenze nazionali, esasperate tra l'altro dal predominio culturale politico dei tedeschi. E non tace, ancora una volta, la sua disapprovazione per una lettura ideologica delle cause che hanno portato al tramonto di quella civiltà, non imputabili a un mancato assorbimento del socialismo, come gli sembra voler suggerire Magris. Frutto di un lungo cammino condotto in un mare di difficoltà, quel mito, che vuole assimilati tanti popoli diversi in un'unità dinastica, nel momento del suo tramonto è parso a tanti degno di essere ricordato e celebrato. Ritene dunque più corretto parlare di preoccupazione conservatrice, piuttosto che di miti «reazionari» (*ibidem*) da contrapporre a ideologie progressiste. Magris, se mostra di apprezzare le parole di Marin, le uniche negative tra tutte quelle ricevute, non esita a puntualizzare la sua posizione di testimone delle devastazioni prodotte dalle ideologie. Le ha demistificate, proprio nel nome di quel voler essere se stesso. In fondo non gli sembra divergere nella sostanza da quanto gli ha insegnato il professore, perché «quel mito sovranazionale» (CMM, p. 169) era per l'appunto un mito, visto che la realtà era quella della disgregazione delle forze nazionali. E con accuratezza individua tutti i punti nel suo lavoro che in qualche modo smentirebbero i rilievi fatti. Ma entrambi poi accettano le posizioni dell'altro e finiscono per dividerle. Nell'ottobre del 1963 viene invitato a tenere una conferenza al C.C.A.⁵. L'accoglienza è calda, e le domande fatte da un pubblico qualificato riguardano un altro mito, quello della triestinità. Si tratta di un tema, scrive, che un giorno vorrà affrontare, anche perché non «è mai stata fatta la 'storia' di Trieste, della sua anima e della sua cultura» (CMM, p. 174). Marin lo aveva già invitato a stendere una nuova storia, «libera dal nazionalismo di Tamaro, ma anche dello spirito anti-italiano di Cusin» (CMM, pp. 136-137). E la promessa è stata mantenuta, dal momento che nella ricostruzione di Trieste. *Un'identità di frontiera* la sua concezione della storia appare ben diversa da quelle: è un fluire in cui l'individualità viene assorbita, e in cui a momenti di progresso si alternano strappi, che tuttavia non ne inficiano l'intrinseca unitarietà.

Attraverso le lettere, che continuano il dialogo, si vedono scorrere le due vite, con tutto il loro carico di momenti sereni e dolorosi. Certo, quanto più la voce di Claudio si fa forte, tanto più le lettere si accorciano, e quanto più Marin lamenta il suo isolamento 'mondano', tanto più il figliolo d'anima sembra invidiargli quella «vita regale» (CMM, p. 180) che ha non bisogno di nulla per vivere. A volte è quest'ultimo a rimproverare il poeta per aver dato credito, recensendoli,

⁵ Circolo della Cultura e delle Arti, fondato a Trieste nel 1946 da Stuparich e altri intellettuali triestini tra cui Biagio Marin, che fu il primo direttore della Sezione Lettere.

ad autori di scarso valore con il rischio di perdere «in prestigio, autorità e funzione vitale» (CMM, p. 234); a volte è Marin che lo richiama all'indulgenza e alla comprensione per un «dramma umano» (*ibidem*) anche se non sempre produce poesia. Sempre disposti a fare un passo indietro, il professore tuttavia annota: «Tu cresci e agisci secondo la tua legge; io, evidentemente secondo la mia. Né, purtroppo è pensabile che il vecchio tronco si pieghi al virgulto» (CMM, p. 240). E così, anche in occasione della pubblicazione del libro su Roth spunta l'antimarxismo di Marin a proposito dello storicismo «astratto» (CMM, p. 275) che non permetterebbe al suo figliolo saggista di «fondere in un'esposizione unitaria la persona e l'esperienza letteraria di Roth» (*ibidem*). Puntualmente Magris, rilevando una certa contraddittorietà di giudizio nei diversi interventi di Marin, ribadisce di essere ancora «con Croce», ma «contro le scimmie italiane di Croce che ripetono 'poesia' come gli italiani dicono 'mamma'» (*ibidem*). E lo ringrazia per non avergli perdonato nulla, mentre agli altri «elargisci patenti senza badare (p.es. Tomizza, Cecovini, Ciacchi, ecc.)» (CMM, p. 277). Il messaggio arriva a un interlocutore che si è già espresso in questo senso, quando ha dichiarato che «S. Francesco era un *mona* [...] perché aveva voluto imitare Gesù, ripeterlo e copiarlo» (CMM, p. 284). Magris rivendica dunque la propria individualità: «Sei un germe che porto in me, che fruttifica in me e che ha svegliato in me forze in sviluppo: forze che non possono copiarti, imitarti, adeguarsi alla tua vita e ai tuoi valori, che transustanziano Marin in forme diverse, autonome, libere» (CMM, p. 285).

Più avanti, sarà proprio a lui che il figlio d'anima si rivolgerà quando, perso il padre vero, sentirà di essere forse troppo fragile per una vita tanto intensa e legata a scelte dettate a volte da «vanità» (CMM, p. 309), a volte dal bisogno di iniziare una nuova fase della propria esistenza. Di fronte all'osservazione del poeta che lo invita a non disperdere l'energia in spostamenti continui, così giustifica il suo viaggiare continuo: «una ritirata per sottrarmi alla falsa azione, stare con me, così la mia inazione nel senso indiano» (CMM, p. 328). Continua in tal modo una relazione affettiva che, se possibile, si intensifica con il passare del tempo, se Magris, in una breve lettera del 5 agosto 1983 riconosce: «Ti devo tanto di ciò che sono, e tu vivi in me» (CMM, p. 366). Ammette infine ciò che all'inizio di questa storia non riusciva ad accettare, il riconoscersi una «piccola ma forte foglia del tuo grande albero. E ho sentito la vita di noi tutti fiorire e crescere in te» (CMM, p. 367). Riescono ancora a scambiarsi gli ultimi libri, *La voce de la sera* (1985) e *L'anello di Clarisse* (1984), su cui Marin ha ancora qualcosa da ridire. Ma nella lettera del 6 luglio 1985 quest'ultimo, forse senza rendersene conto, prende congedo dal figliolo d'anima facendogli «l'augurio di arrivare a quella pace interiore che è condizione perché tutte le distanze siano superate e la lealtà del mondo sia tutta nella tua persona» (CMM, p. 372). Magris nel frattempo, con *Illazioni su una sciabola* (1984), aveva intrapreso una nuova strada, facendosi narratore e dunque sperimentando la «creazione» (*ibidem*). In qualche modo ha seguito la via che il suo «caro professore» gli aveva suggerito, superando la propria individualità in un respiro corale, 'epico', per dare la parola a tutti coloro che vogliono raccontare la propria storia attraverso la propria memoria.

La voce del narratore Claudio Magris, ancora oggi, pare davvero confondersi con le voci di tutti i suoi personaggi nel continuo fluire della storia nella natura, come il giovane studente aveva avvertito, non senza turbarsi, in quella lontana primavera ventosa a Torino.

Riferimenti bibliografici

- Ara Angelo, Magris Claudio, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Einaudi, Torino 1982.
- Bergson Henri, *Le due fonti della morale e della religione*, Edizioni di Comunità, Milano 1947 (1932). Ed. orig., *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, PUF, Paris 1932.
- Croce Benedetto, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, Laterza, Bari 1928 (1918-1928).
- Gentile Giovanni, *Sommario di pedagogia generale come scienza filosofica*, Laterza, Bari 1920 (1913).
- , *La filosofia dell'arte*, Fratelli Treves, Milano 1931.
- Magris Claudio, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, Torino 1963.
- , *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Garzanti, Milano 1984.
- , *Illazioni su una sciabola*, Cariplo-Laterza, Milano-Bari 1984.
- Magris Claudio, Marin Biagio, *Ti devo tanto di ciò che sono. Carteggio con Biagio Marin*, a cura di Renzo Sanson, Garzanti, Milano 2014.
- Marin Biagio, *Cavo de nembo*, in Id., *La ghirlanda de gno suore*, Paternolli, Gorizia 1922, p. 23.
- , *Sénere Colde*, Il Belli, Roma 1953.
- , *Elegie istriane*, con un discorso di Carlo Bo, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1963.
- , *I delfini di Scipio Slataper*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1965.
- , *Tra sera e note*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1965.
- , *La vose de la sera*, a cura e con una traduzione di Edda Serra, Garzanti, Milano 1985.
- , *Maistral d'istae*, a cura di Edda Serra, Edizioni della Laguna, Monfalcone 2000.
- Slataper Scipio, *Il mio Carso*, Libreria della voce, Firenze 1912.

Il sogno della scuola umanistica di Claudio Magris

Encarna Esteban Bernabé

Abstract:

The current essay presents Claudio Magris' key ideas on a pedagogical model for present-day society. Arguably, though perhaps inadvertently, Magris developed a particularly useful concept of humanist school for today's society across his prolific career. His pedagogical ideas appear in his articles, essays and even his fiction, over the years. This article is focused on the main issues that make up Claudio Magris' concept of humanist school.

Keywords: Claudio Magris, Education, Humanism, Pedagogy, School

1. Introduzione

Nel maggio del 2011 l'Università di Barcellona conferì il titolo di Dottore *Honoris Causa* a Claudio Magris. Nel discorso di presentazione il professor Antoni Martí Monterde disse che «parlare di Claudio Magris significa riconoscere e indicare un modello per ogni comunità universitaria. Presa nel suo insieme, la sua opera illustra in modo eloquente il legame fondamentale tra università e società, particolarmente vivo negli studi umanistici»¹.

Queste parole mi portarono a ricercare tra le pagine di Magris, fra i principali scrittori della seconda metà del Novecento e di questo nuovo secolo, il suo particolare concetto di scuola. Subito capii che la sua non è un'opinione qualsiasi, bensì una ricchissima riflessione che può portare molta luce al discorso attuale di tanti intellettuali, pedagoghi e umanisti.

Il nostro caro autore sogna una scuola umanistica dove il professore riesce a svegliare il senso critico dell'allievo; un allievo che prende l'iniziativa e diventa protagonista del proprio percorso educativo.

In questo saggio esporrò le idee principali del concetto umanistico della scuola di Claudio Magris, poiché penso che siano un grandissimo contributo al mondo scolastico dei nostri giorni.

¹ A. Martí Monterde, *Solemne investidura com a Doctor Honoris Causa del professor Claudio Magris*, Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona 2011, p. 39.

Il professore Monterde afferma che «Magris rappresenta la dimensione critica, immaginativa e creativa della ricerca che si svolge quotidianamente in ambito universitario [...] e che pone di continuo l'esigenza di pensiero critico e di rivendicazione – anch'essa critica – della figura dell'intellettuale nell'attualità»².

È scontato che Claudio Magris sia uno dei modelli di scrittura e di critica letteraria fra i più importanti degli ultimi tempi, ma quello che vorrei mostrare in questo lavoro è il suo peso morale come modello pedagogico. Anche se non ha scritto in maniera esplicita sull'argomento in tante pagine, il tema dell'educazione dei giovani lo preoccupa e ne ha parlato in diverse occasioni. Intendo in queste pagine segnalare le principali idee di Magris sulla questione dell'istruzione nei nostri giorni, poiché ritengo che il grande scrittore triestino possa essere una preziosissima guida, sia per i nostri giovani, che cercano il loro posto nella vita, sia per noi professori e pedagoghi, che tentiamo di aiutarli segnalando le diverse possibilità che si aprono davanti a loro.

Innanzitutto dobbiamo chiarire che quando parliamo della scuola umanistica sognata da Magris non stiamo riducendo l'ambito di studio alle discipline umanistiche. La matematica, la scienza e la tecnologia, ovviamente, devono essere studiate ma anch'esse in un contesto umanistico. Una formazione umanistica mette la persona al centro del processo di apprendimento; non si fa attenzione solo all'intelletto, all'acquisizione di conoscenze, ma si guarda la persona come un tutto, vale a dire emozioni, analisi personale, capacità di lavorare in gruppo, di risolvere conflitti e tanti altri aspetti che, purtroppo, la scuola dei nostri giorni sta ignorando in favore di una formazione specialistica sempre più selettiva.

Cominceremo analizzando dei concetti chiave per questa scuola sognata da Magris e finiremo centrando la nostra attenzione su tre articoli che formano un compendio di didattica prezioso per qualsiasi docente dei nostri giorni.

2. Il Maestro³

Nel maggio 2003 si svolsero a Murcia delle giornate di studio su Claudio Magris, organizzate dal professore Pedro Luis Ladrón de Guevara. Dai lavori presentati in quelle giornate nacque il volume *El universo literario de Claudio Magris*⁴. Il contributo di Magris aveva per titolo *Entre el Danubio y el mar* (Fra il Danubio e il mare). Lo scrittore, analizzando l'opera *L'anello di Clarisse* (1984), auspica che il futuro della nostra civiltà dipenderà tutto dalla scelta che le generazioni future faranno fra le due posizioni che ci offre, appunto, questa civiltà. Da una parte, abbiamo il nichilismo con la fine dei sistemi dei valori, avvertita come una liberazione dell'uomo per la quale, secondo Nietzsche, dobbiamo fe-

² *Ibidem*.

³ Il maiuscolo non è casuale.

⁴ P.L. Ladrón de Guevara (a cargo de), *El Universo literario de Claudio Magris* (Jornadas sobre Claudio Magris, Murcia, 12, 13 y 14 de mayo de 2003), Fundación Caja Murcia, Murcia 2005.

steggiare; dall'altra parte, questa fine dei valori è percepita come una malattia da combattere, secondo l'avvertimento di Dostoevskij⁵. Magris ci presenta, in maniera implicita, questa dicotomia che appare con più forza nelle sue opere *Danubio* (1986) e *Microcosmi* (1997). Per lui, il giovane deve porsi la cruciale domanda sul suo inserimento nella 'prosa del mondo', sacrificando così le proprie esigenze e possibilità, oppure può scommettere per uno sviluppo completo della sua identità senza sacrificare nessun aspetto del suo essere, orientandosi, in questo modo, verso quella che l'autore chiama «la poesia del cuore»⁶. Magris riprende qui l'idea di Novalis, presente nel suo *Enrico di Ofterdingen* (1802), in discussione con il *Wilhelm Meister* (1795-1796) di Goethe⁷.

In questo stesso lavoro, *Entre el Danubio y el mar*, Magris parla della positiva influenza da parte di un professore tedesco durante gli anni delle medie:

Con extraordinarias lecturas absolutamente heterodoxas y con comentarios originales, nos introducía en una cultura alemana de otro modo inaccesible; en definitiva, gracias a él podíamos recoger, a los doce o trece años, lo que más tarde habría reencontrado, leyendo el *Doctor Faustus*, en la descripción de Kaisersaschern.⁸

Magris difende l'originalità della metodologia di questo professore che, con delle analisi di testi fuori dal comune, riuscì ad introdurre i giovani allievi nel vivo della cultura tedesca, lasciando in loro un'impronta che rimarrà per tutta la vita. Con queste letture si sveglia, nello spirito del giovane Magris, il bisogno di conoscere in prima persona le terre descritte nelle opere studiate. Nasce, in questo modo, il bisogno del viaggio come un elemento essenziale della vita di Claudio Magris, un bisogno ancora più vitale di quello della scrittura, come confessa lo stesso Magris: «Antesque la escritura, el viaje es un elemento esencial de mi vida»⁹.

Il Maestro, per Magris, deve saper trasmettere le proprie cognizioni ma, soprattutto, deve favorire il dialogo con il giovane studente. L'umiltà del docente è un elemento chiave nella pedagogia di Magris. Risulta molto facile trovare il nesso di pensiero con il suo caro amico e maestro di vita Biagio Marin; in una lettera datata 3 marzo 1959, il poeta di Grado scrive ad un giovanissimo Magris, allora studente all'università di Torino, che si era lamentato in una lettera precedente di un suo docente:

⁵ Cfr. *ivi*, p. 19.

⁶ *Ivi*, p. 20.

⁷ Cfr. *ivi*, p. 20.

⁸ *Ivi*, p. 2. Trad. propria: Con straordinarie letture assolutamente eterodosse e con dei commenti originali, ci introduceva in una cultura tedesca, in un altro modo inaccessibile; insomma, grazie a lui, potevamo raccogliere ai dodici o tredici anni, ciò che più tardi avrei riscoperto, leggendo il *Doctor Faustus*, nella descrizione di Kaisersaschern (se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono di chi scrive).

⁹ *Ibidem*. Trad.: Prima ancora della scrittura, il viaggio è un elemento essenziale della mia vita.

Caro Claudio,
i dialoghi premettono due uomini pari; ad essi intonati a priori nel profondo dell'anima. Se no, non son possibili. Vi ha sì lo scambio di idee scientifiche, o, comunque, già intellettualmente prefissate, ma il dialogo che interessa noi è frutto di un miracolo di umiltà e di amore.

Ora vedi, gli insegnanti universitari sono generalmente autoritari in tutti i paesi; ma da noi, per il riflesso dell'autoritarismo cattolico, sono quasi tutti pontificali. L'urto con essi è pericoloso, perché mancano di signorilità, sono sotto sotto, plebei vestiti di festa, preti senza carità cristiana. Se poi, come tu mi scrivi, l'uomo è anche un isterico, allora è finita.¹⁰

Il 9 marzo 1996 Magris partecipò ad un incontro al Centro Culturale di Milano. Luca Doninelli raccolse le sue parole nell'articolo *All'origine dello stile: maestri, incontri, letture* (1996). In questo incontro Magris ricorda il titolo di un suo articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» qualche settimana prima: *Ma il vero maestro non insegna*¹¹. In questo articolo lo scrittore espone delle idee chiave per capire il suo modo di intendere il ruolo del maestro:

Il maestro è tale perché, pur affermando le proprie convinzioni, non vuole imporle al suo discepolo; non cerca seguaci, non vuole formare copie di se stesso, bensì intelligenze indipendenti, capaci di andare per la loro strada. Anzi, egli è un maestro solo in quanto sa capire quale sia la strada giusta per il suo allievo e sa aiutarlo a trovarla e a percorrerla, a non tradire l'essenza della sua persona.¹²

Il maestro, secondo Magris, deve rispettare l'individualità del giovane che, pur non avendo ancora la saggezza degli anni e dello studio del maestro, non ha paura di confrontarsi con lui perché sa che verrà ascoltato e considerato nella sua totalità:

Un vero maestro non è tanto un padre, quanto un fratello maggiore [...] Forse, essere un maestro significa, oggi più che mai, non sapere di esserlo e non volerlo, dimenticare se stesso nel dialogo che si instaura con un altro, trattarlo da pari senza superbia, senza condiscendenza e senza preoccupazioni pedagogiche. [...] Lo spirito soffia dove vuole e non è detto che nel momento del confronto, soffi sulla testa di chi ha scritto dei capolavori e che, in quel momento, può essere più cieco del suo interlocutore, il quale non può vantare quei capolavori o altri titoli di merito.¹³

Magris insiste sull'idea già sviluppata tante volte negli incontri con il suo caro maestro di vita Biagio Marin: non è possibile il dialogo senza parità.

Ma in questo articolo parla anche dell'atteggiamento dell'allievo. Spetta a lui, a chi si accosta ad un maestro per trarre un insegnamento dalla sua persona,

¹⁰ C. Magris, B. Marin, *Ti devo tanto di ciò che sono. Carteggio con Biagio Marin*, a cura di R. Sanson, Garzanti, Milano 2014, p. 95.

¹¹ C. Magris, *Ma il vero maestro non insegna*, «Corriere della Sera», 19 febbraio 1996.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

saper riconoscere la qualità umana e professionale. Uno dei problemi maggiori dei nostri giorni è la mancanza di credibilità della figura del docente, la quasi totale indifferenza da parte dei ragazzi e delle loro famiglie verso il suo lavoro. Magris insiste sull'idea del riconoscimento, essere grati a chi dedica parte della sua vita a mostrarci le vie giuste da intraprendere è un altro elemento chiave nel processo di apprendimento:

Avere autentici maestri è una grande fortuna, ma è anche un merito, perché presuppone la capacità di saperli riconoscere e di sapere accettare il loro aiuto: non solo dare, pure ricevere è segno di libertà e un uomo libero è chi sa confessare la propria debolezza e afferrare la mano offertagli.¹⁴

Questo interessantissimo articolo si chiude con una frase che ritengo un prezioso consiglio per chi si dedica all'insegnamento e che riprende l'idea iniziale dell'umiltà del maestro: «saper essere e restare scolari non è poco, è già quasi essere maestri»¹⁵.

3. La letteratura

Uno dei meriti principali dell'autore di *Danubio* è quello di aprirci ad un universo letterario vastissimo. Lungo tutta la sua prolifica collaborazione con il quotidiano «Corriere della Sera», lo scrittore triestino ci ha fatto conoscere centinaia di nomi di scrittori essenziali, non sempre conosciuti dal grande pubblico. Grazie alle sue analisi intelligenti e accattivanti, il lettore ha arricchito la sua cultura personale. Così facendo Magris ha esteso il suo campo di lavoro come professore di letteratura e ha aperto le porte della sua aula universitaria arrivando fino alle pagine del giornale nazionale.

Questo è uno dei principali tratti del maestro: il docente non chiude il rapporto con gli allievi una volta che la campanella suona, ma al contrario il discente va via con la curiosità accesa, con la voglia di approfondire lo studio, la ricerca. Attingere direttamente alle fonti e avvicinarsi alle mille pagine che il professore ha fatto conoscere è il suo desiderio. Magris, in qualche modo, l'ha fatto e continua a farlo con tutti i suoi lettori settimanali. La letteratura è uno degli elementi chiave della formazione dei nostri giovani. Stiamo assistendo ad un preoccupante calo del numero dei lettori a livello generale e particolarmente fra i più giovani. La letteratura, tuttavia, non è un'opzione nell'istruzione, ma uno dei pilastri principali. Magris sa che lui è quello che è anche grazie alle sue letture. Proprio con questo pensiero chiude l'articolo *Libri di lettura*, riprendendo le parole del grande autore argentino: «una volta Borges ha detto che lasciava ad altri di gloriarsi dei libri che avevano scritto e che la sua gloria erano invece i libri che aveva letto»¹⁶.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ C. Magris, *Libri di lettura*, in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, Garzanti, Milano 2014 (2008), p. 15.

Martí Monterde afferma che la letteratura divenne per Magris una metaconsapevolezza di un altro modo di sentirsi europei e, potremmo anche dire, un altro modo di sentirsi persona. La letteratura non è una aggiunta nella vita del giovane, ma formerà la sua maniera di situarsi nel mondo, organizzerà il suo pensiero e sveglierà in lui il pensiero critico e analitico tanto necessario per la vita adulta:

A questo punto, la lucidità di Magris pone un'alternativa chiara: la letteratura. La parola letteraria – scritta o letta – diviene una metaconsapevolezza di quest'altro modo di sentirsi europei, non per situarsi, come un luogo comune, al di sopra delle frontiere e delle nazioni, ma proprio per raggiungere una comprensione più piena e netta di ciò che questi termini hanno significato per gli europei con tutte le loro contraddizioni – comprese quelle relative agli stessi scrittori –. Claudio Magris insiste sul fatto che qualsiasi gesto, qualsiasi parola, qualsiasi azione ha una doppia esistenza, al tempo stesso vicina e lontana.¹⁷

La letteratura ci porta alla ricerca profonda, seria, esistenziale di un ideale più alto, più umano. Solo così, intraprendendo questa ricerca e ponendosi delle domande a partire dai testi studiati, si diventa uomo veramente e, quindi, capace di oltrepassare frontiere e differenze per incontrarsi e confrontarsi con gli altri. Perciò, un sistema scolastico che relega lo studio della letteratura ad una scelta personale dello studente o ad uno spazio ridotto dentro il programma di formazione commette un serio errore a livello umanistico, poiché riguarda l'intera identità della persona. In *Alfabeti* leggiamo: «Insieme a Salgari, c'erano subito molti libri, veri "libri di lettura", il cui elenco è la mia carta di identità»¹⁸.

Un altro autore che ha segnato la vita di Magris e che viene spesso consigliato da lui ai giovani lettori di tutte le generazioni è Kipling. Nell'articolo *Fra i raggi della ruota* del 2002, leggiamo che:

La lettura di Kipling nell'adolescenza è un'esperienza fondante, perché è uno dei primi incontri con la creazione di un mondo da parte della poesia. Si sente nascere un mondo, scriveva Renato Serra nel 1907; si vede aprirsi un orizzonte e un universo nella parola; si capisce cosa succedeva – e succede – “quando Omero strimpellava la sua dannata lira”, come dice un verso di Kipling, e se ne rimane segnati per sempre.¹⁹

Magris è stato sin da piccolo un grande lettore. Per quanto riguarda le letture orientate alla sua formazione come docente, troviamo uno di quei preziosi consigli, di quelli che si tengono nel cuore malgrado gli anni trascorsi, nella lettera che Marin scrisse a Magris il 10 febbraio 1960. In queste belle righe, l'anziano poeta raccomanda di leggere con attenzione le opere di Giovanni Gentile: «Forse converrà che tu conosca del Gentile l'*Introduzione alla filosofia* e la *Teoria*

¹⁷ A. Martí Monterde, *Solemne investidura com a Doctor Honoris Causa del professor Claudio Magris*, cit., p. 47.

¹⁸ C. Magris, *Libri di lettura*, in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, cit., p. 10.

¹⁹ C. Magris, *Fra i raggi della ruota*, in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, cit., p. 255.

dello spirito. Anche la *Logica* è fascinosa. Il *Sommario di pedagogia* ogni persona che intende dedicarsi alla scuola dovrebbe conoscerlo. Ed è molto bello»²⁰.

Sarebbe impossibile riportare in queste pagine i nomi essenziali della letteratura per Claudio Magris, ma se chiudiamo il cerchio e parliamo di quelli che non possono mancare assolutamente tra i banchi di quella scuola umanistica sognata dal grande scrittore triestino, non possiamo dimenticare il nome di Sofocle. Magris conferisce all'*Antigone* uno status superiore. In *Chi scrive le non scritte leggi degli dèi?* Dice: «Gran parte della filosofia e della letteratura degli ultimi duecento anni sono, come documenta Steiner, un continuo confronto con l'*Antigone*, un tentativo di ricrearla e di trovare in essa le risposte agli interrogativi radicali dell'esistenza e della storia»²¹. Magris afferma, riprendendo le parole del poeta francese Paul Valéry, «che vi sono nella letteratura mondiale, figure e personaggi di tale grandezza da sfuggire quasi al controllo del loro creatore, tanto da "poter divenire, per mezzo suo, strumenti dello spirito universale"»²².

4. Dio e i valori universali

Oggi assistiamo a una chiara esclusione della questione religiosa dal discorso accademico. Il problema di Dio non trova più posto tra i banchi di scuola. Sono sempre meno frequenti le lezioni di filosofia o il dibattito morale e religioso all'interno di scuole e atenei. Ma la domanda su Dio è inerente all'uomo e i nostri giovani, prima di autoproclamarsi atei, hanno il dovere e il diritto di porsi delle domande, di formarsi per poter conoscere la storia dell'umanità alla ricerca del senso ultimo della vita e di sapere come i nostri antenati hanno cercato di risolvere il problema dell'esistenza di Dio attraverso i secoli. Hanno il diritto, in definitiva, di contare sull'orientamento di un docente, che gli indichi la strada di questa formazione umanista e antropologica. Oggi, all'insegna di una estrema tolleranza e per rispetto alle credenze altrui, il mondo accademico ha posto un veto al discorso metafisico, privando così i nostri giovani di una componente fondamentale dell'individuo, com'è la formazione umanista che mira soltanto a dotare i giovani allievi di strumenti per porsi le domande giuste e prendere coscienza della loro trascendentalità.

Il giovane Magris confessò apertamente all'amico Marin i suoi dubbi rispetto alla questione religiosa, ma allo stesso tempo sentiva una fame profonda di Dio:

sento un vivo slancio religioso, una fame direi – se questa parola non suonasse un po' ridicola in bocca ai mediocri – di Dio, molto spesso prevale in me un atteggiamento di analisi, di introspezione psicologica che, per natura sua propria frantuma il reale, lo scandaglia anziché proiettarlo sub specie aeternitatis; e il

²⁰ C. Magris, B. Marin, *Ti devo tanto di ciò che sono. Carteggio con Biagio Marin*, cit., p. 105.

²¹ C. Magris, *Chi scrive le non scritte leggi degli dèi?*, in A. Motta (a cura di), *Il tempo in fuga. Omaggio a Claudio Magris*, Il Giannone, Foggia 2013, p. 106.

²² Ivi, p. 105.

mito – cioè la sintesi – in cui compongo le cose ha spesso caratteri, come dire?
Di una trascendenza troppo immediata.²³

L'anziano poeta non tardò a rispondere in un'altra lettera datata solo un giorno più tardi:

Caro Claudio,
posso rispondere alla tua fondamentale domanda con un semplice: sii te stesso!
Penso che a nessuno è dato di trascendere sé stesso, come pretendeva Agostino;
perché al di là di noi non c'è che il vuoto. Anche Dio è in noi o non è.²⁴

Questo messaggio sull'importanza di essere sé stessi lo troviamo ripetutamente nelle lettere di Marin a Magris. Al di sopra della propria carriera, dei successi e dei riconoscimenti del pubblico ci sarà sempre il valore dell'autenticità. Per Marin, uomo di grande fede, la via più efficace per arrivare ad essere sé stessi sta nel riconoscersi in Dio. Il dialogo spirituale, il silenzio interiore e la ricerca della propria immagine alla luce di Dio sono elementi che diventano fondamentali per il poeta di Grado, e così li trasmette ad un giovanissimo Magris che prende la veste di figlioccio. Insieme a questo imperativo di essere autentico in tutti i diversi campi della propria vita, troviamo l'esigenza dello sforzo personale, la lotta interna contro le passioni mondane, la peggiore delle quali è la dissipazione:

Sii tutto quello che puoi essere: ma con consapevolezza, con energia, con tutto te stesso. Tutte le strade portano a Roma, ma vanno battute fin che arrivi a Roma. Devi aver paura della dispersione, della dissipazione. Anche queste possono condurre infine a Roma, se non uccidono la persona a mezza strada. Non confondere la "coscienza di Zeno" con la coscienza di Svevo. Questa ha vinto quella, proprio rappresentandola – giudicandola insufficiente. Una concezione religiosa della vita non può conciliarsi con interessi mondani. Sempre dando a mondano il valore di superficiale, scimunito, sciocco, vano. Ché anche la vita di Dio è mondana. Non facciamo gioco di parole. Concentrazione o dissipazione, asceti o carnale dispersione, sono queste le vere proposte. E sia ridetto che in una sintesi vitale, seria, energica, non è necessario escludere nulla se non la dispersione, la dissipazione.²⁵

Marin concede un'importanza suprema a questo bisogno di autenticità. Ma non sono meno importanti, secondo lui, la filosofia e, in modo particolare, la poesia. In queste discipline il poeta vede il punto di incontro con l'essenza dell'essere umano. Gli studi di filosofia sono alla base di tante altre scienze e aiutano le giovani menti a fare connessioni con tutti gli elementi del sapere. La filosofia ci guida sulla strada che tanti uomini e donne hanno percorso prima di noi, e rimanere ignari di questa strada, di tanti nomi che hanno contribuito a fare di

²³ C. Magris, B. Marin, *Ti devo tanto di ciò che sono. Carteggio con Biagio Marin*, cit., p. 106.

²⁴ Ivi, p. 107.

²⁵ Ivi, pp. 108-109.

noi, essere umani, e della nostra società ciò che siamo, comporterebbe un grande pericolo per l'umanità. Nella lettera del 14 marzo 1958 Marin insiste ancora una volta su questi principi e sul bisogno di essere fedeli alla propria identità:

Ed è anche bene che tu sazi la tua fame di poesia; l'unica o almeno la più importante delle esperienze formatrici. Accanto a lei non v'è che la filosofia. La "letteratura" è certamente una triste quanto sterile esperienza. Le esperienze fecondatrici per eccellenza sono poesia e verità.

Non temere di nulla fin che hai fame e sete di spiritualità, fin che ti senti crescere e dilatare. In fin dei conti, non è la carriera che conta. Conta la tua vita. Certo non sarà male tener d'occhio anche l'eventualità di una carriera; ma sempre che non implichi la tua mortificazione. Sii te stesso! Ecco il comandamento. In un mondo di senza persona, essere una persona non è facile: ma ti compensa largamente di ogni prezzo e di ogni sacrificio.²⁶

Analizzando i risultati della carriera di Claudio Magris e raccogliendo le sue affermazioni in tante interviste e articoli, oppure le voci di quelli che lo conoscono meglio, sappiamo che i consigli di Marin non sono caduti nel vuoto: Magris li ha sempre tenuti ben presenti. L'autore del *Danubio* è un lavoratore molto disciplinato che ha sempre seguito un rigido orario di lavoro diviso tra lezioni, studio, ricerca e scrittura. Va anche detto che non ama il lavoro per il lavoro; quello che gli piace è il risultato e la soddisfazione di averlo raggiunto con l'obbligo. Lo confessò in terza persona nell'*Autodizionario degli scrittori italiani*: «Ha lavorato tanto, troppo, anche se non ama il lavoro»²⁷. In diverse occasioni Magris stesso ha manifestato che i ritmi di lavoro – compaginati con la famiglia e i viaggi – sono stati, a volte, veramente frenetici. Forse oggi abbiamo escluso dalla scuola il vero senso delle parole sforzo, sacrificio e dedizione. Insomma, la società attuale ha paura di cadere nell'errore del passato, quando sotto il termine disciplina si nascondeva, qualche volta, un esagerato abuso di potere o si mascheravano crudeltà e aggressività sia fisica che verbale da parte del docente. Oggi, purtroppo, sembra che siamo passati da un estremo all'altro: stiamo assistendo a dei casi raccapriccianti dove il docente, che ha perso l'*auctoritas*, è vittima dell'indifferenza dei suoi allievi o, nel peggiore dei casi, della maleducazione di essi. Serve urgentemente tornare a dare alla parola responsabilità il suo vero senso. Nella conversazione che Claudio Magris tenne con Antonio Motta, pubblicata nel volume *Il tempo in fuga*, possiamo leggere:

Anch'io, come ho detto prima, preferisco la parola responsabilità e l'etica della responsabilità, anche nei suoi problematici e talora dolorosi conflittuali rapporti con l'etica della convinzione. È un tema centrale nelle mie pagine. Sì, mi sento profondamente permeato da questo senso, da questa tradizione civile, come Lei la chiama; dalla necessità di fare quello che si può per un'Italia migliore e

²⁶ Ivi, p. 85.

²⁷ F. Piemontese (a cura di), *Autodizionario degli scrittori italiani*, Leonardo, Milano 1990, p. 206.

civile, “che era forse solo una nostra esigenza”, come scrive Biagio Marin. Non solo per il proprio Paese, ma per tutti, per il mondo intero, anche nella persona di un solo disgraziato che chiede aiuto.²⁸

Poco più avanti Magris parla dell’importanza del modo in cui ognuno si assume la propria responsabilità; se si investe passione nella causa da difendere, allora questa causa può creare della bellezza, della poesia nella vita. Ma, affinché questa causa prenda forza a livello esistenziale, c’è bisogno della parola, della letteratura. Ancora una volta, Magris concede alla letteratura il potere quasi divino di creare non soltanto bellezza, ma anche vita:

Ma è invece il modo in cui ci si mette al servizio di una causa che può non solo distruggere, ma anche potenziare o addirittura stimolare a creare la bellezza. Se, mentre si serve una causa, ciò diventa passione, potenza fantastica che identifica – a torto o a ragione – la causa con la vita, allora pure l’impegno può diventare poesia, estro, libertà immaginosa. Virgilio che canta l’impero romano, Kipling quello britannico e Brecht il comunismo fanno poesia; il cattolicesimo – vissuto, non predicato – di Bernanos è indissolubile della sua epica; lo sdegno morale e l’ideale imperiale o metafisico di Dante creano vette non inferiori alla partecipe pietà per Paolo e Francesca. I grandi fondatori di religioni, da Gesù a Buddha, hanno annunciato verità, ma per farle completamente capire e sentire agli uomini hanno avuto bisogno della letteratura: hanno raccontato parabole, in cui la verità si incarna nella vita e diviene vita, e la dottrina diviene racconto.²⁹

La scuola di oggi deve riscoprire la bellezza e la poesia che nascondono lo sforzo, la disciplina, in definitiva, il lavoro. La soddisfazione di aver compiuto il dovere e il fatto di essere consapevoli di star creando il proprio spazio nel mondo, compensa il dolore e le ansie del percorso. Ancora una volta troviamo questo consiglio fra le lettere di Marin ad un deluso Magris, che non trova nell’ambiente universitario la felicità e la pienezza con cui aveva sognato nella sua Trieste degli anni dell’infanzia:

Non mi meraviglio della tua delusione universitaria. L’abbiamo patita tutti. Il controveleno è nel nostro sforzo personale, nella nostra ricerca, nella nostra vita personale. Non ha che da camminare con l’intesa che le ossa si fanno lentamente e che ci vorrà del tempo prima che tu sia libero e signore del tuo mondo.³⁰

Nell’articolo *Chi scrive le non scritte leggi degli dèi?* del 25 maggio 1996, il triestino universale scrive a proposito della responsabilità e dei valori universali:

Non ci si può sottrarre alla responsabilità di scegliere dei valori universali e di comportarsi in conseguenza; se si rinuncia a questa assunzione di responsabilità,

²⁸ A. Motta, *Conversazione con Claudio Magris*, in Id. (a cura di), *Il tempo in fuga. Omaggio a Claudio Magris*, cit., p. 23.

²⁹ Ivi, pp. 23-24.

³⁰ C. Magris, B. Marin, *Ti devo tanto di ciò che sono. Carteggio con Biagio Marin*, cit., pp. 81-82.

in nome di un relativismo culturale che pone ogni atteggiamento sullo stesso piano, si tradiscono le “non scritte leggi degli dèi” di Antigone e ci si fa complici della barbarie.³¹

Quella *pietas* di Antigone diventa un valore universale. Magris è convinto che un mondo nel quale tutti gli uomini e le donne si rispettino e persino si amino come dei fratelli e sorelle, un mondo che facesse della *pietas* di Antigone una realtà, sarebbe un mondo che supererebbe «ogni ethos tribale-nazionale»³². Nella scuola umanistica, il maestro dovrebbe fare di questa *pietas*, di questa fratellanza universale, una sua bandiera.

Il ritmo frenetico della vita sconvolge la pace interiore della persona. Anche se questo è un problema prevalentemente dell’età adulta, tanti giovani vivono oggi i loro anni di studio come una corsa di fondo dove i giorni scorrono ad una velocità spaventosa. Magris, nell’articolo del «Corriere della Sera» del 17 ottobre 1979, *La vita assente*, dice che solo se quella corsa, spesso frenetica dei nostri tempi, si appoggia su dei valori, allora riusciremo a vivere il presente nella sua pienezza. Il discorso dei valori universali deve essere presente fra i banchi di scuola affinché i giovani abbiano degli strumenti solidi con cui poter gestire le proprie vite. Magris appoggia la sua tesi sulle parole di Oblomov, personaggio del capolavoro di Carlo Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica* (1913):

Il presente, per bastare a sé stesso, deve poggiare su dei valori, ma il pulviscolo di scopi e obblighi convenzionali, con i quali l’organizzazione sociale bersaglia l’individuo, offusca e vela questi valori, quando non li distrugge; impedisce al pensiero di soffermarsi sull’essenziale e lo incalza in una corsa affannosa, che lo distoglie da ciò ch’esso ama o vorrebbe amare. “La vita preme, urge da ogni parte!” esclama angosciato Oblomov, rigirandosi nel letto; la vita è un impedimento alla vita, la quotidianità martellata da un incessante sciame di cure, che assalgono e pungono da ogni parte, allontana l’individuo dalla sua verità, da quell’armonia col trascorrere del tempo che Oblomov sente vibrare in fondo al canto di Olga, la fanciulla amata.³³

Lo scrittore triestino chiude questo articolo segnalando la perdita di Dio come la causa della crisi di valori solidi per una società che si trasforma troppo velocemente. Questa mancanza di valori universali inamovibili, malgrado lo scorrere del tempo, provoca il vuoto interiore, la malinconia e il disincanto, anche fra i più giovani, creandosi così un autentico problema sociale. Non si sta dicendo qui che si debba imporre una morale religiosa ai discenti, ma che si dovrebbe riaprire il discorso morale, intendendo che la solidità dei valori è incarnata in quello che l’umanità ha chiamato Dio:

³¹ C. Magris, *Chi scrive le non scritte leggi degli dèi?*, in A. Motta (a cura di), *Il tempo in fuga. Omaggio a Claudio Magris*, cit., p. 110.

³² Ivi, p. 108.

³³ C. Magris, *La vita assente*, in A. Motta (a cura di), *Il tempo in fuga. Omaggio a Claudio Magris*, cit., p. 84.

La perdita di Dio, diceva Kierkegaard, ossia di un valore centrale, trasforma il tempo in una uniforme monotonia ignara di un fine e trasforma tutti i sentimenti in malinconia, nell'indefinito lutto per la perdita di qualcosa che non si può nemmeno identificare. La malinconia nasce quando non si può volere, cioè tendere a una meta, perché non si sa e non si vuol sapere ciò che si vuole. Ma il nostro destino è fare i conti con questa tristezza neghittosa, se non vogliamo abbandonarci a illusioni megalomani sulla felicità e sull'autenticità; la poesia e il pensiero moderno ci hanno insegnato che la nostra sorte è scivolare via sul mare, lontano dalla città natale, come nella lirica di Hofmannsthal, o giù per la corrente mentre la vita ci guarda dalle sponde.³⁴

5. Il coraggio

Possiamo anche includere il coraggio nell'elenco delle virtù fondamentali della formazione dei giovani, secondo Claudio Magris. In diverse occasioni ha parlato di questa qualità umana, attribuendole una così grande importanza da dedicarle un intero articolo, dal titolo *Del coraggio*, a questo argomento. Ma va detto subito che non parliamo del coraggio come una qualità inerente alla persona, ma di quel coraggio che può e deve essere insegnato ai nostri allievi. Una virtù, quindi, che si può acquisire lungo il corso della vita, per la quale ci possiamo allenare in diverse circostanze. L'articolo apparve l'11 novembre 2001 sul «Corriere della Sera» e qualche anno dopo fu incluso nella raccolta *Alfabeti*. Merita la nostra attenzione poiché fra quelle righe troviamo dei preziosi consigli per la nostra società, in generale, e per l'educazione dei giovani, in particolare.

Ancora una volta, lo scrittore scelto per appoggiare le sue tesi è Kipling. Un personaggio di un suo racconto, un giovane giurista indiano, dice ad un collega inglese: «Io temo di esser preso a calci, ma non ho paura di morire. Voi non temete di essere presi a calci ma temete di morire»³⁵. La fede nella reincarnazione dell'indiano lo porta a non aver paura della morte; mentre per l'inglese, la sola possibilità di essere umiliato si presenta come una paura più terrificante della propria morte. Magris sostiene, con questo esempio, che ogni cultura ha le sue paure e che non sempre sono condivise e nemmeno comprese dagli altri. Di nuovo, la letteratura diventa una grande maestra di vita e ci mostra, attraverso le sue grandi pagine d'oro, delle lezioni fondamentali:

Una salutare reazione a una stolidità retorica dell'eroismo e alla cartapesta fascista ha indotto talora la nostra cultura a svalutare con petulanza il coraggio, la classica forza d'animo, la virtù cristiana della fermezza, senza i quali invece non c'è libertà nella vita pubblica né in quella privata, bloccate e inceppate dalle ansie, dai disagi, dalle prepotenze altrui e dalle proprie fobie, dalla tirannide sfacciata o mascherata, del potere politico e sociale, dall'angoscia nascosta nel

³⁴ Ivi, p. 85.

³⁵ C. Magris, *Del coraggio*, in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, cit., p. 56.

cuore, che inibisce la persona. Sono stati i maestri della letteratura moderna quali per esempio Conrad o Faulkner, così alieni da ogni posa muscolosa ed esperti dell'ambiguità dell'esistenza e dei torbidi meandri della psiche, a mostrare la necessità del coraggio per girare in quei meandri in cui sempre attende il Minotauro. Il coraggio assomiglia all'amore; conferisce una sciolta libertà capace di gioire della vita, simile all'abbandono degli amanti che, dice un passo memorabile di Singer, no temono più nulla per il proprio corpo.³⁶

Tanti giovani di oggi chiudono la porta in faccia al loro destino perché sono vittime delle proprie paure e insicurezze. Il rischio, l'avventura, il sacrificio di uno sforzo, che poi porterebbe al traguardo dei sogni vitali, si presentano tante volte come degli ostacoli troppo alti per essere oltrepassati. La scuola può e deve aiutare i ragazzi ad affrontare queste paure, ad accettare gli errori come elementi anche necessari nel proprio percorso; ad imparare ad alzarsi dopo le cadute, ristabilendo l'autostima e sapendo che solo sbagliando si può imparare. Per tanti secoli l'errore è stato punito. Nella letteratura e nella filosofia troviamo numerose pagine che ci possono aiutare ad affrontare le paure e diventare autentici protagonisti delle nostre vite:

Il coraggio non è altro che la capacità di saper convivere con le paure, di accettarle senza vergognarsene, e di sapersi riprendere tutte le volte in cui se ne viene inevitabilmente e non ingloriosamente sopraffatti, perché anche Ettore, il più grande degli eroi, fuggè e fa tre volte, in fuga, il giro intorno alle mura di Troia prima di affrontare così valorosamente Achille.³⁷

Magris chiede agli uomini e alle donne del nostro tempo di sviluppare la virtù della fermezza e invita noi tutti a considerare che «questa virtù consiste anzitutto, nella difficile capacità di non lasciarsi travolgere dall'immediatezza della propria angosciosa situazione o del proprio delirio, di non vedere soltanto il proprio buio»³⁸.

Un bravo insegnante è quello capace di invitare a riprendere la strada giusta dopo l'inevitabile caduta; quello che non punisce – ma che nemmeno ignora – l'errore, del tipo che sia, ma bensì approfitta di ogni occasione per trarne un insegnamento, poiché le lezioni apprese dopo gli errori sono quelle che rimangono a vita. Questa è la scuola umanistica di Magris, quella che lascia un segno nella storia della persona e non quella che fabbrica individui privi di esperienze e di personalità. I giovani hanno bisogno di una voce matura, esperta, pronta a ricordare che, malgrado «il fetore delle nostre piaghe, fisiche o morali», esistono altre cose «degne di essere amate, desiderate e godute»³⁹, dice Magris. Lui deve essere il punto di riferimento, la guida morale che mostra un mondo per il

³⁶ Ivi, p. 57.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Ivi, p. 58.

³⁹ *Ibidem*.

quale vale la pena di lottare. Magris sostiene che questo coraggio, questa forza che ci fa andare avanti con animo determinato a non abbandonare il campo di battaglia, anche se i colpi sono stati laceranti, è una delle chiavi che abbiamo per smascherare il ‘dio totalitario’ della paura, una paura che ci fa diventare schiavi inconsci e privi di vita.

6. Il senso della vita

Il sociologo polacco Zygmunt Bauman definì la società contemporanea come una società liquida⁴⁰. Secondo lui, le tante strutture solide, che una volta sorreggevano le convinzioni universali, si sono diluite come se fossero fatte d’acqua. È un’immagine per mostrare una società che ha perso i valori e le certezze che per secoli hanno sostenuto quasi l’intera umanità e si credevano inamovibili ed eterne. Questa perdita di strutture solide ha provocato – specialmente fra la popolazione più giovane – uno sconvolgimento generale. Diventa più difficile trovare un senso all’esistenza quando non si ha la certezza della permanenza nel tempo; si vive giorno per giorno poiché tutto cambia e non c’è niente di stabile. Percepire in questo modo il nostro mondo comporta dei serissimi problemi, tra cui i più preoccupanti sono la delusione e l’apatia dei nostri giovani, che non trovano un motivo serio per il quale valga la pena sacrificarsi in questa vita.

Dopo Bauman sono state tante le voci che hanno avvisato di questo allarme sociale. Magris ha parlato in diverse occasioni dell’importanza di offrire ai giovani una meta, un traguardo, in definitiva un senso all’esistenza. Ma, allo stesso tempo, troviamo nello scrittore un messaggio positivo. Lui non percepisce la delusione dei giovani e la critica che essi fanno alla società creata dagli adulti come un elemento negativo, bensì, al contrario, come un’occasione di cambiamento. Nell’articolo *Lo stile del padre, lo stile del figlio*, apparso sul «Corriere della Sera» l’8 maggio 1982, a proposito dell’opera di August Strindberg, *Autodifesa di un folle* (1893), dice che «Strindberg è esasperatamente figlio, quasi bloccato in una crisi puberale che egli itera ossessivamente, con la scurrilità e la sete di purezza dell’adolescenza, con la sconvenienza e il candore dei suoi piccoli vizi e dei suoi grandi sogni»⁴¹. Ma proprio grazie agli errori commessi dalla famiglia, le ignominie, gli scandali e le vergogne di essa, si accende un sano spirito critico nel giovane che non vuole e non può rimanere nella passività; proprio quel dolore e quella delusione diventano il motore del cambiamento tanto necessario:

Le ombre e i peccati che il figlio scopre nella famiglia, nella società e nella vita lo inducono, nel dolore della delusione, a lapidari e oltraggiosi giudizi, a dileggiare l’altare in cui aveva creduto e con esso ogni altro; a esasperare, con l’amarezza del suo disinganno e col suo disordine, l’imperfezione delle cose. Quell’acerbo e doloroso scherno è ingiusto, ma senza quella stridula e settaria reazione ai

⁴⁰ Z. Bauman, *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2003 (2000).

⁴¹ C. Magris, *Lo stile del padre, lo stile del figlio*, in A. Motta (a cura di), *Il tempo in fuga. Omaggio a Claudio Magris*, cit., p. 97.

torti e ai compromessi non nasce alcuna ribellione contro il male e il dolore, non s'intraprende alcuna battaglia per lenire le ingiustizie. L'equanimità paterna dello scrittore epico, che capisce le ragioni di tutto ciò che è, lascia le cose così come sono, col loro male e col loro bene.⁴²

Abbiamo sempre punito l'arroganza dei giovani e cantato l'umiltà, ed è giusto che così sia, ma Magris vuole segnalare qui che una certa arroganza da parte dei ragazzi è necessaria, poiché solo chi si crede capace di agire per favorire il cambiamento prenderà in mano la situazione superando paure e ostacoli:

Fontane si rende conto che per cambiare le cose è necessario talora il sovvertimento violento, con tutta la faziosità, la sicumera e il narcisismo di chi vuol trasformare il mondo e per farlo deve presumersi arrogantemente depositario del vero, indulgere a gesti eclatanti ed enfatici, fare di sé stesso il protagonista di grandi eventi, ostentare la propria immaturità come una bandiera. Lo scrittore avverte la fine dell'era dei padri; in quell'epoca che egli vede sorgere, e che è la nostra, le contraddizioni del reale vanno facendosi così acute da non poter essere più conciliate con quell'operazione intellettuale così tipicamente umanistica e paterna che è la mediazione fra gli opposti.⁴³

Questa stessa idea viene esposta ne *La fede dei nichilisti* (2001): «L'umanità auspicata da Turgenev sembrerebbe essere costituita da figli capaci di cambiare e migliorare il mondo dei padri, ma capaci di avere verso il mondo la *pietas* dei padri»⁴⁴.

La tentazione ad accettare la situazione negativa e a lasciarsi andare col divenire delle vicissitudini, malgrado la consapevolezza del male e del vuoto che esse provocano, è forte. Questa tentazione all'inattività, alla resa e all'immobilismo è propria dell'età adulta. Purtroppo è una realtà di oggi il fatto che numerosi insegnanti, dopo tanti anni di carriera, si sentano delusi, stanchi di lottare e abbiano la sensazione di aver bruciato la loro vita per il bene degli allievi, soprattutto quando non si ha un riscontro e non si vedono i risultati attesi, dopo tanti sacrifici di una vita consacrata all'attività docente, è facile arrendersi e abbandonare la lotta. In questi casi, solo la fede nel proprio lavoro e la certezza di sapere che il seme maturerà a suo tempo, anche se non ci sarà concessa la soddisfazione di vederne il frutto, ci incoraggerà e ci spingerà a continuare il cammino con forze rinnovate. Ancora una volta Magris torna sul discorso della responsabilità o del «buon combattimento», per usare le parole di san Paolo, vale a dire, dare un senso alla propria vita. Lo troviamo nell'articolo *Conrad: nascere è cadere in mare* del 12 agosto 2003:

In qualsiasi circostanza della vita e del lavoro quotidiano l'individuo, per Conrad, è sfidato dall'assurdo e dall'ignoto. Dinanzi a questa sfida nel cuore dell'uomo ci

⁴² Ivi, p. 98.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ C. Magris, *La fede dei nichilisti*, in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, cit., p. 138.

sono, egualmente forti, due verità: la verità del “buon combattimento”, come lo chiama san Paolo, ossia il dovere di dar senso all’esistenza raccogliendo quella sfida e restando sul ponte della nave anche quando infuria il tifone, e la verità della diserzione, della resa e della fuga.⁴⁵

Ma il problema si presenta ancora molto più grave – ed è quello che stiamo vivendo oggi – quando i delusi e gli inattivi sono i giovani. Generazione Né-Né è il nome che in Italia riceve questa generazione di «ragazzi tra i 15 e i 29 anni, che non studiano, non lavorano e non sono impegnati in un corso di formazione»⁴⁶. Il termine è la traduzione dell’acronimo inglese NEET (*not in employment, education or training*). Questi ragazzi non hanno trovato un senso per il quale la vita abbia un valore. Il loro atteggiamento passivo rovina le prospettive di futuro. Non hanno un progetto per il quale valga la pena lottare ogni giorno. Questi giovani, di solito, abbandonano gli studi poiché non danno un senso allo sforzo e ai sacrifici, né cercano lavoro poiché pensano che sia del tutto inutile in quanto non essendo preparati, non ne troveranno mai uno. Entrano così in un circolo vizioso in cui hanno perso la spinta e la voglia di costruire il proprio futuro. Magris sa che questa tentazione all’abbandono è inerente alla persona quando la lotta diventa troppo dura:

Disertare non è solo una debolezza o una viltà morale, è una verità (una delle verità) dell’animo umano, in cui – si dice nella *Linea d’ombra* – c’è una “disponibilità all’essere ma anche a non essere”, una nostalgia della materia inerte, un desiderio di cancellarsi e di perdersi o addirittura, come in Kurtz, di mimetizzarsi nell’abiezione. Questo impulso ad arrendersi e ad abbandonare il proprio posto c’è, più o meno nascosto, anche nel cuore di ogni bravo soldato che pure sa restare al suo posto.⁴⁷

Però, il grande autore triestino ci ricorda, in diversi articoli e saggi, che proprio quel disincanto è il motore che un bel giorno sveglierà le coscienze addormentate. In *Utopia e disincanto* (1996) leggiamo:

Il disincanto, che corregge l’utopia, rafforza il suo elemento fondamentale, la speranza. Che cosa posso sperare?, si chiede Kant nella *Critica della ragion pura*. La speranza non nasce da una visione del mondo rassicurante e ottimista, bensì dalla lacerazione dell’esistenza vissuta e patita senza veli, che crea un’insopprimibile necessità di riscatto.⁴⁸

⁴⁵ C. Magris, *Conrad: nascere è cadere in mare*, in A. Motta (a cura di), *Il tempo in fuga. Omaggio a Claudio Magris*, cit., p. 251.

⁴⁶ D. Di Vico, *La generazione rebus dei giovani «Né né»*, «Corriere della Sera», 9 luglio 2016.

⁴⁷ C. Magris, *Conrad: nascere è cadere in mare*, in A. Motta (a cura di), *Il tempo in fuga. Omaggio a Claudio Magris*, cit., p. 129.

⁴⁸ C. Magris, *Utopia e disincanto*, in A. Motta (a cura di), *Il tempo in fuga. Omaggio a Claudio Magris*, cit., p. 91.

L'uomo non è fatto per sopravvivere, ma per vivere, vivere pienamente. La vita è troppo breve e non ci possiamo permettere di sprecare nemmeno un giorno.

La scuola deve essere il posto dove i giovani scoprono che c'è un futuro davanti a loro e che, malgrado gli ostacoli che possono incontrare nel loro cammino, vale la pena intraprendere quest'avventura, perché i sogni si avverano quando si inseguono con tutta la forza necessaria. Magris, ricordandoci le pagine di Conrad, ci dice: «forse noi non sappiamo perché sia giusto essere fedeli e leali, combattere piuttosto che disertare, ma, come lui, in qualche modo sappiamo che è giusto»⁴⁹. Siamo di fronte ad un'altra di quelle leggi non scritte, ma che fa parte dello spirito dell'essere umano.

Anche se ci sono ancora tantissimi riferimenti al bisogno di dare un senso all'esistenza per sentirsi una persona pienamente realizzata, chiudiamo questa sezione con la citazione del celebre saggio *Utopia e disincanto*:

Questo senso di una grande mancanza nella vita e nella storia è l'esigenza di qualcosa di irriducibilmente altro, di un riscatto messianico e rivoluzionario, mancato o negato da ogni rivoluzione storica. L'individuo avverte una profonda ferita, che gli rende difficile realizzare pienamente la sua personalità in accordo con l'evoluzione sociale e gli fa sentire l'assenza della vita vera. Il progresso collettivo mette ancor più in evidenza il disagio del singolo; pretendere di vivere è da megalomani, scrive Ibsen, indicando così come solo la consapevolezza di quanto sia arduo e temerario aspirare alla vita autentica può permettere di avvicinarsi a essa.⁵⁰

7. *Marinare la scuola?*

Se c'è un articolo che può illuminare sull'argomento di cui ci stiamo occupando, esso è *Marinare la scuola?* pubblicato in «Lettere italiane» nel 1998. In queste pagine troviamo ampiamente spiegato il concetto di scuola del nostro scrittore. A Magris viene chiesta la sua opinione riguardo alla questione sulla cultura con cui andare in Europa. Al che lui risponde: «Non è facile, anche perché sappiamo cos'è la fisica dei solidi o la poesia trobadorica, ma non sappiamo bene cosa sia la cultura o meglio crediamo di saperlo finché non ce lo chiedono, come accade a Sant'Agostino col tempo»⁵¹.

In questo saggio Magris racconta un aneddoto che visse da piccolo, quando era in quarta ginnasio. Un bizzarro insegnante lo interrogò sui rapporti tra il *Faust* di Goethe e la Rivoluzione Francese, al che il ragazzino cominciò il suo discorso dicendo: «Ecco, io penso...». Il professore interruppe l'intervento e

⁴⁹ C. Magris, *Conrad: nascere è cadere in mare*, in A. Motta (a cura di), *Il tempo in fuga. Omaggio a Claudio Magris*, cit., p. 129.

⁵⁰ C. Magris, *Utopia e disincanto*, in A. Motta (a cura di), *Il tempo in fuga. Omaggio a Claudio Magris*, cit., p. 92.

⁵¹ C. Magris, *Marinare la scuola?*, «Lettere italiane», 50, 3, 1998, p. 350.

disse: «Cosa vuoi pensare tu, miserabile! [...] Impara e ripeti!»⁵². Magris sottolinea l'importanza di questa scena per dirci che la scuola deve educare all'umiltà, in una società dove l'incultura si nasconde dietro tanti dibattiti che non espongono altro che opinioni e pareri personali, ma privi di argomenti e referenze culturali di peso:

Quell'insegnante non voleva certo educarci alla passività, bensì all'autentica originalità personale, facendoci capire che essa consiste nella creativa attenzione rivolta all'oggetto piuttosto che ai propri fegatini. Credo ci sia bisogno che anche la scuola educi all'umiltà, all'ironia e all'autoironia, per contrastare la diffusa incultura della supponenza, che induce a blaterare anziché a studiare e spingere i giornali a trascurare i fatti per riportare (vacue) opinioni sui fatti.⁵³

E poco più avanti leggiamo:

Nell'epoca della cultura di massa, che costituisce un grande progresso generale, non sono le masse a difettare di cultura, quanto molte pseudo-élites, che danno il tono al clima culturale e fanno sì che ciò che trent'anni fa si leggeva gradevolmente dal barbiere, amori e pene di teste più o meno coronate, diventi oggetto di dibattiti filosofici e corsi universitari.⁵⁴

E lo scrittore prosegue la sua intelligente analisi dicendo che anche la polemica sulla scuola nozionistica fa parte della cultura dell'opinione. Oggi si sottolinea l'importanza dell'esperienza del reale in detrimento dell'acquisizione meccanica dei dati. Quindi, dice Magris, chi sostiene questa polemica, in realtà, persegue il mito della conoscenza diretta; lo definisce «mito» perché è impossibile arrivare ad una conoscenza minimamente soddisfacente solo grazie a delle esperienze vissute direttamente, poiché significherebbe voler mettere in pratica la folle idea di bruciare tutti i libri del mondo prima di affrontare un nuovo studio:

La nostra cultura, radicata in un'epoca altamente razionalizzata e tecnologica, è ossessionata dalla paura di perdere la spontaneità e la freschezza, che in realtà vengono messe tanto più in pericolo quanto più s'incoraggia il pregiudizio secondo il quale l'*esprit de géométrie*, il rigore concettuale, tarperebbe l'*esprit de finesse*, la spiritualità e l'anima.⁵⁵

Ancora una volta, Magris torna sull'importanza dei valori, di cui abbiamo già parlato:

Necessaria è la rivendicazione dei valori e della loro esigenza contro la tendenza a considerare la vita quasi solo in termini di utilità ed efficienza, tendenza che alligna dovunque, fra i letterati certo non meno che fra i manager. La base della cultura europea è in primo luogo la consapevolezza e la difesa del principio di

⁵² Ivi, p. 351.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Ivi, p. 354.

⁵⁵ Ivi, p. 352.

valore, di quell'esigenza di valori universali minacciata sia dal livellamento delle diversità sia dalla loro selvaggia atomizzazione.⁵⁶

Una società dove i contatti fra popoli e culture diverse sono sempre più frequenti, deve forzosamente educare ai valori del rispetto verso la diversità e al dialogo fraterno. L'impresa non è facile, ma si presenta assolutamente urgente:

La scuola ha avuto un compito così alto ed arduo, quello di fornire strumenti e creare le premesse affinché una comunità sempre più fluttuante ed eterogenea – plurale ed instabile, l'ha definita poco fa Roberto Maragliana – possa riconoscersi in un minimo, in un *quantum* di irrinunciabile e indiscutibile universalismo.

Tutto ciò implica la capacità di unire spirito di dialogo e gerarchia di valori [...].⁵⁷

Claudio Magris rivendica una scuola umanistica poiché la vita, l'essere umano, l'uomo in tutta la sua grandezza deve occupare il centro del discorso accademico. Il grande professore non risparmia la critica feroce alle università e agli atenei che hanno reso gli studenti dei clienti, lasciandosi contaminare dallo spirito mercantile della nostra società attuale:

La scuola deve dare molto, ma non tutto, secondo pericolose concezioni totalizzanti che pasticciano cattivo assistenzialismo e pacchiano mercato. Devono essere potenziati e garantiti i servizi cui gli studenti d'ogni ordine e grado hanno diritto, servizi che, specie nel caso dell'Università, sono stati talora disattesi in modo anche intollerabile, che deve cessare a ogni costo, affinché siano assicurati realmente i diritti degli studenti. Studenti e non clienti, come si sente dire, giacché un cliente che chiede lo zucchero sul prosciutto può essere sconsigliato ma dev'essere alla fine accontentato, mentre se lo studente all'esame di anatomia vuol mettere il cuore a destra le cose stanno diversamente.⁵⁸

Proprio per questo bisogno di essere persona anche, e soprattutto, nell'ambito scolastico, Magris finisce la sua riflessione con il sorprendente consiglio di marinare la scuola. Ma dietro questo simpatico consiglio si nasconde una grande verità, il bisogno di essere persone, ragazzi, giovani che cominciano a vivere, a rivendicare i loro posti in una società, che non è del tutto sana, ma è la loro; quella che è toccata loro in sorte. È inerente agli anni della gioventù il ridere, lo scherzare e anche (perché no?) il fatto di marinare la scuola. In tutte queste esperienze si cresce, si impara e si vive in pienezza:

A scuola si va anche per far festa e chiasso, per copiare, ogni tanto per marinarla e forse in questo modo si impara ad amarla e ad amare lo studio.

A scuola ho imparato tante cose; anche a ridere, a rispettare le persone e le cose di cui ridevo e a non credermi più sveglio di loro.⁵⁹

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ Ivi, p. 353.

⁵⁸ Ivi, p. 355.

⁵⁹ Ivi, p. 356.

Un'idea simile la troviamo in un altro articolo interessante per questo nostro studio: stiamo parlando di *Elogio del copiare* (1997). Magris difende una scuola dove i giovani sono, innanzitutto, persone, individui che vivono in società e si aiutano e si divertono in questo viaggio che chiamiamo vita: «Anzitutto copiare (in primo luogo far copiare) è un dovere, un'espressione di quella lealtà e di quella fraterna solidarietà con chi condivide il nostro destino»⁶⁰. Anche il fatto di ridere insieme ai colleghi, agli amici, a quelli che la vita ha messo sul nostro stesso treno, è un segno di vita salutare. La gioia del gioco e del ridere dona una luce speciale ai giorni che tante volte si presentano troppo uggiosi:

A scuola si dovrebbe anche e soprattutto giocare e ridere, di sé stessi e pure degli altri, non meno buffi e scalcagnati; ridere insieme, ogniqualvolta se ne presenta l'occasione, è un patrimonio inestimabile, che aiuta a sopportare la vita così spesso invivibile e intollerabile, soffocata non solo dalla sofferenza e dall'ingiustizia, alla fine, sempre vittoriose, ma pure dall'ottusa serietà, che contribuisce anch'essa al deficit del Creato.⁶¹

Magris chiude l'articolo con un invito al ritorno alla classicità e alla cultura che non mutila il sapere, ma che concede agli studenti un ampio bagaglio culturale e vitale, degli strumenti per essere in grado di gestire non solo le conoscenze acquisite o le proprie lacune, ma anche i rapporti con gli uguali, i diversi e le crisi esistenziali. Insomma, il compito di noi educatori è fare dei nostri giovani uomini e donne autentici e preparati per le sfide dei nostri giorni:

Oggi il primo compito di un'istituzione, a cominciare da quella di base, è un compito classico basato però sulla scienza ossia ricomporre quell'unità del mondo e del sapere che si è infranta non solo per l'inevitabile parcellizzazione dei saperi, ma perché – almeno a partire dalla meccanica quantistica – le conoscenze del mondo fisico acquisite negli ultimi decenni (ossia il sapere forte del nostro tempo) non riescono a penetrare nemmeno superficialmente nella scienza comune, a influire sulla visione, sulla percezione e sulla rappresentazione del mondo. Nel secolo in cui la scienza è il sapere forte, essa non riesce a diventare cultura. È una mutilazione che va sanata solo tramite un'istituzione che renda familiari, in forma elementare, sin dai primi anni queste conoscenze del mondo, che la fantasia calcificata della mia generazione stenta ad afferrare e senza le quali non c'è classicità, come sapeva Lucrezio.⁶²

La scuola per Magris si trova al centro della nostra civiltà, o almeno così dovrebbe essere. Lì si incontrano gli adulti e gli anziani che hanno vissuto e imparato durante il loro percorso vitale e trasferiscono il sapere a quelli che rappresentano il futuro delle nazioni, i giovani affamati di conoscenze e di esperienze. Trovia-

⁶⁰ C. Magris, *Elogio del copiare*, in A. Motta (a cura di), *Il tempo in fuga. Omaggio a Claudio Magris*, cit., p. 112.

⁶¹ Ivi, p. 113.

⁶² C. Magris, *Marinare la scuola?*, «Lettere italiane», cit., p. 356.

mo quest'idea anche nell'articolo *I lari distrutti di Horváth*: «L'ambiente della scuola, in *Gioventù senza Dio*, è un altro esempio d'un mondo che dovrebbe essere il grembo della comunità e che è snaturato nell'alienazione e nell'incomunicabilità dell'organizzazione parafascista»⁶³.

8. Conclusione

Con questo contributo abbiamo potuto verificare che, per quanto riguarda il discorso attuale sulla scuola, scopriamo una voce autorevole in Claudio Magris. La sua autorevolezza non viene data solo dalle sue parole – è vero che sono numerosissimi i suoi saggi e articoli nei quali troviamo delle preziose indicazioni per un nuovo modello di scuola – ma è plausibile; poiché lui stesso incarna i valori e le qualità del docente di cui abbiamo bisogno oggi. In questa società liquida, la scuola deve essere il garante dei valori universali, quelli indiscutibili.

Tutto ci fa pensare che Magris abbia accolto e tenuto per sé i consigli che diversi professori, e specialmente l'amico e poeta Biagio Marin, gli hanno dato durante gli anni di giovinezza. Ricordiamo la lettera che il poeta di Grado gli scrisse il 28 marzo 1974, in cui gli ricorda l'importanza di allontanarsi dalla folla qualora sia necessario. La società attuale cerca di creare una massa uniforme del tessuto umano; un gregge omogeneo dove persino i pensieri e le riflessioni siano gli stessi. È molto più facile manipolare le masse che hanno un pensiero unico e forzarle ad un assurdo consumismo che annulli i loro veri bisogni vitali. Marin consiglia a Magris di essere coraggioso nei momenti in cui dovrà alzare la voce per dire «no», quei momenti nei quali i suoi principi morali saranno a rischio nell'inseguimento della voce comune. In questo separarsi dalla folla si trova il vero umanismo: «il nostro vero dovere di essere armoniosamente uomini»⁶⁴, dice Marin. Nel sapersi riaffermare malgrado la segnalazione altrui, l'uomo trova la vera identità, l'autenticità e quindi, l'essenza del suo essere individuo:

La salvezza è sempre e solo creazione della persona individua dentro i suoi limiti. Non è che ti senta esposto all'abdicazione di te stesso, ma vorrei si maturasse in te l'esplicito, solenne, "no" articolato in una limpida giustificazione. [...] Di fronte alla sarabanda delle astrazioni dobbiamo affermare il nostro dovere di essere armoniosamente uomini. Vorrei che tu facessi i conti addosso a tutta questa marea di *idiotes* e le opponessi in pagine di bronzo il nostro "NO!"⁶⁵

Chiudiamo con le parole dello stesso Magris, il quale ci ricorda ancora una volta che il discorso più efficace sui valori è quello che si fa con la vita e non tanto con le parole. A poco serve fare la predica ai giovani se poi il predicatore – il docente – non vive in prima persona ciò che comunica. Ecco la chiave della

⁶³ C. Magris, *Dietro le parole*, Garzanti, Milano 1988 (1978), p. 209.

⁶⁴ C. Magris, B. Marin, *Ti devo tanto di ciò che sono. Carteggio con Biagio Marin*, cit., p. 312.

⁶⁵ Ivi, pp. 311-312.

scuola umanistica, una scuola dove l'essere umano è veramente essere umano, e questo vale tanto per il docente quanto per il discente:

Predicare è inutile, poco importa se pro o contro i valori: questi possono essere solo mostrati, senza l'aria e nemmeno l'intenzione esplicita di inculcarli. Forse solo in tal modo li si assorbe con tutta la propria persona, di cui diventano sostanza vissuta, così come s'impara ad amare il mare non perché si viene esortati a farlo, ma perché una volta qualcuno ci ha portato sulla spiaggia in una certa ora e in una certa luce. Forse succede così pure con la lealtà, la giustizia, la fraternità verso tutti gli uomini d'ogni stirpe e cultura, valori e sentimenti che facciamo nostri quasi senza accorgercene, perché qualcuno, in qualche modo, ci ha fatto capire e sentire che la vita, senza di essi, è un letamaio.⁶⁶

Riferimenti bibliografici

- Bauman Zygmunt, *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2003 (2000).
- Di Vico Dario, *La generazione rebus dei giovani «Néné»*, «Corriere della Sera», 9 luglio 2016.
- Ladrón de Guevara P.L. (a cargo de), *El Universo literario de Claudio Magris* (Jornadas sobre Claudio Magris, Murcia, 12, 13 y 14 de mayo de 2003), Fundación Cajamurcia, Murcia 2005.
- Magris Claudio, *La vita assente* (1979), in Antonio Motta (a cura di), *Il tempo in fuga. Omaggio a Claudio Magris*, Il Giannone, Foggia 2013, pp. 83-85.
- , *Lo stile del padre, lo stile del figlio* (1982), in Antonio Motta (a cura di), *Il tempo in fuga. Omaggio a Claudio Magris*, pp. 96-99.
- , *Dietro le parole*, Garzanti, Milano 1988 (1978).
- , *Ma il vero maestro non insegna*, «Corriere della Sera», 19 febbraio 1996.
- , *Utopia e disincanto* (1996), in Antonio Motta (a cura di), *Il tempo in fuga. Omaggio a Claudio Magris*, pp. 86-92.
- , *Elogio del copiare* (1997), in Antonio Motta (a cura di), *Il tempo in fuga. Omaggio a Claudio Magris*, pp. 111-113.
- , *Marinare la scuola?*, «Lettere italiane», 50, 3, 1998, pp. 350-357.
- , *La fede dei nichilisti* (2001), in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, Garzanti, Milano 2014 (2008), pp. 135-139.
- , *Del coraggio* (2001), in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, pp. 56-61.
- , *Fra i raggi della ruota* (2002), in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, pp. 254-271.
- , *Conrad: nascere è cadere in mare* (2003), in Antonio Motta (a cura di), *Il tempo in fuga. Omaggio a Claudio Magris*, pp. 127-129.
- , *Chi scrive le non scritte leggi degli dèi?*, in Antonio Motta (a cura di), *Il tempo in fuga. Omaggio a Claudio Magris*, pp. 105-110.
- , *Alfabeti. Saggi di letteratura*, Garzanti, Milano 2014 (2008).
- , *Libri di lettura* (2008), in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, pp. 9-15.

⁶⁶ C. Magris, *Elogio del copiare*, in A. Motta (a cura di), *Il tempo in fuga. Omaggio a Claudio Magris*, cit., p. 112.

- Magris Claudio, Marin Biagio, *Ti devo tanto di ciò che sono. Carteggio con Biagio Marin*, a cura di Renzo Sanson, Garzanti, Milano 2014.
- Monterde Marti Antonio, *Solemne investidura com a Doctor Honoris Causa del professor Claudio Magris*, Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona 2011.
- Motta Antonio (a cura di), *Il tempo in fuga. Omaggio a Claudio Magris*, Il Giannone, Foggia 2013.
- , *Conversazione con Claudio Magris*, in Id., *Il tempo in fuga. Omaggio a Claudio Magris*, pp. 11-26.
- Piemontese Felice (a cura di), *Autodizionario degli scrittori italiani*, Leonardo, Milano 1990.

Approssimazioni a *Itaca e oltre* (1982) o di Salgari e Torino

Luciano Curreri

Abstract:

These approximations are a tribute to Claudio Magris and his *Itaca e oltre* (1982) but also to Turin, where I became myself, and to Salgari. In my own small way, with my own style, I have attempted to push the boundaries of essay writing that, during the 1980s, was still about discovery, not scholarly archiving (or terminal editing): an essayistic form which did not shun away from drawing attention to itself, in a 'metacritical' and 'interdisciplinary' sense *avant la lettre*. I thus concentrated on a large school and said something about two of its less remembered representatives: Marco Cerruti, with his very dense *Notizie di utopia* (1985), and Pierpaolo Fornaro, whose critical narrative *Trapassato presente. L'appropriazione psicologica dell'antico attraverso la narrativa moderna* (1989) remains unsurpassed.

Keywords: Marco Cerruti, Essayistic, Pierpaolo Fornaro, Claudio Magris, Emilio Salgari, the 1980s, Turin

1. Approdi più o meno concreti delle presenti approssimazioni

Non so quanto 'scritte', queste approssimazioni sono nate grazie a Davide Dalmas, che le ha accolte con la consueta generosità in un suo corso all'Università di Torino, e a Ernestina Pellegrini e Diego Salvadori, la cui pazienza mi permetterà di pubblicarle insieme a pagine di altri colleghi, sicuramente più originali e meno avventate, in un collettivo della FUP, casa editrice di una città, Firenze, e di una università che hanno contato molto, e ancora tanto contano, per me e tutti i giovani che ci sono magari solo passati, il tempo di mettere insieme i capitoli di una ricerca, di un libro, da finire altrove¹.

Poi, un giorno, forse diversamente sintetizzate e 'tagliate', queste approssimazioni – o solo una parte delle stesse – saranno magari in grado di nutrire un volume sui critici nati tra anni Venti e Trenta del Novecento: un volume che nasce da un'idea che rincorro da tempo e che da tempo provo a mettere insieme, in seno a un collettivo, con Pierluigi Pellini.

¹ L. Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, d'Annunzio*, Firenze UP, Firenze 2009.

Luciano Curreri, University of Liège, Belgium, luciano.curreri@uliege.be

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Luciano Curreri, *Approssimazioni a Itaca e oltre (1982) o di Salgari e Torino*, pp. 87-99, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, CC0 1.0 Universal, DOI 10.36253/978-88-5518-338-3.11, in Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (edited by), *Firenze per Claudio Magris*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2420-8361 (online), ISBN 978-88-5518-338-3 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-338-3

Infine, alla base delle stesse resta un più sincero e birichino omaggio a scrittori e saggisti di un mio sempre immaginario ‘ritorno’ torinese che – in un volume dai tanti titoli (manco fossi diventato, a furia di studiarlo, quel Gabriele d’Annunzio che fa impazzire i Treves) – metterebbe insieme almeno le pagine salgariane di Marco Cerruti (1938), Ernesto Ferrero (1938), Claudio Magris (1939), Pierpaolo Fornaro (1940) – e probabilmente altre seguirebbero.

Perché? Ma perché Salgari funziona, da sempre, all’interno di una certa cultura legata a Torino, come una specie di ‘teletrasporto’, che permette di unire quasi a chiasmo quattro personalità differenti (e, si badi, non sto parlando di notorietà, non è questo il punto) che mi permettono di evocare – ‘da lontano e in ritardo’ – un luogo del ritorno: una specie di *Torino e oltre*.

Torino come un’Itaca? E perché no? Diciamo che non è un banale pretesto di questo tentativo: in effetti, meno terra che tiene hai sotto i piedi, più hai nostalgia, e meno facilmente – e con maggior dolore – ti verrà da saltare, anche solo per cercare l’invenzione di un ritorno, di un *oltre*. Non è un caso che *Itaca e oltre* (1982) parli sempre del problema di una terra e di una vita che stanno su da sole, come librate, sospese, oppure e più sovente – e secondo una modalità forse meno sublime – campate in aria.

2. Di Torino ovvero di una facoltà e di un collegio pieni di Maestri e Amici

Nato a Trieste nel 1939, Claudio Magris consegue la maturità classica nel 1957. Giovanni Getto, il già famoso maestro torinese (1913-2002), è presidente della commissione e lo invita a continuare gli studi all’università di Torino. Il Nostro dirà a più riprese e non a caso: «Getto [...] veramente ci ha insegnato un mestiere»².

Sulle prime, il ‘birichino’ e brillante giovane triestino è comunque indeciso tra Roma e l’idea di fare il regista da un lato e un sabaudò approdo decisamente letterario dall’altro; ma finisce per iscriversi alla Facoltà di Lettere e Filosofia di Torino, vincendo la borsa di studio del collegio universitario di via Gallinari. Un’articolata, densa e ancora recente testimonianza a riguardo è quella di Giuseppe Ricuperati³, allievo del mitico Franco Venturi (1914-1994) e a sua volta memore e partecipe storico, di soli tre anni più anziano di Magris. Per me, qui e non soltanto, è poi particolarmente interessante che Ricuperati – memoria sempre affilata ma parlante, generosa, a tratti autocritica e/o condiscendente per una certa idea, comunque alta, di gioventù – anche di Marco Cerruti (1938-2013) si ricorderà.

² E. Pellegrini, *Cronologia*, in C. Magris, *Opere*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di E. Pellegrini e uno scritto di M. Fancelli, Mondadori, Milano 2012, p. cix. (D’ora in poi segnalato con la sigla C seguita dal numero di pagina).

³ Cfr. G. Ricuperati, *Con Claudio Magris al Collegio universitario di Torino*, «Il Giannone», 11, 21, 2013, pp. 355-381.

Fra le lezioni universitarie e i seminari serali di Palazzo Campana, Claudio Magris finisce per nutrirsi del miglior magistero gettiano – oltre che di quello del citato Venturi, e di Luigi Pareyson (1918-1991), di Augusto Rostagni (1892-1961), di Antonio Maddalena (1913-1979), di Leonello Vincenti (1891-1963), con cui si laurea nel 1962 – e dell'amicizia e della stima degli allievi migliori della facoltà, poi raccolti intorno alla rivista «Sigma», a partire dal 1964: Giorgio Bàrberi Squarotti (1929-2017), i due fratelli Jacomuzzi, Angelo (1929-1995) e Stefano (1924-1996), Eugenio Corsini (1924-2018), Folco Portinari (1926-2019), Claudio Gorlier (1926-2017), Lorenzo Mondo (1931), Gianluigi Beccaria (1936), Marziano Guglielminetti (1937-2006), Guido Davico Bonino (1938; dello stesso anno è il qui più volte citato Marco Cerruti; quel Cerruti con cui, penso di poterlo dire, mi sono laureato nel 1991).

3. Torino tra *Mito absburgico* (1963) e... Salgari (Emilio, certo, ma non senza Omar)

Nel 2001, Magris, in occasione del film della Movie Movie di Bologna – un film ideato e diretto da Francesco Conversano (1952) e Nene Grignaffini (1955) – e nel libretto omonimo di Garzanti che lo accompagna, *Fra il Danubio e il mare*, racconterà – in seno a quel dire ‘una volta di più’ che assomiglia un po’ (nella sua infinita, odeporica essenzialità) a ‘una volta e per sempre’ ma anche a un sottintendere, in quel ‘per sempre’, l’ approssimazione a venire, la prossima occasione di dire per l’ appunto, e che sia saggio o racconto poco importa – che è proprio a Torino che ha «cominciato a leggere, per nostalgia, dei libri su Trieste»: «Ho capito allora che per conoscere meglio quel mondo, per farlo mio e per acquisirne anche la coscienza, avrei dovuto in qualche modo fare i conti pure con una realtà prenatale rispetto alla mia»⁴.

Da qui discende, infatti, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna* (apparso nei «Saggi» Einaudi nel 1963), «libro che – dice sempre il Nostro – ho cominciato a scrivere senza sapere bene cosa volessi fare e senza rendermi conto di ciò che fosse» (C, p. cx). Certo, ciò non vuol dire che Magris si sia affidato interamente al caso, ma alla vita e alla letteratura sì. Anche le tante andate-ritorni che Magris farà fra Trieste e Torino, in treno, per una carriera universitaria brillante che è un mezzo ma non un fine (si ricordi che nel 2004, a 65 anni, va in pensione anticipata), non possono ridurre questa *quête* a delle semplici *navettes*.

Nel 1963, l’anno del *Mito absburgico*, si suicida Omar Salgari, il figlio più giovane del grande Emilio, vero altro ‘mito’ per lo studente/studioso triestino-torinese e per tante sue amicizie maturate negli anni del collegio; e a tal punto che lo va persino a trovare con Massimo Luigi Salvadori (1936), poco tempo prima,

⁴ C. Magris, *Fra il Danubio e il mare*, Garzanti, Milano 2001, p. 12 (in copertina, quasi un sottotitolo, che non a caso devo, almeno in nota, ricordare: *I luoghi, le cose e le persone da cui nascono i libri*).

quando Omar è ancora vivo, per parlare del padre e ascoltare quanto Omar sapeva raccontare dello stesso, a partire dagli aneddoti che mutava in leggende⁵.

Quando, solo quattro anni dopo, nel settembre del 1967, Guido Davico Bonino sollecita Claudio Magris a scrivere un elenco ragionato del ciclo completo di Sandokan e Yanez – ovvero del ciclo della Malesia o ciclo indo-malese per intenderci – lo studioso non si ritrae certo e nel giro di pochi giorni invia all'amico «un elenco filologicamente ineccepibile, che comprende anche “i testi spuri scritti da Motta [Luigi, 1881-1955] su tracce di Salgari”». Anzi, Magris non riuscirà a non confessare che l'invito di Davico gli ha fatto «rivivere le più belle letture che forse abbia mai fatto, almeno le più convincenti» (C, p. cxviii).

Insomma, grazie a Torino e a Salgari, Magris vive e previve, vive e rivive, e nonostante la morte lo assedi fin da giovane e nei giovani e fondanti affetti di quegli anni (nel 1966 muore, giovanissimo, l'amico storico Gianfranco Torcellan, nato nel 1938 e altro grande allievo di Franco Venturi). E continua a leggere con convinzione, dopo avere appreso un mestiere.

4. Dall'impero campato in aria all'atlante ritrovato

«La vera Austria era tutto il mondo, come scrive ironicamente Musil [1880-1942], perché in essa emergeva con particolare evidenza la crisi epocale dell'Occidente. [...] L'impero mette a nudo il vuoto di tutta la realtà, che risulta “campata in aria”»⁶. Così Magris in un articolo del 2 aprile 1980 apparso sul «Corriere della sera» (con cui inizia a collaborare nell'ottobre del 1967): *L'impero campato in aria* per l'appunto, che finirà, insieme ad altri quarantasette testi, in *Itaca e oltre*, volume dei mitici «Saggi blu» di Garzanti stampato nel 1982 e cui qui cerchiamo di avvicinarci.

Prestiamo poi attenzione a un dato non così banale, per favore: di tutte le raccolte di articoli magrisiani, *Itaca e oltre* sarà quella maggiormente percepita e recepita come un vero e proprio «libro» (C, p. cxxxiii). E – ch'io sappia – non è soltanto il *revival* della letteratura mitteleuropea che spira da vent'anni, anche e soprattutto grazie a *Il mito asburgico*, a essere all'origine di questa sentita 'unità'. Certo, per le prime ottanta pagine, Magris ci ritorna non poco; e con qualche anafora interessante, come si diceva, ma pure con qualche ripetizione da 'basso continuo', che aspetta l'occasione per 'sconfinare', dilatare e mutare la percezione canonica di certe mappe letterarie, talora più generalmente culturali e comunque non sempre e non solo mitteleuropee.

⁵ Per un esempio – un esempio parlante – cfr. L. Curreri, *Il Fuoco, i Libri, la Storia. Saggio su Cartagine in fiamme (1906) di Emilio Salgari*, in E. Salgari, *Cartagine in fiamme. Nell'edizione pubblicata in rivista nel 1906. Romanzo*, a cura di L. Curreri, Quiritta, Roma 2001, pp. 315-323 (e pp. 379-383 per le note).

⁶ C. Magris, *Itaca e oltre*, Garzanti, Milano 1982, p. 41 (d'ora in poi segnalato con la sigla IO, seguita dal numero di pagina). In copertina del volume, quasi un lungo sottotitolo, che non a caso devo, almeno in nota, ricordare: *I luoghi del ritorno e della fuga in un viaggio attraverso alcuni grandi temi della nostra cultura*.

Chiediamocelo, allora, senza più indugiare. Davvero Magris non è che un critico letterario che ha imparato il mestiere da Getto e che ha «ereditato da Vincenti sia la capacità sintetica che il buono stile», come dice Cesare Cases (1920-2005) a Renato Solmi (1927-2015) in una lettera del 28 aprile 1962 (C, p. cxii), aggiungendo che è anche «dotato di una buona dose di coraggio civile, senza il quale non avrebbe potuto affrontare un tema così vasto», quello di *Il mito absburgico* per l'appunto?

Al sottoscritto – che forse in maniera un po' 'partigiana' cerca nella più o meno recente storia della critica (italiana e non) prove di un'ipotesi di lavoro che porta avanti da tempo, tesa a immaginare che i migliori contesti storico-letterari che la critica riesce a previvere, vivere e rivivere sono 'figli di un testo minore' (e/o, certo, di una pluralità di testi minori) – sembra che Magris sia sempre più, e fin dall'inizio del suo percorso, uno storico della cultura che crede in un lavoro di saggista-scrittore e lo frequenta – come rivela sempre Cases fin dall'inizio degli anni Sessanta – passando per la «trattazione dei minori, spesso più interessante e originale di quella dei maggiori»: trattazione che Cases, non a caso, lascerebbe «intatta» nel famoso *Mito* (C, p. cxii).

Di più. Insistere sul vuoto serve anche a riempirlo, specie se si ama la vita, come Magris, con un che di 'birichino' e giovanile, di quasi infantile disporsi. Certo, è un grande esercizio ermeneutico contemplare il vuoto di un anello sfilato dal dito (*L'anello di Clarisse* esce nel 1984 ma è fermo da Einaudi fin dalla metà degli anni Settanta: C, p. cxxvi). Tuttavia, riempire quel vuoto si può. Nel bene e nel male, per carità, ma il Nostro lo fa molto bene: lo fa con stile. E lo suggerisce più volte – e in maniera decisamente più elegante di quanto abbia fatto io – prima di arrivare a titolare il saggio con cui risuona e stride a un tempo, in *Itaca e oltre, L'impero campato in aria* (IO, pp. 40-43), e cioè *Salgari o il piccolo grande stile* (IO, pp. 83-88).

E qui si assiste a una sorta di suggestiva e 'aperta' consegna del testimone, in seno al passaggio della staffetta dall'impero campato in aria all'atlante ritrovato, che è un mondo e insieme il reggitore dello stesso; magari solo un mappamondo sulle spalle che fa tutt'uno con chi si fa carico di esserne il corriere e il lettore, con convinzione.

Peraltro, a pensarci, anche l'ossimoro rilevato da Claudio Marazzini⁷ nella formula magrisiana dell'«universalità minima» traduce, fa transitare, volgarizza una modalità per far rivivere massimo e maggiore grazie a minimo e minore, sfumando l'attributo dell'opposizione dicotomica di grande e piccolo, rovesciando l'ordine dei contrari citati e cogliendone il quasi subitaneo accordo, o quanto meno una certa disponibilità non differita ad approssimarsi metacriticamente via un effetto stilistico che parla alla potenza, per l'appunto, di «piccolo grande stile».

⁷ Cfr. almeno C. Marazzini, *Progettazione, invenzione narrativa, esotismi*, in A. Di Benedetto (a cura di), *La geografia immaginaria di Salgari*, il Mulino, Bologna 2012, p. 53.

5. *Salgari o il piccolo grande stile*

Salgari o il piccolo grande stile, con due punti al posto della congiunzione figurava anche negli Atti del famoso Convegno Nazionale di Torino del marzo del 1980, *Scrivere l'avventura: Emilio Salgari*, dove un asterisco rinviava già all'uscita del saggio, sul «Corriere della sera», il 17 giugno 1980, col titolo *L'avventura di carta ci segna per la vita*. Con quest'ultimo titolo, poi, nello stesso 1982 di *Itaca e oltre* compare in un altro bel volume collettivo, *L'isola non trovata. Il libro d'avventure nel grande e nel piccolo Ottocento*⁸.

Ora, anche questo è Claudio Magris e anche questa è la critica. In tal caso, tuttavia, direi che c'è più convinzione nel disseminare e meno mestiere nel riproporre, ripubblicare: un certo aggiustamento di tiro, del resto, a partire dal titolo, non suona certo inefficace, specie oggi e all'interno del discorso che sto cercando di fare.

Ecco, questo discorso dovrebbe spingerci a interrogare quel risuonare e stridere dei saggi e titoli sopra evocati, magari proprio chiedendoci, con l'autore di *Itaca e oltre*, «perché [...] Hegel [1770-1831] e Salgari [1862-1911]»? Se, con lo stesso Magris, proviamo a rispondere che «Il ciclo della Malesia è la versione, rozzamente ingenua e infantile, dell'avventura che l'*Odissea* e la *Fenomenologia dello spirito* [1807] raccontano con le parole più alte e mature della poesia e del pensiero» (IO, pp. 83-84), non dobbiamo però perdere per strada la bellissima *entrée en matière* del saggista, che è l'Ernst Bloch (1885-1977) che cita, come autori influenti, Hegel e Karl May, il Salgari tedesco (come suggerisce Magris e dopo di lui in particolare un po' tutti; ma siccome May è del 1842 sarebbe meglio dire che il May italiano è Salgari, che è anche, in tal senso, il Jules Verne [1828] italiano, ecc.; sembra un gioco ma si stanno scrivendo degli articoli non banali, in tal senso, su quelli che ormai vengono chiamati autori-generi).

Insomma, la vera intuizione è questa: «Salgari sarebbe apparso a Bloch, ben più di Karl May, un piccolo, imperfetto ma inconfondibile maestro nell'arte di fondare l'unità del mondo nella parola» (IO, p. 83). E non a caso «Bloch sogna un mondo che sia una patria per ognuno, accogliente e sempre ancora da scoprire: la patria, egli dice nell'ultima pagina del suo *Principio Speranza*, che tutti s'illudono, nel ricordo e nel rimpianto, di veder splendere nell'infanzia e nella quale, in realtà, nessuno si è ancora mai trovato» (IO, p. 84). E il nostro

Salgari può essere uno dei primi gradini di quest'esperienza, l'occasione che trasmette – su scala ridotta – il senso della totalità, sia pure d'una totalità elementare e ingenua. [...] Il grande fluire del Gange con cui si aprono *I misteri della jungla nera* [1887 r., 1895 v.] cinge una puerile ma viva [l'aggettivo è

⁸ Cfr. Giorgio Bàrberi Squarotti, Angelo Jacomuzzi, Antonio Palermo *et al.*, *Scrivere l'avventura: Emilio Salgari* (Atti del Convegno Nazionale di Torino, marzo 1980), Assessorato per la cultura / Istituto di Italianistica della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino, Torino 1980, pp. 141-145; G. Bevilacqua, P. Citati, G. Cusatelli *et al.*, *L'isola non trovata. Il libro d'avventure nel grande e nel piccolo Ottocento*, Emme, Milano 1982, pp. 151-156.

fondante] mappa della terra, come il fiume Oceano abbracciava per i greci il mondo. I romanzi di Salgari diventano il primo atlante [...] la storia e la geografia. (IO, p. 85)

Perché «Mompracem è il nido e la meta, spesso perduta e continuamente riconquistata, ogni volta la stessa e ogni volta diversa» (IO, p. 84). E perché «il romanzo d'avventure è una sortita all'aperto e insieme un ritorno a casa»: un «tornare, cresciuto e adulto, alla casa ritrovata» (IO, p. 83). Fare di un nido una meta – o, viceversa, di un romanzo di formazione (tutto apparentemente esteriore) un'intimità più raccolta – è come far coincidere dentro e fuori e così garantire – magari con Gaston Bachelard (1884-1962) – un minimo di officiosa legittimità a un essere dentro e fuori a un tempo, lasciando concreta geografia a quella storia che ci illude nel bene e nel male, a quell'ipotesi dialettica altamente vitale e di poesia e pensiero nutrita che si chiama da sempre avventura.

6. L'altro destino di *Itaca e oltre* (1982)

Itaca e oltre raccoglie saggi scritti e pubblicati tra il 1978, l'anno in cui Magris decide di tornare a insegnare a Trieste, e il 1982, in cui esce anche, per Einaudi, il libro scritto a quattro mani con Angelo Ara (1942-2006), *Trieste. Un'identità di frontiera*. L'anno centrale, il 1980, è un anno di bilanci e di disincanti culturali e spirituali. Lo attestano – soltanto per fare due esempi forti – la lunga prefazione a un'antologia di poesie di Biagio Marin (Grado 1891-1985) pubblicata da Rizzoli (*Nel silenzio più teso*) – colloquio, del resto, mai spento e foriero del più recente *Ti devo tanto di ciò che sono. Carteggio con Biagio Marin* (2014) – e l'incrinatura irrimediabile dell'amicizia con Elias Canetti (1905-1994).

Sulla frontiera si attesta pure la saggistica di *Itaca e oltre*, che, al di là del tragitto sopra tracciato, dall'impero campato in aria all'atlante ritrovato, pare disegnare via via, con maggiore continuità, nei due terzi finali del lavoro, un'oscillazione significativa tra ritorno e fuga, tra conquista e perdita, tra passato e presente; e già e finanche tra *Utopia e disincanto* (che diventerà il titolo di un'altra raccolta famosa di articoli magrisiani, del 1999, a partire da un'ampia scelta della saggistica del Nostro tra 1974 e 1998).

In seno all'altro destino di *Itaca e oltre*, il volume magrisiano del 1982 è forse l'esatto contrario di una raccolta di saggi come *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* (1980) di Italo Calvino (1923-1985):

È ponendosi come esperienza conclusa che la successione di queste pagine comincia a prendere una forma, a diventare una storia che ha il suo senso nel disegno complessivo. Stando così le cose, posso ora raccogliere questi saggi in volume [...] Per capire il punto in cui mi trovo. Per metterci una pietra sopra.⁹

⁹ I. Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980, p. viii.

Ma quale è, invece, lungo gli anni Ottanta, una saggistica che, magari passando attraverso lo stesso Salgari e certi suoi dintorni più o meno scontati, tenta di frequentare un'oscillazione significativa tra ritorno e fuga, tra conquista e perdita, tra passato e presente... tra utopia e disincanto?

Faccio qui solo un paio di esempi che – a mio umile avviso – illuminano l'Università di Torino all'altezza della mia giovane e giovanile frequentazione, relativa alla seconda metà degli anni Ottanta. Penso a Marco Cerruti (1938-2013), e in particolare alle sue dense *Notizie di utopia* (1985), e a Pierpaolo Fornaro (1940-2018) e a *Trapassato presente. L'appropriazione psicologica dell'antico attraverso la narrativa moderna* (1989)¹⁰, con presentazione del già citato Eugenio Corsini.

7. Uno 'scatto in avanti': *La Bohème italiana* (1909)

Altrove¹¹, mi è capitato di sostenere che *La Bohème italiana*, del 1909, è una sorta di sottotraccia delocalizzata per l'ultimo, vero «ritorno» a casa del capitano e cavaliere d'Italia Emilio Salgari (primo tentativo di suicidio nel 1909; secondo e, ahinoi, riuscito, nel 1911).

Le chiacchiere da taverna – che si prolungano sul Mar delle Antille o nelle insidiose foreste equatoriali e che sono prodotte con rara continuità dagli scanzonati don Barrejo, Mendoza e Buttafuoco, nelle ultime due prove del *Ciclo caraibico*, licenziate entrambe in volume nel 1908, *Il figlio del Corsaro Rosso* e *Gli ultimi filibustieri* – sono all'origine di un passaggio di consegne implicito tra l'epica piratesca e l'epica picaresca.

Quest'epica picaresca – in un mondo che a quell'altezza cronologica (la fine del primo decennio del Novecento) «dà chiari segni di chiudersi, di farsi sempre meno praticabile» – è già un invito «a ritagliarsi uno spazio appartato e non compromesso in cui sia possibile, in alternativa ai meccanismi costrittivi della routine [di cui soffre l'autore condannato al suo tavolino da lavoro], praticare una solidale fraternità e ritrovare una smarrita capacità di gioco»: «una comune, si sarebbe detto pochi anni prima»¹². Così Marco Cerruti, con stile formalmente diverso da quello magrisiano, ma aggregante, in *Notizie di utopia*, un pensiero non lontano e peraltro risalente, per il saggio citato, *L'ultimo Salgari e la «Bohème italiana»*, al famoso convegno torinese del 1980.

¹⁰ Cfr. M. Cerruti, *Notizie di utopia*, Liviana, Padova 1985 e P. Fornaro, *Trapassato presente. L'appropriazione psicologica dell'antico attraverso la narrativa moderna*, presentazione di E. Corsini, Tirrenia Stampatori, Torino 1989.

¹¹ L. Curreri, *Il ciclo caraibico*, in A. Di Benedetto (a cura di), *La geografia immaginaria di Salgari*, il Mulino, Bologna 2012, pp. 112-114 per quanto richiamato, in parte, qui sopra.

¹² M. Cerruti, *Notizie di utopia*, cit., p. 71. Ma cfr. già, proprio per il saggio salgariano in questione, Giorgio Barberi Squarotti, Angelo Jacomuzzi, Antonio Palermo *et al.*, *Scrivere l'avventura: Emilio Salgari*, cit., pp. 351-357. Certi input di questa raccolta, a partire dalle poche righe appena richiamate, sono alla base, insieme ad altro materiale ad alta densità utopica, di un mio recente esperimento: L. Curreri, *La Comune di Parigi e l'Europa della Comunità? Briciole di immagini e di idee per un ritorno della Commune de Paris (1871)*, Quodlibet, Macerata 2019.

Di più: i pirati, i corsari, i filibustieri... i ribelli 'a tempo pieno' finiscono via via per mutare dai nemici – come mi è già capitato di dire¹³ – il loro stesso paradigma: l'impero (inglese, nel ciclo indo-malese), una casa reale (italiana, in quello caraibico).

Di questa contraddizione, Emilio Salgari – quello che ormai da più parti si evoca come il Salgari *un po' prima della fine*, quello del 1908-1911, proiettato postumamente almeno fino al 1915 – doveva cominciare a rendersi conto, come «doveva al tempo stesso rendersi conto della scarsa praticabilità, al presente [1909], di un'esperienza di avanguardia artistica e insieme di esistenza», configurata in termini comunitari, oltre che *bohèmiens* e scapigliati, magari via «certe suggestioni ruskiniane circolanti nella Torino del tempo (si pensi a Graf)»¹⁴.

Ecco, in questo 'scatto in avanti' del nostro Salgari ho tentato di 'mixare' alcuni miei percorsi a quelli di Cerruti non per allontanarmi da Magris ma per produrre una nuova approssimazione a *Itaca e oltre*, proprio come ho suggerito sopra. Si tratta di una triangolazione forse non riuscita, ma tentata sì, e di vita e di letteratura insieme, una volta di più (ma sempre, come dire, 'una all'ultima', perché il senso dell'approssimazione, critica e non, è questo: vivere una penultima necessaria che ci restituisca «una smarrita capacità di gioco», anche se si rischia un'appropriazione indebita di spazi, tempi e uomini che non sono necessariamente i 'Nostri').

8. Uno 'scatto indietro': *Cartagine in fiamme* (1906 rivista, 1908 volume)

Ho già detto in tante altre occasioni quasi tutto quello che sono riuscito a sapere e a 'saggiare' della salgariana *Cartagine in fiamme*¹⁵. Quello che qui mi interessa sottolineare una volta di più è che siamo sempre di fronte a una *entrée en matière* 'minore'¹⁶ – proprio come nel caso della *Bohème italiana* – e a «un piccolo grande albero», come suggerirebbe il Pierpaolo Fornaro (1940) di *Trapassa-*

¹³ L. Curreri, *Caduta come fine? Cultura delle fiamme e sovracomprendimento: fascino e rifiuto dell'apocalisse in La caduta di un impero (1911)*, in L. Curreri, F. Foni (a cura di), *Un po' prima della fine? Ultimi romanzi di Salgari tra novità e ripetizione (1908-1915)*, Luca Sossella Editore, Roma 2009, pp. 137-144.

¹⁴ M. Cerruti, *Notizie di utopia*, cit., p. 72. E per Graf mi sia concesso rinviare, in questa occasione, a L. Curreri, *A partire da Arturo Graf*, in R. Donati, N. Turi (a cura di), «*La nostra sete che ci tenne uniti*». *Studi sulla modernità letteraria offerti ad Anna Dolfi*, Prospero, Novate Milanese 2018, pp. 3-10.

¹⁵ L. Curreri, *Il Fuoco, i Libri, la Storia. Saggio su Cartagine in fiamme (1906) di Emilio Salgari*, in E. Salgari, *Cartagine in fiamme. Nell'edizione pubblicata in rivista nel 1906. Romanzo*, a cura di L. Curreri, cit., pp. 315-403; cfr. poi Id., *Il peplum di Emilio. Storie e fonti antiche e moderne dell'immaginario salgariano (1862-2012)*, Invito alla lettura di E. Ferrero, Il Foglio, Piombino 2012.

¹⁶ L. Curreri, *Figli di un testo minore. Ovvero della busta al posto del setaccio e di altre curiose, forse non inutili, amenità e vecchie anticipate*, in L. Curreri, G. Traina (a cura di), *Studi in onore di Giuseppe Paponetti*, Nerosubianco, Cuneo 2013, pp. 112-123.

*to presente*¹⁷. Ecco, la lettura di questo peplum di Emilio – in rivista nel 1906, in volume nel 1908 – dà vita, in Fornaro, a pagine saggistiche alla Magris, ‘narrate’ e non appesantite da note, tese a investigare una memoria collettiva europea da storico della cultura, «per cui quel passato si fa, per immagine, disponibile alla coscienza comune dell’uomo colto»; che è poi lo stesso uomo colto cui pensa Magris quando ha abbastanza coraggio civile per affrontare temi vasti in un’epoca che stava diventando – dopo la sbornia strutturalista e in seno alla famosa fuga dal sociale fatta di disillusioni collettive e di narcisisti a volontà – quella del «microfilologismo spicciolo» – con cui polemizzava giustamente Romano Luperini, sempre del 1940¹⁸ – e poi, forse, di tante altre cose, come dell’*editing* Novecento che si prende più sul serio e che della tensione saggistica tra passato e presente, tra utopia e disincanto, ha perso tutto o quasi tutto.

Diamo la parola a Fornaro:

Un libro di catalogazione è diventato così, fin dalla prima pagina, libro di riflessione sulle memorie collettive dell’Europa letteraria, su quelle memorie che, costantemente richiamate e richieste dalla generalità del sentire, son proprio nostre antiche speranze destate al paragone di un presente sempre inappagato. Chi legge vi partecipa come chi scrive; chi ha scritto deve però riconoscere d’essere stato in più sostenuto dalla conseguente fiducia di trovare, sulla frontiera del proprio mestiere, vasto spazio di meditazione storica anche per chi del mestiere non è.

È una saggistica costruita «sulla frontiera del proprio mestiere», per l’appunto; è una saggistica che sa raggiungere vasti spazi a partire da documenti e materiali romanzeschi minori – allotrii, direbbe Benedetto Croce (1866-1952) – con la giusta ironia e senza un eccessivo gusto per la catalogazione: è una saggistica ancora in grado di confrontarsi (fortune e visibilità critiche a parte) con una dimensione culturale europea (molto francese e tedesca e finanche ‘americana’ e inglese).

9. Per farmi capire, forse; ovvero per non concludere

Non so se mi sono fatto capire. Volevo dire – e con questo ‘dire’ non ho mai inteso e non intendo ‘concludere’ – che la saggistica contenuta in *Itaca e oltre* di Claudio Magris, come in *Notizie di utopia* di Marco Cerruti e in *Trapassato presente* di Pierpaolo Fornaro, è ancora una problematica saggistica di scoperta, non di archiviazione erudita (o di terminale *editing*); ed è, in un certo sen-

¹⁷ Cfr. P. Fornaro, *Trapassato presente. L’appropriazione psicologica dell’antico attraverso la narrativa moderna*, cit., pp. 17-18, ma si legga pure la bella quarta di copertina, da cui citiamo dopo.

¹⁸ R. Luperini, *Lettura, interpretazione e crisi della critica* (1993), in Id., *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Liguori, Napoli 1999, p. 23.

so, interdisciplinare *avant la lettre*. Di più. Non ha paura di raccontarsi, mentre si fa e si fa con stile; quindi è anche ‘metacritica’, perché gli stili diversi sono a maggior ragione stile, stile al quadrato, alla potenza, stile di pensiero: il Cerruti che ho conosciuto io, in quegli anni, che di critica e linguaggi della critica si era occupato e si occupava bene, tra Settecento e Novecento, non era ‘inferiore’ al polacco ginevrino Bronisław Baczko (1924-2016), quello, direi qui almeno, di *Lumières de l’utopie* (1978)¹⁹ e *Les imaginaires sociaux. Mémoires et espoirs collectifs* (1984), tanto per capirci; e Fornaro non lo era rispetto a, per esempio, un Franco Ferrucci (1936-2010) e, proprio come l’‘americano’ Ferrucci, poteva anch’egli passare da Omero a Leopardi, da *L’assedio e il ritorno* (1974 e 1991) a *Il formidabile deserto* (1998)²⁰.

Leggetevi bene – in tal senso e interamente – il saggio-libro di Pierpaolo Fornaro che precede la sua edizione della *Batracomiomachia e Paralipomeni* di pseudo Omero e Giacomo Leopardi, intitolato *Topi come noi* e dedicato al sopra evocato – nel contesto magrisiano e torinese ricolmo di Maestri e di Amici – Antonio Maddalena; un saggio-libro uscito nel 1999 che è, nella prospettiva qui suggerita, un capolavoro di rigore – non soltanto filologico – e di inventiva, di ipotesi utopica e disincanto «per noi [...] uomini di fine Novecento»²¹.

10. Una bibliografia parecchio essenziale

Per saperne di più circa le puntate precedenti, ovvero i rinvii, più o meno esplicitati, ad alcuni miei lavori, che riguardano quanto ho cercato di suggerire rapidamente qui sopra, via le relativamente nuove approssimazioni a *Itaca e oltre* di Claudio Magris, si possono vedere (perché riguardano Salgari e altri autori, tra cui lo stesso Magris, non perché li abbia curati o scritti io) i testi seguenti, nella cui lista introduco anche, *et pour cause*, i diversi riferimenti bibliografici citati nelle note a piè di pagina.

Riferimenti bibliografici

Baczko Bronisław, *L’utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell’età dell’illuminismo*, trad. di Margherita Botto, Dario Gibelli, Einaudi, Torino 1979.

Ed. orig., *Lumières de l’utopie*, Payot, Paris 1978.

Bàrberi Squarotti Giorgio, Jacomuzzi Angelo, Palermo Antonio *et al.*, *Scrivere l’avventura: Emilio Salgari* (Atti del Convegno Nazionale di Torino, marzo 1980), Assessorato per

¹⁹ Cfr. almeno la pronta traduzione italiana – di M. Botto e D. Gibelli – di B. Baczko, *L’utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell’età dell’illuminismo*, Einaudi, Torino 1979.

²⁰ F. Ferrucci, *L’assedio e il ritorno. Omero e gli archetipi della narrazione*, Bompiani, Milano 1974; Mondadori, Milano 1991; F. Ferrucci, *Il formidabile deserto. Lettura di Giacomo Leopardi*, Fazi, Roma 1998.

²¹ Cfr. pseudo Omero, G. Leopardi, *Batracomiomachia e Paralipomeni*, a cura e con un saggio di P. Fornaro, Edizioni dell’Orso, Alessandria 1999; il saggio sopra citato è alle pp. 7-128.

- la cultura / Istituto di Italianistica della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino, Torino 1980.
- Bevilacqua Giuseppe, Citati Pietro, Cusatelli Giorgio *et al.*, *L'isola non trovata. Il libro d'avventure nel grande e nel piccolo Ottocento*, Emme, Milano 1982.
- Calvino Italo, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980.
- Cerruti Marco, *Notizie di utopia*, Liviana, Padova 1985.
- Curreri Luciano, *Il Fuoco, i Libri, la Storia. Saggio su Cartagine in fiamme (1906) di Emilio Salgari*, in Emilio Salgari, *Cartagine in fiamme. Nell'edizione pubblicata in rivista nel 1906. Romanzo*, a cura di Luciano Curreri, pp. 315-403.
- , *La sfida di non farsi leggere. Appunti intorno a Tristano muore (2004) di Tabucchi e Alla cieca (2005) di Magris*, in Angela Barwig, Thomas Stauder (a cura di), *Intellettuali italiani del secondo Novecento*, Verlag für deutsch-italienische Studien, Oldenbourg 2007, pp. 176-195.
- , *Metamorfosi della seduzione. La donna, il corpo malato, la statua in d'Annunzio e dintorni*, ETS, Pisa 2008.
- , *Un po' prima della fine? Appunti per una critica e una cronologia salgariana*, in Luciano Curreri, Fabrizio Foni (a cura di), *Un po' prima della fine? Ultimi romanzi di Salgari tra novità e ripetizione (1908-1915)*, Luca Sossella Editore, Roma 2009, pp. 9-14.
- , *Caduta come fine? Cultura delle fiamme e sovracomprendimento: fascino e rifiuto dell'apocalisse in La caduta di un impero (1911)*, in Luciano Curreri, Fabrizio Foni (a cura di), *Un po' prima della fine? Ultimi romanzi di Salgari tra novità e ripetizione (1908-1915)*, pp. 137-144.
- , *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, d'Annunzio*, Firenze UP, Firenze 2009.
- , *Verso il 2011: un 'nuovo' campione romanzesco e tante nanoletture per grandi anniversari*, in Emilio Salgari, *Le Aquile della steppa*, a cura di Luciano Curreri, pp. 365-390.
- , *I cannoni del canone salgariano*, in Emilio Salgari, *Il ciclo del Corsaro Nero*, pp. v-xxviii.
- , *Il peplum di Emilio. Storie e fonti antiche e moderne dell'immaginario salgariano (1862-2012)*, Invito alla lettura di Ernesto Ferrero, Il Foglio, Piombino 2012.
- , *Il ciclo caraibico*, in Arnaldo Di Benedetto (a cura di), *La geografia immaginaria di Salgari*, il Mulino, Bologna 2012, pp. 103-114.
- , *Figli di un testo minore. Ovvero della busta al posto del setaccio e di altre curiose, forse non inutili, amenità e vecchiate anticipate*, in Luciano Curreri, Giuseppe Traina (a cura di), *Studi in onore di Giuseppe Papponetti*, Nerosubianco, Cuneo 2013, pp. 112-123.
- , *Per un 'ritratto dello scrittore da vecchio': ovvero per un ritorno di Emilio Salgari*, in Id., *Misure del ritorno. Scrittori, critici e altri revenants*, Greco&Greco Editori, Milano 2016 (2014), pp. 9-28.
- , *La sfida di 'non farsi leggere': Tabucchi e Magris*, in Id., *Misure del ritorno. Scrittori, critici e altri revenants*, pp. 113-147.
- , *A partire da Arturo Graf*, in Riccardo Donati, Nicola Turi (a cura di), «*La nostra sete che ci tenne uniti*». *Studi sulla modernità letteraria offerti ad Anna Dolfi*, Prospero, Novate Milanese 2018, pp. 3-10.
- , *Salgari e l'avventura*, in Gianfranco Alfano, Francesco de Cristofaro, *Il romanzo in Italia.*, vol. II, *L'Ottocento*, Carocci, Roma 2018, 4 voll., pp. 463-476 e 600 (per note).
- , *La Comune di Parigi e l'Europa della Comunità? Briciole di immagini e di idee per un ritorno della Commune de Paris (1871)*, Quodlibet, Macerata 2019.
- Curreri Luciano, Palumbo Giuseppe, *L'elmo e la rivolta. Modernità e surplus mitico di Scipioni e Spartachi*, Comma 22, Bologna 2011.

- Ferrucci Franco, *L'assedio e il ritorno. Omero e gli archetipi della narrazione*, Bompiani, Milano 1974; Mondadori, Milano 1991.
- , *Il formidabile deserto. Lettura di Giacomo Leopardi*, Fazi, Roma 1998.
- Fornaro Pierpaolo, *Trapassato presente. L'appropriazione psicologica dell'antico attraverso la narrativa moderna*, presentazione di Eugenio Corsini, Tirrenia Stampatori, Torino 1989.
- , *Topi come noi*, in pseudo Omero, Giacomo Leopardi, *Batracomiomachia e Paralipomeni*, a cura e con un saggio di Pierpaolo Fornaro, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1999, pp. 7-128.
- Luperini Romano, *Lettura, interpretazione e crisi della critica*, in Id., *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, pp. 13-31.
- , *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Liguori, Napoli 1999.
- Magris Claudio, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, Torino 1963.
- , *Itaca e oltre*, Garzanti, Milano 1982.
- , *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Torino 1984.
- , *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, Garzanti, Milano 1999.
- , *Fra il Danubio e il mare*, Garzanti, Milano 2001.
- Magris Claudio, Marin Biagio, *Ti devo tanto di ciò che sono. Carteggio con Biagio Marin*, a cura di Renzo Sanson, Garzanti, Milano 2014 e 2019.
- Marazzini Claudio, *Progettazione, invenzione narrativa, esotismi*, in Arnaldo Di Benedetto (a cura di), *La geografia immaginaria di Salgari*, il Mulino, Bologna 2012, pp. 53-76.
- Marin Biagio, *Nel silenzio più teso*, introduzione di Claudio Magris, scelta e note a cura di Edda Serra, Rizzoli («B.U.R.»), Milano 1980.
- Pellegrini Ernestina, *Cronologia*, in Claudio Magris, *Opere*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini e uno scritto di Maria Fancelli, Mondadori, Milano 2012, pp. xci-clxix.
- pseudo Omero, Leopardi Giacomo, *Batracomiomachia e Paralipomeni*, a cura e con un saggio (*Topi come noi*) di Pierpaolo Fornaro, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1999.
- Ricuperati Giuseppe, *Con Claudio Magris al Collegio universitario di Torino*, «Il Giannone», 11, 21, 2013, pp. 355-381.
- Salgari Emilio, *La Bohème italiana. Una vendetta malese*, R. Bemporad & Figlio Editori, Firenze 1909.
- , *Cartagine in fiamme. Nell'edizione pubblicata in rivista nel 1906. Romanzo*, a cura di Luciano Curreri, Quiritta, Roma 2001.
- , *Le Aquile della steppa*, a cura di Luciano Curreri, Greco&Greco Editori, Milano 2010.
- , *Il ciclo del Corsaro Nero*, introduzione di Luciano Curreri, Einaudi, Torino 2011.

Claudio Magris e i miti della Grande Austria

Hermann Dorowin

Abstract:

The vast extension of the Habsburg Empire, as well as its heterogeneous cultural and linguistic composition, were both the causes of its richness and of its demise. This gave way to an important debate on the specific traits of Austrian literature, which in 1963 was enriched by the degree thesis of the young Claudio Magris from Trieste, published under the title *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*. Starting from the assumptions of a Lukacian-style historicist critique, the book ended up offering a fascinating evocation of the cultural world of great Austria. Together with his subsequent Germanic and non-fiction works (*Lontano da dove*, *L'anello di Clarisse*, *Danubio*), this successful debut book forms a "Central European tetralogy".

Keywords: Elias Canetti, Central Europe, György Lukács, Stifter, The Habsburg Myth

Parlando dell'Impero austro-ungarico, da lui ironicamente denominato «Cacania», Robert Musil, ne *L'uomo senza qualità* (1930-1942), ne rievoca così il ricordo:

C'eran mari e ghiacciai, il Carso e i campi di grano della Boemia, notti sull'Adriatico con stridio di grilli inquieti, e villaggi slovacchi dove il fumo usciva dai camini come dalle narici di un naso camuso e il villaggio stava accovacciato fra due piccole colline come se la terra avesse dischiuso un poco le labbra per riscaldare la sua creatura.¹

E Franz Werfel, in un'analoga descrizione, quasi una litania, elenca:

I palazzi di Vienna, le chiese di Salisburgo, le torri di Praga, [...] le vaste steppe della Puszta, [...] gli alti pascoli dei carpazi e i bassipiani del Danubio con tutte

¹ R. Musil, *L'uomo senza qualità*, vol. I, a cura di A. Frisé, introduzione di B. Cetti Marinoni, trad. di A. Rho, Einaudi, Torino 1956, vol. I, p. 34. Ed. orig., *Der Mann ohne Eigenschaften*, in Id., *Gesammelte Werke*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1978, Bd. I, pp. 32-33: «Gletscher und Meer, Karst und böhmische Kornfelder gab es dort, Nächte an der Adria, zirpend von Grillenunruhe, und slowakische Dörfer, wo der Rauch aus den Kaminen wie aus aufgestülpten Nasenlöchern stieg und das Dorf zwischen zwei kleinen Hügeln kauerte, als hätte die Erde ein wenig die Lippen geöffnet, um ihr Kind dazwischen zu wärmen».

le meraviglie del suo bacino fluviale, con le praterie selvagge ricche di uccelli e le grandi isole popolate del suo affluente, il Tibisco.²

L'Impero asburgico, così poeticamente evocato, ancora negli anni Trenta, dagli scrittori della piccola repubblica austriaca, contava alla vigilia della Grande Guerra, 53 milioni di abitanti appartenenti ai seguenti gruppi linguistici: tedesco (25%), ungherese (17%), ceco (13%), serbocroato (11%), polacco (9%), ruteno (8%), rumeno (7%), slovacco (4%), sloveno (3%) e italiano (2%). La vita culturale di Vienna, ma anche delle altre grandi città – da Bratislava a Praga a Budapest, da Cracovia a Czernovitz, da Koloszvár a Temesvár, da Zagabria a Lubiana fino a Trieste – era caratterizzata da questo miscuglio di lingue, da questa copresenza di etnie, con le loro varie tradizioni religiose, che dava vita a contaminazioni feconde, periodi di pacifica convivenza, ma anche a conflittualità, a tratti feroci e col tempo non più componibili. La storia che tutti conosciamo ha visto, in seguito ai tragici eventi bellici, la disintegrazione di questa compagine multietnica – da qualcuno oggi definita 'impero coloniale', da altri invece un possibile modello di confederazione europea³ – e la creazione di stati nazionali, più o meno omogenei, più o meno corrispondenti alle legittime aspirazioni dei popoli all'autodeterminazione.

«Il resto», diceva Clemenceau, «è l'Austria». La cultura viennese, sebbene spesso in forte contrasto con *l'ancien régime*, si trovò spaesata, costretta ad orientarsi rispetto ad un orizzonte che si era improvvisamente e drasticamente ristretto. «Era», per dirla con le parole dello storico Klemens von Klemperer, «come se un uomo, abituato ad abitare un grande castello, fosse da un giorno all'altro costretto a ritirarsi in una sola stanza»⁴. È ben noto, che molti dei protagonisti della 'Grande Vienna' del primo Novecento erano ebrei o figli di ebrei, immigrati o figli di immigrati, da Boemia, Moravia, Galizia, Bukovina, Slovenia e altre parti, anche all'infuori dei confini dell'Impero. E basti pensare a Sigmund Freud, Gustav Mahler, Karl Kraus, Franz Werfel e Hugo von Hofmannsthal, tutti con

² F. Werfel, *Nel crepuscolo di un mondo*, trad. di C. Baseggio, Mondadori, Milano 1950 (1937), p. 13; cfr. C. Magris, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, Torino 1963, p. 18. In seguito citato come MA.

³ Per una lettura postcoloniale della monarchia asburgica, cfr. W. Müller-Funk, P. Plener, C. Ruthner (Hrsgg.), *Kakanien revisited. Das Eigene und das Fremde (in) der österreichisch-ungarischen Monarchie*, A. Francke, Tübingen-Basel 2002 (2001). Sulla struttura federale dell'Impero, in un'interpretazione storico-giuridica, cfr. G. Stourzh, *Der Umfang der österreichischen Geschichte. Ausgewählte Studien 1990-2010*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 2011; P.M. Judson, *Habsburg. Geschichte eines Imperiums. 1740-1918*, Beck, München 2017. Dall'ampia bibliografia sulla cultura 'mitteleuropea' si citano solo Z. Konstantinović, F. Rinner, *Eine Literaturgeschichte Mitteleuropas*, Studien-Verlag, Innsbruck 2003, e I. Fiatti, *La Mitteleuropa nella letteratura contemporanea*, prefazione di C. Magris, Mimesis, Milano-Udine 2014.

⁴ K. von Klemperer, *Das nachimperiale Österreich 1918-1938. Politik und Geist*, in H. Lutz, H. Rumpler (Hrsgg.), *Österreich und die deutsche Frage im 19. und 20. Jahrhundert. Probleme der politisch-staatlichen und sozio-kulturellen Differenzierung im deutschen Mitteleuropa*, Verl. für Geschichte und Politik, Wien 1982, p. 306: «Es war, als ob man lange in einem großen Palast gelebt hätte und nun in demselben nur noch ein Zimmer bewohnte [...]».

radici boeme o morave, cui si aggiungeranno il galiziano Joseph Roth, il bulgaro Elias Canetti, l'ucraino Jura Soyfer e tanti altri. L'attrattiva che, negli anni Venti, su molti di loro esercitava Berlino, la vivace capitale di una repubblica democratica dalle dimensioni più ampie e che offriva più possibilità di lavoro, verrà meno, al più tardi, con l'ascesa del nazismo in Germania che li avrebbe costretti non solo a fare ritorno a Vienna, ma anche a riflettere sui tratti specifici, distintivi della cultura austriaca. Uno di questi reduci berlinesi, Alfred Polgar, dirà all'indomani dell'*Anschluss*, con la sua inconfondibile ironia: «L'austriaco è tedesco, quanto il suo Danubio è blu. Infatti, non lo è per niente, benché un noto valzer lo sostenga ostinatamente»⁵. Va detto, per completezza, che Polgar, nello stesso scritto, stigmatizza la gioiosa partecipazione di molti austriaci all'annessione tedesca, come se questo viaggio all'inferno li dovesse portare direttamente in paradiso⁶.

Già durante gli anni che precedono l'*Anschluss* e più ancora nel periodo dell'esilio, nascono così le più significative teorizzazioni sulla 'nazione austriaca', che spesso spiegano proprio con i lunghi secoli di convivenza e reciproca contaminazione fra vari popoli la sua specificità rispetto alla Germania. In questo sforzo storiografico la letteratura svolgerà un ruolo centrale, perché è proprio nelle opere degli autori austriaci, che si legge la traccia di un processo di creazione di un'identità nazionale. L'intellettuale comunista Ernst Fischer, per esempio, riconduce in un celebre saggio del 1945, la nascita del 'carattere nazionale austriaco' ad un plurisecolare processo di differenziazione e infine di separazione rispetto alla compagine germanica⁷. A questo scritto farà seguire, negli anni, una serie di saggi monografici che analizzano le opere di autori come Grillparzer, Lenau, Nestroy, Kraus, Musil e Kafka, inserendoli nel contesto storico-culturale austriaco⁸. E ugualmente significativi sono alcuni scritti di Friedrich Heer, in cui questo storico cattolico, ribelle e anticonformista, esamina il contributo fondamentale dato dagli immigrati ebrei alla cultura austriaca. «La letteratura della grande Austria», scrive in un saggio del 1955, «è un dono di ringraziamento del genio ebraico al genio austriaco», un estremo tentativo di salvare l'Austria⁹.

Non è questa la sede per seguire oltre l'ampio dibattito di quegli anni, ma va ricordato che anche nell'ambito della germanistica molte ricerche furono dedi-

⁵ A. Polgar, *Der Österreicher (Ein Nachruf)*, in Id., *Kleine Schriften*, Bd. I, hrsg. von M. Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit U. Weinzierl, Rowohlt, Reinbek 1982, 6 Bde., p. 209: «Der Österreicher ist so deutsch wie seine Donau blau ist. Dies ist sie bekanntlich, obschon das Walzerlied es obstinat behauptet, keineswegs».

⁶ Ivi, p. 206: «Was der Höllenfahrt Österreichs ihre besonders grausige Note gab, war, dass sie von vielen so jubilant angetreten wurde, als ginge es schnurstracks ins Paradies».

⁷ E. Fischer, *Die Entstehung des österreichischen Volkscharakters*, Neues Österreich, Wien 1945 (1943).

⁸ E. Fischer, *Von Grillparzer zu Kafka. Sechs Essays*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975 (1962).

⁹ F. Heer, *Judentum und österreichischer Genius* (1955), in J. Heer (Hrsg.), *Europa: Rebellen, Häretiker und Revolutionäre. Ausgewählte Essays*, Böhlau, Wien 2003, p. 18: «Diese [die großösterreichische Dichtung zwischen Kafka und Broch] ist ein einzigartiger Versuch, Österreich zu retten, [...] der Dank des jüdischen Genius an den Genius Österreichs».

cate ad autori austriaci e ciò vale in misura significativa per studiosi italiani come (per dare solo due esempi) Ladislao Mittner, fiumano di nascita e profondo conoscitore del mondo mitteleuropeo, e il torinese Leonello Vincenti, ottimo interprete dell'opera di Franz Grillparzer e del teatro popolare viennese¹⁰. E fu proprio Vincenti che diede fiducia ad uno studente triestino ventenne di nome Claudio Magris, che gli propose di indagare, nella tesi di laurea, a tutto campo, la letteratura austriaca. E la sua fiducia non fu delusa, come spiega nella relazione di tesi: «Il suo è uno dei rarissimi lavori che non vengono gustati pienamente soltanto dagli specialisti, ma sono anche d'interesse tanto vasto e di scrittura così elegante da costituire materia di lettura dilettevole e proficua per ogni persona colta»¹¹. 'Questa tesi è già un libro', aggiunge Vincenti, e infatti da lì a poco uscirà nella collana dei Saggi Einaudi sotto il titolo *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*. Porterà la dedica alla memoria del suo maestro, scomparso nel frattempo, e sarà uno dei libri di critica letteraria di maggior successo a livello internazionale. Diventerà a sua volta parte di quel mito che descrive.

Magris affronta il grande tema con sicurezza e rigore e soprattutto con la consapevolezza di proporre, per la prima volta, una lettura unitaria del vasto materiale esaminato. Il 'mito absburgico', come il giovane autore lo intende, non è principalmente dinastico, ma abbraccia un insieme di fattori culturali, psicologici e sociali, solo indirettamente legati alla casa regnante e che vengono studiati nel loro divenire storico, attraverso un secolo e mezzo. Essi sono, accanto al già menzionato motivo sovranazionale, quello burocratico (l'amministrazione come vincolo, garanzia e fattore unificante) e quello 'sensuale-godereccio' (cioè l'edonismo e la sua tolleranza come fattori di libertà individuale e di consenso/controllo sociale). Magris fa risalire la nascita di questo mito agli inizi dell'Ottocento e ne descrive soprattutto il funzionamento nel contesto del *Biedermeier*, cioè del paternalismo conservatore dell'epoca della restaurazione. Individua poi i riflessi del quietismo, della staticità antistoricistica, antifilosofica, 'antifaustiana', sia nel teatro popolare di Raimund e Nestroy (dove l'analisi resta, però, alquanto schematica e non ammette l'elemento critico, corrosivo, della satira sociale), sia nei drammi storici di Franz Grillparzer, cui dedica un ampio capitolo di grande interesse. Vede in questo poeta l'eredità illuministica, giuseppina, scontrarsi con la lealtà verso uno stato minacciato dalla disgregazione e considera la tragedia *Un dissidio tra fratelli d'Absburgo* (1977; *Ein Bruderzwist in Habsburg*, 1848) il contributo più poetico al mito absburgico (MA, p. 142).

Descrivendo così, indirettamente, il mito come fonte di poesia, Magris sembra contraddire l'iniziale definizione dello stesso come «strumento» e «fun-

¹⁰ Oltre a numerosi contributi su Franz Grillparzer, Vincenti è anche autore di uno scritto su Ferdinand Raimund. Nella grande antologia sul Teatro tedesco, da lui curata insieme a Giaime Pintor, un capitolo a sé stante è dedicato al teatro viennese. Cfr. G. Pintor, L. Vincenti (a cura di), *Teatro tedesco. Raccolta di drammi e commedie dalle origini ai nostri giorni*, Bompiani, Milano 1946, p. 803.

¹¹ E. Pellegrini, *Notizie sui testi*, in C. Magris, *Opere*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di E. Pellegrini e con uno scritto di M. Fancelli, Mondadori, Milano 2012, p. 1532.

zione» di carattere prettamente ideologico (MA, p. 52), e nel prosieguo della trattazione, questa contraddizione, questa ambivalenza del concetto del mito, si farà più evidente e decisamente feconda. Tale discorso non vale, però, per il capitolo dedicato ad Adalbert Stifter, in cui si fanno sentire pesantemente i giudizi desunti dai saggi di György Lukács, che in effetti rimproverava a questo grande narratore una mancanza di slancio vitale, di forza epica, di senso della storia¹². Vedremo più avanti come Claudio Magris, in altre sue pubblicazioni, rivedrà radicalmente questi giudizi sommari e si emanciperà in generale dalla guida del tardo Lukács, cui si era troppo affidato nel *Mito absburgico*. Ma andiamo con ordine. Nel capitolo dedicato alla *Finis Austriae* narra il processo di lenta disgregazione sociale e i suoi riflessi nelle opere degli autori del modernismo viennese come Schnitzler, Hofmannsthal e Kraus. Sebbene insistendo sulla critica dell'antistoricismo e sui tratti decadenti della letteratura austriaca, Magris lascia trapelare il fascino estetico e umano che essa esercita su di lui e parla, a proposito di Hofmannsthal, della «fase più splendida e regale, più musicale del mito» (MA, p. 239). Una delle intuizioni centrali del libro è, infine, l'osservazione che molti degli autori continuano, dopo il crollo dell'Impero, a tenere lo sguardo rivolto all'indietro, verso il «mondo di ieri», per usare il celebre titolo dell'autobiografia di Stefan Zweig. In Zweig e Werfel, Joseph Roth, Robert Musil, Heimito von Doderer ed altri Magris osserva ancora la sussistenza di elementi del vecchio mito, benché trasfigurati in varia maniera: come nostalgia, ironico distacco, presa di coscienza dell'irreversibile crisi dei modelli tradizionali.

È stato spesso osservato come il *mito absburgico*, pur costellato di giudizi severi, a volte durissimi, sull'assenza di senso storico e sulla tentazione decadentistica, se non nichilistica degli scrittori austriaci, costituisca, alla fine, soprattutto la narrazione densa e avvincente di una grande stagione letteraria, che ha saputo trarre linfa anche da un mito, inizialmente pensato come strumento del potere. Questo effetto paradossale nasce probabilmente dal fatto stesso, che un mito è una narrazione e un narratore nato come Claudio Magris, pur sentendosi obbligato a esprimere, in sede di tesi di laurea, teorizzazioni e giudizi, non ha potuto sottrarsi al ritmo, al flusso trascinate del proprio racconto. Ma, mentre in Italia il libro fu salutato dai più come avvincente guida attraverso un mondo sconosciuto e affascinante, nella traduzione tedesca, che non sapeva rendere appieno il movimento peculiare della sua prosa, esso fu letto principalmente come un insieme di giudizi e fu accolto in modo contraddittorio, ora denigrato, ora esaltato e anche strumentalizzato, e sempre in base ad una serie di equivoci. Dopo lunghi anni di dibattito intorno al *Mito absburgico*, il germanista viennese Wendelin Schmidt-Dengler giunge alla conclusione che il libro, al di là dei suoi difetti, vada considerato come una pietra miliare. Esso ha alzato la discussione sulla

¹² G. Lukács, *Narrare o descrivere?* (1936), in Id., *Il marxismo e la critica letteraria*, trad. di C. Cases, Einaudi, Torino 1957 (1953), p. 294.

letteratura austriaca ad un livello, sotto il quale non dovrebbe più essere lecito scendere¹³. Un bilancio, questo, notevole per la tesi di laurea di un ventitreenne.

Fra i critici del *Mito absburgico* va annoverato in primis lo stesso Claudio Magris, che in varie occasioni ha parlato dell'eccessiva durezza di certi suoi giudizi ancora acerbi. Prende poi, in modo particolare, le distanze da una certa ricezione del suo libro che della *Finis Austriae* aveva fatto una moda culturale, un commercio basato su luoghi comuni, contro ogni intenzione dell'autore o, per dirla con le parole dell'amico Cesare Cases: quel Golem absburgico che egli aveva creato e che non riusciva più a fermare (MA, p. 6). Negli anni Settanta e Ottanta, Magris ha fatto seguire una serie di importanti opere critiche e saggistico-narrative, sempre incentrate sulla cultura austriaco-danubiana, che egli definisce una specie di *work in progress*. E infatti, se si considera la fitta rete di connessioni che intercorrono fra *Il mito absburgico*, *Lontano da dove* (1971), *L'anello di Clarisse* (1984) e infine *Danubio* (1986), possiamo a buon diritto parlare di una 'tetralogia mitteleuropea'. Ognuna di queste opere corrisponde ad una apertura di nuovi orizzonti, alla conoscenza di altri libri e autori, ma anche alla rivisitazione di quelli già incontrati nel saggio giovanile.

Se in *Lontano da dove* l'ebraismo orientale viene magistralmente narrato come un mondo arcaico, ricco di valori, ma irrimediabilmente perduto, del quale le opere di emigranti come Joseph Roth, Isaac Bashevis Singer e altri sono la preziosa eredità, i saggi raccolti ne *L'anello di Clarisse* rileggono sotto nuovi aspetti, come espressione della cultura della crisi, autori già esaminati, come Hugo von Hofmannsthal, Robert Musil e Heimito von Doderer, cui si viene ad aggiungere Elias Canetti, al quale Magris dedica un bellissimo saggio dal titolo *Gli elettronici impazziti*¹⁴. Canetti, che amava questo saggio, non accetterà, però, la posizione critica di Magris che considerava *Auto da fé* (1935), il romanzo scritto a 25 anni, l'unico suo capolavoro, a discapito di *Massa e potere* (1960) e soprattutto dell'autobiografia. In un capitolo di *Danubio*, che tratta proprio di una visita alla casa di Canetti a Ruse, l'autore spiega ancora questa sua posizione e si appella direttamente all'amico di un tempo, pregandolo di superare l'offesa e di capire, che il suo giudizio «nasce dall'amore per lui e dalla sua lezione di verità»¹⁵.

E ancora con altri scrittori Magris cerca di far pace durante il lungo viaggio sul Danubio. A Linz, la casa di Adalbert Stifter, che sovrasta il grande fiume, gli ispira un autentico omaggio a quell'autore un tempo bistrattato come noioso burocrate pedantesco, lontano dalla storia. «Nei suoi romanzi e soprattutto nei suoi racconti, molti dei quali scritti in quelle stanze, Stifter indaga con inquieta maestria il segreto della misura», leggiamo adesso. «Stifter non ignorava [gli] abissi, il disordine e l'irrazionalità della sorte [...] come rivela ad esempio il suo

¹³ W. Schmidt-Dengler, *Vom Staat, der keiner war, zur Literatur, die keine ist. Zur Leidensgeschichte der österreichischen Literaturgeschichte*, «Germanistische Mitteilungen», 39, 1994, p. 54.

¹⁴ C. Magris, *Gli elettronici impazziti: Elias Canetti e l'Auto da fé*, in Id., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Torino 1984, pp. 256-292.

¹⁵ C. Magris, *Danubio*, Garzanti, Milano 1986, p. 383.

tragico racconto sul destino ebraico, *Abdias*»¹⁶. Ma anche colui che gli aveva fatto disprezzare Stifter, Georg Lukács, sarà oggetto di una duplice rivisitazione da parte di Magris. Prima, a Vienna, dove il filosofo tenne una conferenza nel 1952, che viene ricordata come un grigio comizio da funzionario di partito, egli appare come un uomo che era «agli antipodi dello spirito viennese»¹⁷ e che nella *Distruzione della ragione* (1954) aveva scritto la propria autocaricatura. A Budapest, invece, durante la visita della casa di Lukács, Magris rimane colpito da una fotografia dell'anziano filosofo, il quale, benevolo e sorpreso, sembra guardare verso «un territorio che non è più il suo e che non riesce più a dominare»¹⁸. In quello sguardo, Claudio Magris intravede un altro Lukács, quello giovane, che nei suoi saggi, da *L'anima e le forme* (1908) alla *Teoria del romanzo* (1916), aveva evocato genialmente il divario tra «l'esistenza e il suo significato, fra l'anima e la parola, fra l'essenza e i fenomeni»¹⁹. Con questa immagine negli occhi, Claudio Magris si congeda pacificato da quel pensatore che egli aveva innalzato a guida intellettuale, poi ripudiato per il suo dogmatismo e infine ritrovato in una dimensione umana, autentica.

Riferimenti bibliografici

- Fiatti Igor, *La Mitteleuropa nella letteratura contemporanea*, prefazione di Claudio Magris, Mimesis, Milano-Udine 2014.
- Fischer Ernst, *Die Entstehung des österreichischen Volkscharakters*, Neues Österreich, Wien 1945 (1943).
- , *Von Grillparzer zu Kafka. Sechs Essays*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975 (1962).
- Heer Friedrich, *Judentum und österreichischer Genius* (1955), in Johanna Heer (Hrsg.), *Europa: Rebellen, Häretiker und Revolutionäre. Ausgewählte Essays*, Böhlau, Wien 2003, pp. 7-20.
- Judson P.M., *Habsburg. Geschichte eines Imperiums. 1740-1918*, Beck, München 2017.
- Konstantinović Zoran, Rinner Fridrun, *Eine Literaturgeschichte Mitteleuropas*, Studien-Verlag, Innsbruck 2003.
- Lukács György, *Narrare o descrivere?* (1936), in Id., *Il marxismo e la critica letteraria*, trad. di Cesare Cases, Einaudi, Torino 1957 (1953), pp. 275-331.
- Magris Claudio, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, Torino 1963.
- , *Gli elettroni impazziti: Elias Canetti e l'Auto da fé*, in Id., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Torino 1984, pp. 256-292.
- , *Danubio*, Garzanti, Milano 1986.
- Musil Robert, *L'uomo senza qualità*, vol. I, a cura di Adolf Frisé, introduzione di Bianca Cetti Marinoni, trad. di Anita Rho, Einaudi, Torino 1956, 3 voll. Ed. orig., *Der Mann ohne Eigenschaften*, in Id., *Gesammelte Werke*, Bd. I, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1978.

¹⁶ Ivi, pp. 135-136.

¹⁷ Ivi, p. 199.

¹⁸ Ivi, p. 291.

¹⁹ *Ibidem*.

- Müller-Funk Wolfgang, Plener Peter, Ruthner Clemens (Hrsgg.), *Kakanien revisited. Das Eigene und das Fremde (in) der österreichisch-ungarischen Monarchie*, A. Francke, Tübingen-Basel 2002 (2001).
- Pellegrini Ernestina, *Notizie sui testi*, in Claudio Magris, *Opere*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini e uno scritto di Maria Fancelli, Mondadori, Milano 2012, pp. 1529-1619.
- Pintor Giaime, Vincenti Leonello (a cura di), *Teatro tedesco. Raccolta di drammi e commedie dalle origini ai nostri giorni*, Bompiani, Milano 1946.
- Polgar Alfred, *Der Österreicher (Ein Nachruf)*, in Id., *Kleine Schriften*, Bd. I, hrsg. von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Ulrich Weizierl, Rowohlt, Reinbek 1982, 6 Bde., pp. 205-209.
- Schmidt-Dengler Wendelin, *Vom Staat, der keiner war, zur Literatur, die keine ist. Zur Leidensgeschichte der österreichischen Literaturgeschichte*, «Germanistische Mitteilungen», 39, 1994, pp. 51-62.
- Stourzh Gerald, *Der Umfang der österreichischen Geschichte. Ausgewählte Studien 1990-2010*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 2011.
- von Klemperer Klemens, *Das nachimperiale Österreich 1918-1938. Politik und Geist*, in Heinrich Lutz, Helmut Rumpler (Hrsgg.), *Österreich und die deutsche Frage im 19. und 20. Jahrhundert. Probleme der politisch-staatlichen und sozio-kulturellen Differenzierung im deutschen Mitteleuropa*, Verl. für Geschichte und Politik, Wien 1982, pp. 300-317.
- Werfel Franz, *Nel crepuscolo di un mondo*, trad. di Cristina Baseggio, Mondadori, Milano 1950 (1937).

Vineta del Danubio

La letteratura tedesca in *Tempo curvo a Krems*

Vivetta Vivarelli

Abstract:

The five stories collected in Magris's *Tempo curvo a Krems* contain numerous indirect references to the German and Mitteleuropean literatures that nourished their author. They are not merely echoes or resonances: allusions such as to the legend of Vineta, the city beneath the sea, or to Heine's poem about the *troubadour* Rudèl and Melisanda, as well as to Faustian themes and the longing for transformation («die and become») are closely linked to the central theme of a circular and recurring time. The lightly ironic tone is nonetheless a bulwark against the spleen, the «Sehnsucht» or the recollection and regret of the past; a past that resurfaces and continues to echo like the tolling of a submerged bell.

Keywords: Faustian Themes, Legend of Vineta, Mitteleuropean Literature, Sources, *Tempo curvo a Krems*

La cittadina che fa da sfondo al racconto e dà il titolo a questa raccolta veniva caratterizzata, nell'undicesimo paragrafo di *Danubio* (1986), come «completamente in disparte dal diciannovesimo secolo e dal ventesimo, dal progresso e dall'industrializzazione»¹. Sembra quasi un'incantata città invisibile di Italo Calvino in cui si sia arrestato il corso del tempo, come nel dodicesimo paragrafo di *Danubio*, in cui l'orologio è fermo alle 10.20, ora della morte di Maria Sonia. La vecchiaia e il tempo sono il filo che lega i cinque racconti che, a una lettura di grado zero, si offrono piani e scorrevoli e tuttavia lasciano percepire sullo sfondo risonanze e una trama di richiami discreti e appena accennati alla grande letteratura tedesca che ha nutrito il loro autore. Il primo richiamo, pressoché esplicito, nel racconto sulla curvatura del tempo è già nel nome Vineta, che rimanda a un'antica leggenda rievocata da Wilhelm Müller in una suggestiva poesia musicata da Brahms, nella quale flebili rintocchi di campane sommerse nel fondo del mare risuonano nel cuore e nei sogni del poeta. La poesia inizia coi versi: «Aus des Meeres tiefem, tiefem Grunde / klingen Abendglocken, dumpf und

¹ C. Magris, *Danubio*, in Id., *Opere*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di E. Pellegrini e uno scritto di M. Fancelli, Mondadori, Milano 2012, pp. 1054-1055 (d'ora in poi indicato come *Opere I* seguito dall'indicazione di pagina).

Vivetta Vivarelli, University of Florence, Italy, vivetta.vivarelli@unifi.it, 0000-0002-3800-175X

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Vivetta Vivarelli, *Vineta del Danubio. La letteratura tedesca in Tempo curvo a Krems*, pp. 109-118, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, CC0 1.0 Universal, DOI 10.36253/978-88-5518-338-3.13, in Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (edited by), *Firenze per Claudio Magris*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2420-8361 (online), ISBN 978-88-5518-338-3 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-338-3

«matt»². Da queste immagini trasse ispirazione Heine per una poesia, *Seegespenst* (Fantasma marino), del secondo ciclo del *Mare del Nord* (*Die Nordsee*, 1825-1826³), che descrive una sorta di Atlantide, un'antica cittadina olandese sommersa. La poesia di Heine viene recitata in passo cruciale di *Effi Briest* (1895) di Fontane⁴, romanzo che ha anch'esso – nel quadro di una complessa simbologia acquatica – come cornice e come sfondo di diverse scene il mare del Nord. Heine, non per caso amato da Baudelaire, allude nel suo ciclo, come anche nei *Reisebilder* (1827; Quadri di viaggio)⁵ ispirati dallo stesso paesaggio, al mare e all'acqua come se fossero il deposito della memoria: dall'acqua affiorano visioni; i ricordi sono piante acquatiche nascoste che affiorano alla superficie solo quando fioriscono e sfiorando affondano di nuovo sott'acqua, quella stessa acqua in cui si narra che ogni tanto i marinai intravedano le cime luminose di campanili sommersi e percepiscono il suono delle loro campane.

Scrivendo Magris in *Microcosmi* descrivendo la laguna di Grado e di Biagio Marin: «[...] la velma è una terra che emerge solo con la bassa marea e poi ritorna sotto, ora familiarmente esposta agli sguardi ora affondata nel mistero delle acque [...] la malia delle città sommerse come Vineta o Atlantide, il cui bagliore brilla anche in un po' di fanghiglia subacquea»⁶.

Ecco perché la Krems/Vineta danubiana in cui il tempo pare essersi fermato appare lo sfondo ideale per un passato che riemerge alla superficie delle acque. Anche la poesia italiana conosce bene lo sforzo di trattenere un passato che sembra irrecoverabile: «non recidere, forbice, quel volto» o «cigola la carrucola nel pozzo»⁷; a un verso della poesia montaliana *Maestrale* si allude nell' 'oltre' del racconto su Krems⁸: «perché tutte le immagini portano scritto: / "più in là!"». Come per Montale quella di Magris non è però una memoria volta esclusivamente all'indietro, memoria «che funghisce su sé»⁹, ma è pregna di presente e di futuro. Il passato non appare uno sterile rimpianto quanto piuttosto uno struggimento imbrigliato e trattenuto dall'ironia. Accorate e al tempo stesso ironiche sono in Heine le ripetute invocazioni di tono sterniano a una misteriosa

² W. Müller, *Vineta* (1825), in Id., *Gedichte. Vollständige kritische Ausgabe*, hrsg. von J. Taft Hatfield, Neudruck Nendeln, Liechtenstein 1968 (1906), pp. 280-281. Trad.: dal più profondo fondo del mare / sale fioco e sordo il rintocco di campane vespertine. (Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono di chi scrive).

³ H. Heine, *Die Nordsee*, in Id., *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke* (DHA), hrsg. von M. Windfuhr, Bd. I, Teil I, Hoffmann und Campe, Hamburg 1975, pp. 384-388.

⁴ T. Fontane, *Effi Briest. Roman*, in Id., *Große Brandenburger Ausgabe. Das erzählerische Werk*, hrsg. in Zusammenarbeit mit dem Theodor-Fontane-Archiv Potsdam, Editorische Betreuung Christine Hehle, Bd. XV, Aufbau Verlag, Berlin 1998, p. 461.

⁵ H. Heine, *Reisebilder* (*Die Nordsee. Dritte Abtheilung*), DHA, Bd. VI, 1973, p. 150.

⁶ C. Magris, *Microcosmi*, Garzanti, Milano 1997, p. 59.

⁷ E. Montale, *Cigola la carrucola del pozzo*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1984, p. 47.

⁸ C. Magris, *Tempo curvo a Krems. Cinque racconti*, Garzanti, Milano 2019, p. 42 (d'ora in poi indicato come *Krems* seguito dall'indicazione di pagina).

⁹ E. Montale, *Voce giunta con le fòlaghe*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 259.

Evelina, affinché riemerge dalle acque e dal fondo della memoria. Non è ironica invece una ballata (*Geoffroy Rudel und Melisande von Tripoli*; Geoffroy Rudel e Melisande di Tripoli)¹⁰, che impressionò il Carducci, dedicata agli arazzi intesusti da Melisenda con le sue lacrime e alle figure che si distaccano e prendono vita ogni notte: Melisenda amata 'da lontano' da Jaufre Rudel, principe di Blaia, e contemplata per la prima e l'ultima volta nel momento in cui egli spira tra le braccia di lei. Agli arazzi istoriati del castello di Blaye fa sommessamente riferimento Magris nella descrizione di Krems in *Danubio*: «si pensa a quei dipinti o a quegli arazzi delle leggende, dai quali, in un'ora stregata, le figure escono e scendono nella vita» (*Opere* I, p. 1055). E nel racconto su Krems di nuovo un breve accenno in sordina: «nell'ombra dell'ora figure scendono dagli arazzi nella vita» (*Krems*, p. 39). E il racconto su un passato che inaspettatamente riaffiora, diverso da come è stato realmente vissuto, ripropone per certi versi l'*Amour de loin* dei trovatori, in quanto vi è descritto un incantevole e incantato non- o quasi-incontro, che offre prima lo spunto per un piccolo giallo o enigma quasi insolubile, e poi per una disquisizione che è un po' la chiave matematico filosofica degli eventi narrati. Qui, nella parte finale, inizia un percorso vorticoso sul tempo che sembra quasi l'ingresso nel buco nero alla fine di *Odissea nello spazio* (1968): le coordinate di spazio e tempo si intrecciano e si confondono come quando ebbero origine insieme alla massa e all'energia dal vuoto primordiale, seguendo il filo delle scoperte di Hawkins, della rappresentazione dello spaziotempo di Minkowski e del suo cono di luce, e dunque di Penrose a partire dalla fisica teorica di Poincaré e dalla dinamica degli spostamenti temporali (in un lavoro di quest'ultimo del 1890 sul problema «dei tre corpi e le equazioni della dinamica»¹¹ si trova una dimostrazione matematica del fatto che un universo sottoposto alle leggi della meccanica debba tornare periodicamente ai suoi stadi iniziali). In *Danubio* Magris accennava all'intreccio di passato e futuro intravisto in alcune immagini del film di Kubrick, con l'astronave e il roteare del valzer che «esprime l'unisono col respiro dei mondi»:

nell'eterno ritorno del valzer c'è qualcosa di eterno, non solo l'eco del passato – dell'età di Francesco Giuseppe, finita, secondo una vecchia battuta con la morte di Strauss – ma il continuo proiettarsi di quel passato nel futuro, come le immagini di eventi remoti che viaggiano per lo spazio e sono già, per qualcuno che le riceverà chissà dove e chissà quando, il futuro. (*Opere* I, p. 1110)

Un passo del racconto su Krems raccoglie e condensa vari riferimenti filosofici e letterari quasi come nel guscio di noce di Hawkins: il tema della metamorfosi nella citazione dell'*Edda* di Snorri Sturluson; il riferimento a Gotham Buddha e al principio dell'impermanenza, all'eternità del transeunte che con-

¹⁰ H. Heine, *Geoffroy Rudel und Melisande von Tripoli*, in Id., *Romanzero*, DHA, Bd. III, Teil I, pp. 47-49.

¹¹ Cfr. H. Poincaré, *Sur le problème des trois corps et les équations de la dynamique*, «Acta mathematica», 13, 1-2, 1890.

tiene il passato e il futuro, e a ciò rimanda sia il richiamo a Hegel, sia quello immediatamente successivo ai versi «stirb und werde!» (*Krems*, p. 53) di *Selige Sehnsucht* (Beato desiderio), una poesia del *Divano occidentale orientale* (*West-östlicher Divan*), capolavoro assoluto del Goethe sessantacinquenne, che attinge «vitalità all'eterna aurora dell'Oriente» al fine di «sfuggire al burrascoso presente delle ultime campagne napoleoniche» (*Opere I*, p. 1024). Goethe, presente più volte nello sfondo di questi racconti, è l'incarnazione di una vecchiaia che continuamente si rigenera, tornando a verdeggiare o a veleggiare, ma non solo faustianamente attraverso giovani amori, come quello per Marianne Willemer, ma prima di tutto per la continua e ripetuta scoperta di nuovi mondi per entro la prospettiva grandiosa della *Weltliteratur*: la poesia persiana di Hafis e persino la poesia cinese. Hâfez, il poeta persiano che ha ispirato Goethe, viene menzionato da Magris in alcune considerazioni del 2004: «Hâfez canta Dio, l'eternità del suo respiro e del dissolversi di ogni vita, in ogni istante, in quel respiro – forse anch'esso soffio che svanisce – ma canta pure il vino, le rose, gli usignoli, l'ebrezza di un eros inesauribile»¹². Una lirica di Marianne viene così descritta in *Danubio*: «In una poesia del *Divano* la bellissima Suleika dice che tutto sta eterno dinanzi allo sguardo di Dio e che si può amare questa vita divina, per un attimo, in lei stessa, nella sua bellezza tenera e fugace» (*Opere I*, p. 1025). Fugacità, eternità e trasformazione dunque: forse anche il tema della conferenza nel racconto su *Krems*, e cioè Kafka, rimanda non solo alla dimensione onirica che pervade tutto il racconto, ma anche alla metamorfosi, allo 'stirb und werde' dello stesso Kafka/Amschel che diventa uomo attraverso Dora, riaccostandosi – attraverso l'amore – alla vita nel suo «ultimo lembo di vita» (*Opere I*, p. 1063). Kafka è in qualche modo indirettamente presente anche nell'ultimo racconto, in quanto uno dei personaggi del racconto di Stuparich è Alberto Spaini, saggista e autore della prima traduzione italiana nel 1933 del *Processo*, sopravvissuto a un tentativo di suicidio per amore del bel personaggio femminile rievocato da Stuparich.

La tarda età di questi racconti di Magris non è bilancio o cronaca di fallimenti esistenziali, ma si apre a una libertà nuova, a nuove possibilità o potenzialità di vita, sia pure di vite orgogliosamente subalterne, che si abbandonano al piacere dell'eteronomia, come il famoso scrivano di Melville o ancor più i personaggi di Robert Walser. In questa prospettiva il primo, il secondo e il penultimo racconto si somigliano proprio per quello che potremmo chiamare il diniego gentile, l'intenzione di vivere in disparte rispetto alla storia, di erigere «qualche barriera contro la vita» (*Krems*, p. 11), il piacere della marginalità o della rinuncia nel sottrarsi alle lusinghe vane, alle ambizioni o al fiume degli eventi con una ossequiosa e paziente condiscendenza. Il 'garbo elusivo' e la caparbia ostinazione di questi personaggi nell'evitare il coinvolgimento nasce dall'avversione per qualsiasi cedimento all'ipocrisia. Felice nel secondo racconto, l'accenno a una palpebra non abbassata in tempo a schermare un lampo di verità negli occhi.

¹² C. Magris, *L'acqua e il deserto*, in Id., *L'infinito viaggiare*, Mondadori, Milano 2005, pp. 202-227.

L'angolo in cui ci si rifugia, come la portineria del primo racconto, viene ad ogni buon conto utilizzato come un osservatorio, un punto di vista privilegiato da cui contemplare le cose nella loro essenza. Al personaggio del primo racconto piace la penombra. Il titolo "custode" sembra acquisire un senso che va al di là del dato concreto del nuovo lavoro: è come se sancisse il passaggio da una vita attiva a una contemplativa, nella quale si riesce a percepire di nuovo il ritmo lento e il respiro della natura. Viene in mente "das sanfte Gesetz" che Stifter contrapponeva come uno scudo alle forze distruttive della natura e della storia, o la particolare atmosfera di *Nachsommer* (1857; Tarda estate o Estate di San Martino), romanzo in cui spunti e cadenze goethiane si irrigidivano in rituali confortanti nella loro estenuante lentezza e ripetitività.

Un rifugio e al contempo un osservatorio privilegiato appare nell'ultimo racconto sulla Val Rosandra anche il Caffè San Marco, nel quale il tempo «si è appreso» e si è protetti dalla luce e dal vento (*Krems*, p. 83).

In un'intervista rilasciata a Claudia Sonino, Magris confessava, parlando di Enrico Mreule, protagonista di *Un altro mare* (1991), la sua predilezione «per i grandi fuggiaschi della civiltà moderna», oppure per personaggi come Bartleby di Melville o Wakefield di Hawthorne, che cercano la cancellazione (*Opere I*, p. 1599). L'altro protagonista di *Un altro mare* è, com'è noto, Carlo Michelstaedter con la sua filosofia della persuasione, «l'amico che doveva empirmi tutto lo spazio» come gli scriveva Mreule in una lettera. Scrive ancora Magris nel romanzo: «La persuasione, dice Carlo, è il possesso presente della propria vita e della propria persona, la capacità di vivere pienamente l'istante, senza sacrificarlo a qualcosa che ha da venire» (*Opere I*, p. 1446). Di qui la spinta a «consistere tutto in un unico punto, farsi fiamma, possedersi nella persuasione» (*Opere I*, p. 1476). E poi ancora, sempre con le parole di Magris:

Ogni suo attimo è un secolo della vita degli altri, – finché egli *faccia di sé stesso fiamma* e giunga a consistere nell'ultimo presente»; «Forse si era innamorato di Argia (la fidanzata Argia Cassini) anche perché aveva quel nome che vuol dire quiete, la libera pace che si consegue quando cessa ogni smania di fare e di chiedere. Attraverso l'energia all'argia, aveva scritto Carlo sotto il ritratto di Schopenhauer – la quiete dell'essere, del mare, forse anche un'inerzia più grande, quella definitiva [...]. (*Opere I*, p. 1411)

«Vivere solo dentro l'istante»: Questa idea del giovane filosofo goriziano traspare in filigrana nel racconto su Krems, nel quale anche i vividi ricordi dolorosi sembrano stemperarsi nella dimensione del "non tempo del mare", con le date "spartiacque" e "saracinesche della vita", che come nell'orologio fermo sull'ora della morte di Maria Sonia (*Opere I*, p. 1056), bloccano lo scorrere delle acque e l'incedere lineare del tempo (*Krems*, p. 49): «Forse il Danubio nei pressi di Krems era l'Oceano che stringe in cerchio il mondo, acque che scorrono e nello stesso istante ritornano, rive che si rispecchiano sempre nelle sue onde» (*Krems*, p. 44). E poi ancora: «Anche l'incedere di Nori nei corridoi del liceo, come l'essere di Parmenide, non era né sarà ma soltanto è?» (*Krems*, p. 45).

Il tempo in Magris si lega spesso al paesaggio letterario e al mare della sua Trieste: un mare quieto che diventa simbolo dell'accettazione della vita. In *Un altro mare* la nirvanica immobilità dell'oceano della Patagonia esercitava un'attrazione ipnotica verso il puro essere o il nulla. E la barca di Enrico sul mare istriano

si chiama *Maia* [...] - il velo di *Maia*, il barbaglio accecante che in certi meriggi trema nell'aria e sull'acqua l'ultimo velo che nasconde il puro presente delle cose, forse è già quel puro presente. La vela che scivola sul mare s'infilà in una fessura dell'orizzonte e cade in un azzurro lattiginoso senza sponde, le estati si dilatano e si rapprendono, il tempo s'arrotonda come un vetro nell'acqua. (*Opere* I, p. 1454)

Anche qui dunque il tempo è curvo, come a Krems. Il velo di *Maia* è un richiamo esplicito a Schopenhauer. Ma c'è anche molto Nietzsche nel consistere tutto in un unico punto (*Opere* I, p. 1476), nell'idea faustiana dell'attimo che potrebbe arrestarsi facendo cadere le lancette dell'orologio («die Uhr mag stehen / der Zeiger fallen»¹³), nell'ipotesi/scommessa di un attimo 'immenso' («der ungeheure Augenblick»¹⁴) capace di trascinarsi dietro tutti gli altri nell'accettazione senza riserve dell'eterno ritorno. L'aforisma della *Gaia Scienza* incentrato per l'appunto sul legame tra attimo e eterno ritorno fa perno sull'immagine della clessidra che è anche al centro del racconto di Magris. La contrapposizione descritta in *Un altro mare* tra Michelstaedter e il poeta Biagio Marin¹⁵, con la sua «vitalità prodigiosa e demonica» non toglie che entrambi siano in qualche modo presenti in questi racconti. Marin ama il mondo ed è «capace di vedere Dio solo nelle cose sensuali e finite che diventano sempre qualcosa d'altro». Ma con uno scarto da vero poeta conferisce a quest'ultime il sigillo dell'eternità: «Le nostre contingenze colorano l'eternità di Dio». Questa frase che il poeta di Grado – uno dei 'padri' spirituali riconosciuti da Magris – aveva scritto in una sua lettera viene riportata nel racconto su Krems (*Krems*, p. 52).

Sullo sfondo dei racconti sembra di scorgere il tempo fermo del mare di Biagio Marin che, secondo Pasolini, creava il suo mondo per sottrazione: «Mar quieto mar calmo / no' vogie no' brame / respiro de salmo / tra dossi e tra lame»¹⁶.

Il registro stilistico e la peculiare intonazione e orchestrazione, la *Stimmung* di questi racconti di Magris corrisponde a una concezione alta dello stile: «lo stile è una maniera assoluta di vedere le cose nella loro essenza, è il modo di ritrovare la vita, il suo senso struggente e segreto che balena solo aldilà delle effusioni

¹³ J.W. Goethe, *Faust* I, v. 1705, in Id., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, hrsg. von Karl Richter, Bd. VI, Münchner Ausgabe, München 2006, p. 581.

¹⁴ F. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), af. 341, in Id., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hrsg. von G. Colli, M. Montinari, Bd. III, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1980, p. 570. Trad.: attimo immenso.

¹⁵ Per un ritratto psicologico di Marin, cfr. C. Magris, *Microcosmi*, cit., pp. 68 e sgg. Alcune lettere toccanti che si scambiarono l'anziano poeta e il giovane Magris sono riportate in: «Il Giannone», cit., pp. 37-52.

¹⁶ B. Marin, *Dopo la longa istae*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1965, p. 14.

sentimentali, delle acrobazie intellettuali e degli svolazzi estetizzanti»¹⁷. E si potrebbe applicare allo stile reticente di Magris una sua considerazione su Fontane: «Quella levità allusiva, propria dell'arte classica che rende liberi, è tanto più ardua e difficile del pathos dell'arte contemporanea, che ha così spesso bisogno di spiegare, sottolineare, semplificare e declamare con pedanteria didattica»¹⁸.

Magris ci parla dunque della vecchiaia, ma di una vecchiaia intrisa di vitalità. Più che di una vitalità 'triestina' come quella espressa da Saba o dal vecchione di Svevo, si tratta di un desiderio di vivere in disparte nuove vite, e questo non cancellando il passato, ma facendolo riaffiorare o risuonare di continuo come una campana sommersa. «Il presente, di una persona e di una società, – ha dichiarato recentemente Magris – non è soltanto il secondo o il minuto di quel momento subito svanito; è il contesto generale che avvolge, precede e continua la realtà in atto della nostra vita»¹⁹. Mnemosyne, madre delle Muse, è simbolo di un passato come *Nachleben*, non inerte, ma intensamente rivissuto; e il passato ce lo portiamo come Enea sulle spalle anche quando guardiamo al futuro: «I tempi triestini – scrive Magris nell'ultimo racconto – non si susseguono, ma si allineano l'uno accanto all'altro come i relitti dei naufragi che il mare lascia sulla spiaggia» (*Krems*, p. 83). In una sua annotazione Nietzsche aveva scritto: «tutto ciò che era è eterno: – il mare lo fa rifluire alle sue rive».

Nei racconti di Magris il passato ha la stessa fresca immediatezza del racconto di Stuparich sui compagni di scuola perduto innamorate della loro compagna Edda Marty, Edda che «camminava leggera nel mondo»²⁰. Goethe campeggia sullo sfondo di quest'ultimo racconto della raccolta di Magris che appare per certi versi legato a quello ambientato a Krems per il ricordo degli anni di scuola ed è incentrato sulla versione cinematografica del racconto di Stuparich. Protagonista è uno di questi liceali, il germanista Guido Devescovi, ammirato da Thomas Mann per un suo saggio sul *Doktor Faustus*. Come riferisce lo stesso Magris in un reportage sul film «in età avanzata, spiegava e mostrava ai giovani attori gesti, atteggiamenti, forme di comportamento della sua giovinezza, dell'epoca in cui si svolgeva la vicenda, e che essi dovevano quindi imparare. Forse si sentiva un po' un vecchio Faust che per qualche ora può credere di incontrare se stesso ringiovanito»²¹. Ulteriori richiami al Faust si leggo-

¹⁷ C. Magris, *Flaubert e il libro su niente, Flaubert e il libro su niente*, in Id., *Itaca e oltre*, Garzanti, Milano 1982, p. 18.

¹⁸ C. Magris, *Lo stile del padre, lo stile del figlio* (1982), in Id., *Utopia e disincanto, Saggi 1974-1998*, Garzanti, Milano 1999, p. 147.

¹⁹ C. Magris, *Indifesi perché smemorati: chi ignora il passato non sa affrontare l'oggi*, «Il Corriere della Sera», 23 febbraio 2020, <https://www.corriere.it/cultura/20_febbraio_23/indifesi-perche-smemorati-chi-ignora-passato-non-sa-affrontare-l-oggi-393a84c4-5610-11ea-b447-d9646dbdb12a.shtml> (03/2021).

²⁰ G. Stuparich, *Un anno di scuola*, quodlibet, Macerata 2019 (1929).

²¹ C. Magris, *L'adolescenza lieve di Trieste. Una generazione aveva sperato in un'altra patria e in un'altra Europa. Giani Stuparich la raccontò in Un anno di scuola, ambientato nel 1909*, «Corriere della Sera», 5 settembre 2017.

no in filigrana nell'accenno ai famosi versi «auf freiem Grund mit freiem Volke stehen»²²; «Grau, teuer Freund, ist alle Theorie, Und grün des Lebens goldner Baum»²³; per culminare poi nella scoperta allusione all'ansia colonizzatrice e allo *Streben* che distrugge il piccolo mondo di Filemone e Bauci. La guerra, che si sarebbe di lì a poco portata via Scipio Slataper e un altro compagno, rappresenta l'irruzione della grande storia nel piccolo mondo del racconto di Stuparich. La guerra si porta via l'altro polo della 'senilità', l'adolescenza inquieta «bruciata verde» con la sua utopia o pretesa di vivere una vita vera, come quelle «giovinezze che sognano la vita ma sacrificano quest'ultima al suo sogno»²⁴. Dopo il breve e intenso ritratto dell'anziana protagonista che, nella pienezza del suo presente, rifiuta la tenerezza verso il passato, ci si sofferma sul tramonto, il tramonto di un'epoca, «rosso dell'aurora, no, rosso della sera»: sembra quasi di sentire «bella come un'aurora, hai sbagliato il raffronto...» nella scena della morte di Mimi e, più ancora, il miracolo vocale e orchestrale dell'ultimo degli ultimi Lieder di Strauss *Im Abendroth* (Al tramonto). Ma a mitigare i toni estenuati che possono suggerire questi accenni ecco, infine, il distacco ironico: «Tutto sommato meglio stare al Caffè che nella Storia». Nel Caffè con la c maiuscola, il Caffè San Marco, si è seduto per anni uno scrittore che forse ha fornito più di uno spunto a questi racconti, Giorgio Voghera, testimone e cronista di una Trieste ebraica e autore di una «accanita e struggente geometria della rinuncia, un libro scritto contro la vita che ne fa balenare tutte le seduzioni»²⁵. E come non ricordare, infine, un denso passaggio di *Illazioni su una sciabola* (1984):

Quell'elsa affiorata fra le zolle mi fa pensare [...] alla brevità ma anche alla durata della nostra vita e mi sembra conciliare il grande sì che diciamo al nostro tramonto, accettandolo serenamente, con la piccola resistenza che giustamente gli opponiamo, anche quando crediamo, come credo io, di essere sazi e stanchi di vita, perché anche un pomeriggio in più al caffè San Marco è poca cosa rispetto all'eternità ma è pur sempre qualcosa e forse non tanto poco. (*Opere I*, p. 882)

Sono ancora una volta le nostre contingenze che colorano l'eternità di Dio. A questo pensiero sui colori dell'eternità se ne potrebbe accostare un altro, questa volta di Marco Aurelio, sui colori dell'anima. Scrive Magris in *Danubio*: «l'anima si tinge delle immagini che in essa si formano, e il valore di ciascuno è in stretto rapporto col valore delle cose alle quali ha dato importanza» (*Opere I*, p. 1116). D'altra parte, anche il paesaggio, che Marisa Madieri vedeva come «tempo rappreso»²⁶, è come un volto. Quel volto di se stesso che – nell'epigrafe

²² J.W. Goethe, *Faust I*, vv. 2038-2039, cit., p. 590. Trad.: Stare su libero suolo con un popolo libero.

²³ *Ibidem*. Trad.: Grigia, caro amico, è ogni teoria è grigia e verde è l'albero d'oro della vita.

²⁴ C. Magris, *Microcosmi*, cit., p. 246.

²⁵ Ivi, p. 25.

²⁶ C. Magris, *L'infinito viaggiare*, Mondadori, Milano 2005, p. XVI.

di *Microcosmi* tratta da Borges – un pittore scopre nel paziente labirinto di linee con cui cerca di disegnare il mondo.

Vorrei concludere con alcuni ricordi che questi racconti hanno risvegliato in un matematico triestino, di pochi anni più giovane di Magris e che vive da molti anni nello stato di Israele, ricordi che tratteggiano ancora una volta un' 'identità di frontiera':

[...] Mi faceva sentire con nostalgia quell'odore di salso delle vie Cadorna e Diaz, parallele al lungomare, dove c'erano i grandi negozi di articoli di navigazione, odoranti di catrame e di quel particolare profumo delle corde di canapa, che ora quelle nuove di nylon non hanno più.

Il resto dei racconti risvegliava in me i ricordi di quella Trieste e dintorni che avevo conosciuto nella mia infanzia o di quella ancora precedente del tempo austro-ungarico, della quale mi parlavano i vecchi.

E parole come osmizza (= luogo di ristoro nell'altipiano, meta delle nostre passeggiate domenicali), buttate ad arte qua e là mi facevano tornare a mente i profumi di quelle trattorie carsiche dove facevamo sosta a mangiare una specie di kebab indicato col nome sloveno di cevapcici.

La Val Rosandra, quando io ero al liceo, era divisa tra l'Italia e la Jugoslavia ed il confine non era recintato, ma solo segnato da alcune pietre bianche posate a distanza regolare, sicché non era raro che gli escursionisti espatriassero involontariamente e fossero costretti a trascorrere una notte nelle prigioni jugoslave prima di venir rimpatriati.

In precedenza, per la Val Rosandra, passava la linea ferroviaria Trieste-Lubiana-Vienna e c'era un punto in cui il treno viaggiava lentamente sotto un ponte sufficientemente basso per cui i ragazzini più coraggiosi saltavano sul tender (quel carro carico di carbone che viaggiava a seguito della locomotiva) e buttavano sulla massicciata quanti più pezzi di carbone riuscivano, che venivano poi raccolti dai loro compagni e venduti per riscaldamento.

Dopo la Seconda guerra mondiale la linea fu soppressa; in seguito furono rimosse le rotaie ed oggi il tratto è percorribile a piedi o in bicicletta.²⁷

Riferimenti bibliografici

Fontane Theodor, *Effi Briest. Roman* (1895), in Id., *Große Brandenburger. Ausgabe Das erzählerische Werk*, hrsg. in Zusammenarbeit mit dem Theodor-Fontane-Archiv Potsdam, Editorische Betreuung Christine Hehle, Bd. XV, Aufbau Verlag, Berlin 1998.

Goethe J.W., *Faust I* (1832), in Id., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, hrsg. von Karl Richter, Münchner Ausgabe, München 2006.

²⁷ Comunicazione personale di Moishi Breiner.

- Heine Heinrich, *Die Nordsee* (1825-1826), in Id., *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke* (DHA), hrsg. von Manfred Windfuhr, Bd. I, Teil I, Hoffmann und Campe, Hamburg 1975.
- , *Reisebilder (Die Nordsee. Dritte Abtheilung)* (1827), in Id., *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke* (DHA), hrsg. von Manfred Windfuhr, Bd. VI, Hoffmann und Campe, Hamburg 1973.
- Magris Claudio, *Flaubert e il libro su niente*, in Id., *Itaca e oltre*, Garzanti, Milano 1982, pp. 16-22.
- , *Lo stile del padre, lo stile del figlio* (1982), in Id., *Utopia e disincanto, Saggi 1974-1998*, Garzanti, Milano 1999, pp. 143-147.
- , *Microcosmi*, Garzanti, Milano 1997.
- , *L'infinito viaggiare*, Mondadori, Milano 2005.
- , *L'acqua e il deserto*, in Id., *L'infinito viaggiare*, pp. 202-227.
- , *Opere*, vol. I, a cura e con uno saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini e uno scritto di Maria Fancelli, Mondadori, Milano 2012.
- , *L'adolescenza lieve di Trieste. Una generazione aveva sperato in un'altra patria e in un'altra Europa. Giani Stuparich la raccontò in Un anno di scuola, ambientato nel 1909*, «Corriere della Sera», 5 settembre 2017.
- , *Tempo curvo a Krems. Cinque racconti*, Garzanti, Milano 2019.
- , *Indifesi perché smemorati: chi ignora il passato non sa affrontare l'oggi*, «Il Corriere della Sera», 23 febbraio 2020, <https://www.corriere.it/cultura/20_febbraio_23/indifesi-perche-smemorati-chi-ignora-passato-non-sa-affrontare-l-oggi-393a84c4-5610-11ea-b447-d9646dbdb12a.shtml> (03/2021).
- Marin Biagio, *Dopo la longa istae*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1965.
- Montale Eugenio, *Cigola la carrucola del pozzo*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1984.
- Müller Wilhelm, *Vineta* (1825), in Id., *Gedichte. Vollständige kritische Ausgabe*, hrsg. von James Taft Hatfield, Neudruck Nendeln, Liechtenstein 1968 (1906).
- Nietzsche Friedrich, *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), in Id., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari, Bd. III, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1980.
- Poincaré Henri, *Sur le problème des trois corps et les équations de la dynamique*, «Acta mathematica», 13, 1-2, 1890, pp. 1-270.
- Stuparich Giani, *Un anno di scuola*, quodlibet, Macerata 2019 (1929).

Il Musil di Claudio Magris

Barbara Di Noi

Abstract:

This paper discusses the importance and frequency of Magris' explorations of Musil and his major work as a novelist, *Der Mann ohne Eigenschaften*. It investigates the reasons why Musil's novel is so important, and not only so for the Germanist. Indeed, Musil's work and its interpretation can also be considered as a kind of 'model' for the writer that Magris would become later on in his career. The paper focuses on different features of Musil's masterpiece, which better meet Magris' ideal of diegesis, and somehow subvert the classic and rational paradigm of the *Bildungsroman*, pointing to the magic realism of a writer like Borges.

Keywords: Catastrophe, Linguistic Crisis, Mystic, Nietzscheanism, Phantasmic

1. Un mito senza qualità

Nel corso della sua carriera di germanista, Magris ha dedicato all'autore dell'*Uomo senza qualità* (1943) due importanti contributi. Il primo è il saggio contenuto nel *Mito asburgico nella letteratura austriaca moderna* del 1963, che reca il titolo assai significativo *La sociologia religiosa di Robert Musil*¹. Il *mito asburgico* nel suo complesso, nato come rielaborazione della tesi di laurea, stupisce sia per il respiro della trattazione, che per il carattere genuinamente innovativo. Se infatti oggi le categorie di *finis Austriae* o di Mitteleuropa e letteratura mitteleuropea sono ormai entrate nell'uso comune, finendo talvolta per cadere a espressioni del gergo salottiero, non bisogna dimenticare l'originalità dell'impostazione che Magris, poco più che ventenne, seppe imprimere a questo suo primo lavoro. Il *Mito asburgico*, infatti, va ben oltre la mera compilazione o giustapposizione di autori riconducibili all'area storico-geografica che si è soliti identificare con l'impero sovranazionale asburgico. Magris dispone questi scrittori secondo una immaginaria prospettiva catastrofica, studiandoli e analizzandone le opere dal punto di vista del radicamento in un peculiare *humus*; ovvero collocandoli secondo una serie che, da Grillparzer e i viennesi Nestroy

¹ C. Magris, *La sociologia religiosa di Robert Musil*, in Id., *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, Torino 1963, pp. 299-317.

e Ferdinand, da Stifter e gli autori minori del Biedermeier, giunge fino ai testimoni e protagonisti del fine secolo e dello *Junges Wien*, Schnitzler, Hofmannsthal e Zweig, per comprendere Joseph Roth e, ovviamente, Musil. Che fossero contemporanei del Congresso di Vienna e avessero respirato il clima della Restaurazione pre-quarantottesca, o ancora appartenessero alla generazione sopravvissuta al crollo dell'Austria-Ungheria e infine al trauma dello *Anschluss*, tutti questi autori portarono ciascuno il proprio specifico contributo alla creazione del mito di un'Austria sovranazionale, dell'impero multietnico che, dallo splendore della capitale del walzer e dell'operetta, s'irradiava fino alle estreme province orientali.

Sarebbero stati proprio i limiti e l'arretratezza sociopolitica di questa civiltà composita e anacronistica, rimasta sostanzialmente esclusa dal circuito della più stringente attualità, a determinare quel vuoto di qualità e indeterminatezza che si sarebbero in seguito rivelate terreno propizio alla *Sprachskepsis* di fine secolo, oltre che ovviamente alla concezione musiliana del grande romanzo. L'assenza di qualità di Ulrich veniva quindi a delinarsi, fin da questa prima interpretazione, quale sintesi e superamento dell'austriacità: già nel *Mito absburgico*, infatti, *L'uomo senza qualità* veniva ad occupare una posizione eminente e isolata, in quanto fase terminale ed ironicamente dissolvente di un processo di sedimentazione e lenta decantazione di un mito di cui la Cacania musiliana viene ad essere la consacrazione postuma, insieme dissacrante e nostalgica.

La Mitteleuropa musiliana, infatti, non è solo la nostalgia delle estreme province orientali dell'impero austro-ungarico, anche se, soprattutto nello splendido racconto *Tonka* contenuto in *Drei Frauen* (1924), non mancava l'inflessione musicale slava, in grado di evocare quello sfuggente e inconfondibile tono che, negli scrittori della sua stessa generazione, si fondeva con il rimpianto della prima giovinezza. Il canto e la musicalità in *Tonka* aprono uno spiraglio sullo sconfinato ambito del non detto, di ciò che permane oscuro e ineffabile, di quello stesso spazio cavo e vuoto che è l'anima, lungo il cui margine la parola avanza senza potersi mai del tutto addentrare².

Nel romanzo di Musil, sintesi e realizzazione dell'utopia del saggismo, quel mondo andato in rovina a causa della propria incompresa genialità, si rivela ancipite al pari dell'aquila imperiale, che guardava sia a Oriente che a Occidente, al passato e al futuro: in esso, infatti, arretratezza, e spericolato sperimentalismo potevano paradossalmente convivere. Per quanto riguarda la cruciale questione del linguaggio, Magris ricostruisce l'evoluzione del pensiero di Musil soprattutto nel saggio più tardo, *L'anello di Clarisse* (1984), dove il punto di partenza viene individuato nella mistica, ovvero nella relazione dialettica che nel pensiero

² Nella struggente melodia slava di *Tonka*, che può e deve fare a meno delle parole, si esprime quella dimensione concava confusa ed oscura, recalcitrante ad ogni definizione, che per Musil coincide poi col grande vuoto dell'anima.

mistico attiene alla relazione tra l'infinito e la parola³, avvertita dapprima come limite invalicabile che dev'essere trasceso, a prezzo della perdita del *principium individuationis*: l'iniziale necessità di trascendere il limite, inteso quale segno determinato e perspicuo, consegna infatti il mistico al naufragio nella totalità indifferenziata e amorfa che scorre incessantemente, identificabile con la Vita, con il Nulla o Dio. Ed è proprio la libertà negativa di cui la Cacania inspiegabilmente godeva, ad aver predisposto le condizioni di quest'esperienza limite; dopo il crollo del mondo *k.u.k.* della vecchia monarchia austroungarica, coloro che si guarderanno indietro e rievocheranno ancora una volta quel mondo, inabissatosi tra le rovine della Grande Guerra, saranno al tempo stesso neonati e insieme sopravvissuti⁴; tale strabismo temporale, l'appartenere contemporaneamente a un remotissimo passato e a un futuro inedito era già insito nelle pieghe di quel mondo tramontato, di quella Cacania che, come scriverà Musil ne *L'uomo senza qualità*,

era lo stato più progredito del mondo, benché il mondo non lo sapesse ancora; era lo stato che ormai si limitava a seguire se stesso, vi si viveva in una libertà negativa, sempre con la sensazione che la propria esistenza non ha ragioni sufficienti, e cinti dalla grande fantasia del non avvenuto o almeno del non irrevocabilmente avvenuto, come dall'umido soffio degli oceani onde l'umanità è sorta.⁵

Da passi come questo emerge «una specie di panteismo originato dalla conoscenza psicologica» di cui il giovane Musil parla in un passo diaristico⁶. La Cacania, non meno degli uomini che le sono sopravvissuti e che ne hanno fissato e trasfigurato i tratti, era infatti nata postuma in senso nietzscheano.

La ragione per cui proprio questo stato così refrattario alle novità si sarebbe alla fine ritrovato in sintonia con le più avanzate sperimentazioni narrative, con quelle tecniche tese ad esplorare i meccanismi più sottili della psiche, i processi di condensazione e di associazione metaforica, quali venivano portati avanti dal

³ C. Magris, *Dietro quest'infinito: Robert Musil*, in Id., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Torino 1984, p. 228, in cui nota che la posizione di Musil rispetto al linguaggio è riconducibile, «alle filosofie della vita ed alla loro antitesi fra la vita, ineffabile nel suo illimitato fluire, e la forma, che la limita. Da questo punto di vista l'essenziale risiede nel non detto e la parola, anche la più alta, è sempre scacco, insufficienza, approssimazione difettosa o addirittura ingannevole. È una concezione mistica [...]».

⁴ C. Magris, *La sociologia religiosa di Robert Musil*, in Id., *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, cit., p. 300.

⁵ R. Musil, *L'uomo senza qualità*, trad. di G. Benedetti, L. Castoldi, A. Rho, vol. I, a cura di A. Frisé, introduzione di B. Cetti Marinoni, Einaudi, Torino 1996 (1956), 3 voll., p. 35. Ed. orig., *Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes und zweites Buch*, Bd. I, hrsg. von A. Frisé, Rowohlt, Hamburg 1987 (1930-1943), 3 Bde., p. 35: «ohne daß die Welt es schon wußte, der fortgeschrittenste Staat; es war der Staat, der sich selbst irgendwie nur noch mitmachte, man war negativ frei darin, ständig im Gefühl der unzureichenden Gründe der eigenen Existenz und von der großen Phantasie des Nichtgeschehenen oder doch nicht unwiderufflichen Geschehenen wie von dem Hauch der Ozeane umspült, denen die Menschheit entstieg».

⁶ R. Musil, *Diari 1889-1941*, trad. di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1980, p. 7. Ed. orig., *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, hrsg. von A. Frisé, Rowohlt, Hamburg 1955, p. 24: «Eine Art Pantheismus aus physiologischer Erkenntnis».

modernismo anglosassone, è ancora una volta di ordine negativo e va ricercato in ciò che la Cacanìa absburgica non era, in quello che non aveva: non aveva, ad esempio, conosciuto la fase dell'industrializzazione a tappe forzate, di cui nella Germania prussiana si era fatta garante una borghesia imprenditoriale aggressiva e dinamica, tesa all'accumulazione capitalistica e allo sfruttamento delle classi subalterne e della natura. Non aveva conosciuto l'epopea del *self-made man*, ma soprattutto era rimasta immune da quell'idolatria della storia, che in Germania, almeno da Herder e Hegel, aveva caratterizzato l'intero Ottocento borghese; allo *Zeitgeist* gli scrittori austriaci avevano invece guardato con ironica indifferenza, se non proprio con sospetto. In tutta la letteratura austriaca, anche in quella del XIX sec., altrove così intriso di storicismo, circola la rassegnazione al *fortwursteln*, a quel così austriaco e meridionale tirare a campare nemico giurato di ogni *Streben* faustiano. La borghesia austroungarica, che Musil, al di là della sua corrosiva ironia, rievoca con affetto e ammirazione, è la classe del capodivisione Tuzzi e dei tanti, coscienziosi burocrati che popolano la gaia apocalisse viennese, sul limitare della Grande Guerra.

2. *Sprachskepsis* e retorica dell'inesprimibile

Se nel *Mito absburgico* il *Lebenswerk* musiliano veniva ancora proiettato sullo sfondo della cultura e della letteratura austro-ungarica, nonché dell'ardua definizione di *Austriazität*, nell'*Anello di Clarisse*⁷, scritto a vent'anni di distanza, il romanzo saggio di Musil verrà invece confrontato con la crisi della modernità e addirittura del post-moderno. Nella parte conclusiva di questo saggio, Magris sottolinea in Musil la mancanza di discendenza, il suo carattere di scrittore al tempo stesso 'postumo' ed estremo, simile in un certo senso a Kafka, anch'egli fine e principio, anche lui privo di allievi e di figli⁸. Come privo di discendenza, sul piano metaforico e letterario, è poi lo stesso Magris scrittore, che sarebbe nato di lì a poco, con uno straordinario periplo cui resta preclusa la possibilità di ritorno che è *Un altro mare* (1991), dedicato alla figura di Enrico Mreule, grecista e amico di Carlo Michelstaedter; cresciuto come questi tra Gorizia e Trieste, Enrico abbandona il proprio mondo per andare a fare il gaucho in Patagonia, sperduto tra cielo e pianure sconfinite; un giorno, seguendo le tracce di un assassino e ladro di bestiame, si rende conto che quell'assassino è lui stesso, cacciatore e preda in un'unica persona. La notizia del suicidio dell'autore di *La persuasione e la retorica* (1913), lo raggiungerà a un anno dall'evento, lasciandolo stordito e orfano, quasi privo di una parte di sé. Il ritorno a Umago non sarà

⁷ C. Magris, *Dietro quest'infinito: Robert Musil*, in Id., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, cit., pp. 212-255.

⁸ Ivi, p. 247: «Musil si lascia tutto alle spalle: non ha discendenza. L'amore musiliano è in-fondo, ignora quella paternità che per Balzac faceva tutt'uno con la creatività; anche in tal senso l'arte musiliana mostra una creatività assolutamente contemporanea, antiepica, e interrompe grandiosamente ogni continuità, vitale e storica».

affatto un *nostos*, ma il naufragare in una dimensione ancor più straniante e inabitabile che non la Pampa sconfinata che si è lasciato alle spalle.

Due ci sembrano essere gli elementi di continuità con il Magris germanista e saggista presenti nell'esordio del 1991, e in particolare con il suo lavoro su Musil: il motivo del mare e del viaggio di ricognizione, dell'avventura in un Aperto, che non conosce però il *nostos* dell'eroe epico. Come l'Odisseo di Kafka, anche l'eroe di Musil, e in fondo anche il protagonista dell'esordio letterario di Magris non conoscono ritorno, perchè hanno dimenticato l'origine, oppure perché semplicemente vogliono perdersi in una deriva dal proprio sé, incapaci di divenire storici e di inserirsi nella catena delle generazioni; e questo forse perché hanno perduto – o non hanno mai avuto – la fede nella continuità storica o nell'idea di sviluppo alla base del concetto classico di *Bildung* e del genere che dovrebbe meglio rappresentarlo, il *Bildungsroman*. Magris, nello sbalzare il personaggio di Enrico, non a caso ne mette in rilievo l'avversione per i bambini, sentiti come elemento caotico e di disturbo. Il secondo elemento che ci preme qui mettere in evidenza è un particolare dualismo, incarnato dalla polarità di 'retorica' e 'persuasione', su cui Michelstaedter aveva imperniato il proprio capolavoro. Al cospetto della proliferazione dell'albero tropicale, il Rico di *Un altro mare* ha l'intuizione di uno stile tutto in levare che, voltando risolutamente le spalle all'insostenibile retorica del mondo, prelude a quella scarnificazione progressiva cui il personaggio andrà incontro una volta tornato sulle sponde di Salvore, alla ricerca di un luogo in cui non succedono le cose⁹. Rispetto a questa antifrastica figura in cavo o d'assenza¹⁰, il narratore Magris non può invece che imboccare quella paradossale via intermedia che, con la parola scritta, tenta l'ineffabile cavità della vita¹¹.

Nel saggio su Musil dell'*Anello di Clarisse*, la polarità di persuasione e retorica già traspare dal modo in cui viene approfondito il dualismo tra un linguaggio che sostituisce le cose ai segni, e la pretesa primonovecentesca di un'arte autosufficiente, ridotta a puro gioco combinatorio di significanti. L'attenzione che Magris riserva al problema del linguaggio in Musil, tradisce l'interesse del futuro scrittore. Per il primo Musil, quello del *Törleß* (1906) e soprattutto delle *Vereinigungen* del 1911, in cui lo sperimentalismo è spinto fino al limite della comprensibilità, possiamo parlare di una vera e propria retorica dell'inesprimibile che, sviluppatasi a partire dal modello hofmannsthaliano di *Ein Brief* (1902), traeva linfa vitale oltre che dal Nietzsche della morale matematica e del superamento del soggetto, dai filosofi della cosiddetta condotta di vita (Edison, Ellen Key). Specificamente austriaca è la consapevolezza, peraltro riconducibile anch'essa a quella particolare ricezione di Nietzsche radicata nello *Junges Wien*, della natura frantumata del soggetto, che si spinge talora a considerare

⁹ C. Magris, *Un altro mare*, Garzanti, Milano 1991, p. 33: «[...] dov'è che non succedono le cose? È meglio tornare alla nave, al suo rullio uniforme, che aiuta a pensare».

¹⁰ Ivi, p. 39: «Enrico alza gli occhi dal foglio, in cielo passa una grande, folta nuvola, gli sembra il suo corpo che galleggia lassù e se ne va per conto suo. Lui, semisdraiato a terra, è una forma cava, l'impronta di qualcosa che gli è stata portata via».

¹¹ R. Barbolini, *Prefazione*, in C. Magris, *Un altro mare*, cit., pp. 8-9.

l'io, complice l'empirio-criticismo di Ernst Mach, niente più che una comoda approssimazione rispondente a un criterio di economicità, un'abbreviazione di fenomeni eterogenei, di sfumature infinitesimali e di stati d'animo che non si lasciano più ricondurre a un soggetto unitario e compatto. In particolare, nella letteratura absburgica, soprattutto in due esponenti della generazione precedente, Hofmannsthal e Schnitzler, vengono messi letteralmente in scena stati di dissociazione tra azione e pensiero: l'io si scinde continuamente in soggetto e oggetto della contemplazione, diventa spettatore di se stesso e, in tale guardarsi vivere, smarrisce l'immediata percezione del proprio sé¹². L'esperienza di dissociazione trae origine dalla condizione epigonale e riflessiva di una generazione dominata da una coscienza onnivora e implacabile che, incapace di procedere in armonica sintonia con la vita, se ne dissocia per guardarla scorrere e registrarne, sezionarne i minimi palpiti, finché la vita stessa cessa di essere tale, e si irrigidisce in un guscio morto e calcificato. Oppure, al contrario, la vita fluisce amorfa, dilavando limiti e confini che il linguaggio si affanna a porle. Ed ecco che tocchiamo l'altro elemento che, accanto alle teorie di Ernst Mach sull'io come puro fascio funzionale di relazioni, risulterà di fondamentale importanza per il giovane Musil: la percezione di uno scollamento consumatosi tra le parole e le cose, ove queste ultime non si lasciano più dire dal segno linguistico, mentre le parole si disfano in bocca come funghi ammuffiti¹³.

3. Perdita del grande stile e naufragio della totalità

L'anello di Clarisse è introdotto da un densissimo saggio che, prendendo le mosse dalla diagnosi di Nietzsche contenuta nel *Fall Wagner* (1888; *Il caso Wagner*), si riallaccia non soltanto a Musil, chiamato a testimone fin dalle pagine di esordio, ma a tutta la parabola di perdita della totalità quale conseguenza dell'alienazione nella moderna divisione del lavoro, e dell'ingresso nella prosa del mondo borghese; questa perdita viene fatta risalire alla rottura irreparabile dell'ordine e della tradizione, storicamente coincidente con la Rivoluzione Francese. Nell'esplicitare il proprio pensiero circa la superstita possibilità di una rappresentazione simbolica, fondamento e insieme presupposto dell'epica, Magris cita un romantico irregolare e *sui generis*, il Kleist del *Teatro delle marionette* (1810), per il quale il paradiso è sbarrato dal cherubino con la spada infuocata. L'uomo moderno dovrà pertanto compiere un periplo del mondo, per vedere se non sia possibile un accesso indiretto, che permetta di recuperare il paradiso in qualche punto

¹² Nel capitolo su Schnitzler del *Mito absburgico*, Magris individuava nell'esperienza della frantumazione e scissione dell'io, che si dissipa e si disperde nei mille dati dell'esperienza sensibile, la caratteristica che accomuna tutti gli autori di questa temperie culturale (C. Magris, *Arthur Schnitzler*, in Id., *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, cit., p. 223).

¹³ H. von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos*, trad. di M. Vidusso Feriani, Rizzoli, Milano 1974, p. 43. Ed. orig., *Ein Brief* (1902), in Id., *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa II: Erfundene Gespräche und Briefe*, S. Fischer Verlage, Frankfurt am Main 1979, p. 465.

dall'altra parte, da dietro¹⁴. Ora questa ricerca dell'altro ingresso corrisponde, sul piano dell'espressione e del segno linguistico, all'uso della rappresentazione indiretta, della metafora e del *Gleichnis* che rivestirà un'importanza non certo eludibile in tanti scrittori austriaci come Rilke, Kafka e lo stesso Musil. Ma nel saggio introduttivo Magris ci offre qualcosa di più che non una semplice introduzione storica alla stagione letteraria compresa tra la perdita della totalità classica e avventura del post-moderno: la sua riflessione trascende l'immediatezza degli eventi storici, collocandosi sul piano di una ideale giurisdizione di valori umani e sociali della letteratura. Quel che gli preme è infatti tracciare una vera e propria poetica nella quale vengano ricompresi gli autori oggetto di singoli saggi, e tra questi Musil occupa una posizione eminente.

Magris si interroga dunque sulla possibilità dell'epos nell'epoca della cattiva infinità fichtiana, in cui la prosa borghese ha finito col prevalere sui valori originari della poesia. Questo saggio è tutto percorso da una sottile polemica antihegeliana; con essa Magris si rivela partecipe di quegli stessi valori antifilosofici, di quella medesima attitudine per niente incline alla mediazione dialettica e idealistica, e dell'adesione amorevole al fenomeno nella sua irrelata e transeunte irripetibilità che avevano caratterizzato i vari interpreti e creatori del mito absburgico, da Grillparzer a Musil. Le ragioni di tale antihegelismo sono di un duplice ordine: estetico e morale, a riprova che, per Magris, il fenomeno estetico non è separabile né autonomo dalla sostanza umana che vi si rispecchia. Ed è proprio dalla necessità di rendere conto di quest'inesplicabile, di questa vita che fluisce entro, ma anche al di là del segno, e cui il segno costantemente rinvia, che deriva una certa diffidenza nei confronti dell'astrazione violenta e di ogni ordine che si ponga come sistema rigido e mortificante. In questo senso si inquadra anche la morale matematica di Ulrich, che discende direttamente da un Nietzsche *statu nascendi*, nel quale le leggi, tanto quelle scientifiche che quelle morali, vengono fatte risalire a un processo di astrazione che coarta gli aspetti spaventosi della realtà entro le categorie della somiglianza e della ripetizione, per soggiogarli. Magris cita infatti il passo del romanzo, in cui è detto che i filosofi sono individui violenti, che pretendono di costringere la realtà entro i loro sistemi¹⁵. Nella morale matematica di Ulrich sono ineludibili echi nietzscheani, combinati con il pensiero utopico di matrice novalisiana e romantica. Il carattere dell'uomo teoretico che entusiasma già Anders, come si chiamava ancora il protagonista in una fase precedente della rielaborazione, trova espressione in primo luogo

¹⁴ H. von Kleist, *Sul teatro di marionette*, in C. Baudelaire, R.M. Rilke, H. von Kleist, *Bambole, giocattoli e marionette*, trad. e cura di L. Traverso, Passigli, Firenze 1999, pp. 80-81. Ed. orig., *Über das Marionettentheater* (1810), in Id., *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von H. Sembdner, Carl Hanser Verlag, München 1976, p. 343.

¹⁵ C. Magris, *Grande stile e totalità*, in Id., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, cit., p. 5. Sul rapporto tra ordine, violenza e ripetizione si rinvia a S. Barbera, G. Campioni, *Passione della conoscenza e distruzione dei miti. Musil e Nietzsche*, «Studi Tedeschi», 23, 1980, pp. 357-419.

nella morale matematica come portatrice di nuovi ordini e possibilità¹⁶. Musil, che soprattutto nella fase più tarda della stesura avrebbe rigettato la nietzscheana volontà di potenza, gioca in altre parole il fermento più genuinamente innovativo del pensiero nietzscheano contro lo stesso Nietzsche, che nella scienza avrebbe visto nient'altro che un segno di decadenza¹⁷.

In realtà già la scelta del genere romanzesco, da parte di Musil, e il conseguente abbandono del più spinto sperimentalismo formale della fase precedente, segna un reciso voltare le spalle al decadentismo impressionistico, in favore del costruttivismo del Grande stile, di cui lo stesso Nietzsche si era fatto portavoce. Il rapporto con il filosofo tedesco, la cui lettura ha certo costituito una delle esperienze decisive del giovane Musil, costituisce una *vexata quaestio* della critica musiliana, e assume rilievo soprattutto per quanto riguarda il triangolo dei personaggi Ulrich, Clarisse e il marito di lei, il wagneriano Walter. Nella fase dell'elaborazione del romanzo che si può far risalire agli anni 1919/20, la filosofia di Nietzsche svolgerà un ruolo centrale, seppur non esclusivo, dato che quell'influenza verrà a sovrapporsi a ricorrenti elementi maeterlinkiani e ad altri riconducibili alla *Gestalt*, che sovrintendono soprattutto all'uso della metafora. Sarà proprio l'episodio della storia d'amore tra Clarisse e il futuro Ulrich, a segnare l'inizio di un uso molto pronunciato di metafore di grande carica e intensità, che sarebbe stato successivamente trasposto alla rappresentazione dell'altro stato e dell'incesto tra Ulrich e Agathe¹⁸. Le suggestioni che provengono dalla psicologia, ad esempio il motivo delle allucinazioni, e dalla *Gestalt*, vengono impiegate nell'ambito di una rifondazione di valori che usa Nietzsche contro la stessa nietzscheana volontà di potenza; che da Nietzsche recepisce soprattutto la morale matematica, per farne il fondamento della propria utopia del

¹⁶ Vivere ipoteticamente, utopia del saggismo e senso della possibilità sono tutti concetti che, soprattutto nella caratterizzazione di Ulrich, trapassano gli uni negli altri. Tutti gli elementi di questa costellazione si oppongono all'idea di morta ripetizione e di calcificazione della realtà secondo leggi immutabili. R. Musil, *L'uomo senza qualità*, trad. di G. Benedetti, L. Castoldi, A. Rho, cit., pp. 279-282. Ed. orig., *Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes und Zweites Buch*, cit. pp. 249-250.

¹⁷ *Nachlaß* 1881, 11 [156], Bd. IX, 501: «Die Wissenschaft setzt also den Prozeß nur fort, der das Wesen der Gattung constituirt Hat, den Glauben an gewisse Dinge endemisch zu machen und den Nichtglaubenden Auszuschneiden und absterben zu lassen. Die erreichte Ähnlichkeit der Empfindung (über Den Raum, oder das Zeitgefühl) ist eine Existenzbedingung der Gattung geworden, aber mit der Wahrheit hat es nichts zu thun». E ancora, sempre nel *Nachlaß* della primavera 1888 (*Nachlaß* 1888, 14 [122], Bd. IX, 301-302): «Es giebt weder "Geist", noch Vernunft, noch Denken, noch Bewusstsein, noch Seele, noch Wille, noch Wahrheit: Alles Fiktionen, die unbrauchbar sind. Es handelt sich nicht um "Subjekt und Objekt" sondern um eine bestimmte Thierart, welche nur unter einer gewissen relativen Richtigkeit, vor allem Regelmäßigkeit ihrer Wahrnehmungen (so daß sie Erfahrungen kapitalisieren kann) gedeiht».

¹⁸ Per la fondazione filosofica della metafora, si veda soprattutto E. De Angelis, *Robert Musil. Biografia e profilo critico*, Einaudi, Torino 1982, p. 171, il quale annovera le fonti che poi sarebbero riconfluite nella teoria dell'altro stato, che risulta dominante nella terza parte, incompiuta, *Il viaggio in paradiso*.

saggismo, ovvero di quel senso della possibilità che tratta la realtà non già come entità fissa, immutabile e cristallizzata, bensì come compito ed esperimento, opponendosi così al mondo della stanca ripetizione e del 'Seinesgleichen geschieht'. Nel ribadire la carica liberatoria sottesa a quell'anarchia degli atomi, che è poi l'aspetto più emozionante della dissoluzione dell'ordine, Nietzsche è letto cioè da Musil in chiave scienziata – nonostante il filosofo stesso avesse interpretato la scienza e l'uomo socratico come sintomo di decadenza – e in tale chiave usato contro la sua stessa volontà di potenza. Ma se il rifiuto del *Wille zur Macht* costituisce il versante negativo della dissoluzione della forma unitaria, quello positivo, riconducibile ancora in parte al romanticismo, è dato dalla possibilità di associare la metafora all'ironia. Già l'infinita riflessione romantica, infatti, aveva inteso dissolvere ogni cristallizzazione formale che si spacciasse per definitiva, disvelandone la natura di passaggio, di transito, di mero increspamento momentaneo di un'essenza illimitata e in perenne movimento; analogamente l'ironia musiliana prende di mira gli stessi personaggi del romanzo, mostrando ad esempio l'insostenibilità di un linguaggio compiutamente corporeo – come nel caso di Moosbrugger – o ancora lo sconfinare nella follia dell'universo pansegnico in cui è immersa Clarisse. In un certo senso la catastrofe di questi due personaggi sanciva anche l'esito estremo di quella radicale svalutazione della parola che aveva caratterizzato il *Törless*; nel romanzo, invece, Musil sembra pur sempre affermare la necessità di un limite che non svaluta la pienezza, ma la costruisce. L'accettazione del limite coincide con il riconoscimento di un vuoto ineludibile, quello dell'anima, lungo il cui margine si muove la parola. Ecco, dunque, che *L'uomo senza qualità* viene definito da Magris come la «grande epopea della continua dialettica fra il non detto e l'espressione, fra il magma dell'indicibilità e la spaggia» del segno che definisce e delimita¹⁹.

Magris mette peraltro in luce la distanza che separa Musil da quelle avanguardie che, già negli anni immediatamente precedenti la Prima guerra mondiale, esaltavano l'assoluta autonomia di un significante autoriflessivo. Nel suo saggio su Musil contenuto nell'*Anello di Clarisse*, Magris nota infatti una singolare convergenza tra poetiche apparentemente opposte: quelle che esaltano l'autonomia del significante e quelle, solo apparentemente antitetiche, che partono dalla sua radicale svalutazione. Entrambe dimenticano la complementarità tra segno e indicibile, tra quello che Kafka chiamava, in uno splendido aforisma di Zürau, il vuoto apparente²⁰.

¹⁹ C. Magris, *Dietro quest'infinito: Robert Musil*, in Id., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, cit., p. 229.

²⁰ Trad.: L'arte vola intorno alla verità, ma con la decisa intenzione di non bruciarsi. La sua capacità consiste nel trovare nel vuoto oscuro un luogo in cui il raggio di luce, senza che lo si sia saputo prima, possa essere energicamente afferrato. (Se non diversamente indicato le traduzioni sono di chi scrive). Ed. orig. F. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, hrsg. von M. Pasley, S. Fischer Verlage, Frankfurt am Main 1992, pp. 75-76: «Die Kunst fliegt um die Wahrheit, aber mit der entschiedenen Absicht sich nicht zu verbrennen. Ihre Fähigkeit besteht darin, in der dunklen Leere einen Ort zu finden, wo der Strahl des Lichts, ohne daß dies vorher zu erkennen gewesen wäre, kräftig aufgefangen werden kann».

Quella di Musil è però una strada ancora diversa da quella derealizzazione del segno linguistico intrapresa da Kafka, che fugge da ogni attribuzione di senso univoca e inequivocabile, rifugiandosi, ma con esiti diversi, nel *Gleichnis* e nella Parabola. Tuttavia, anche lo stile statistico di Kafka tende a interpretare la parabola, in conformità con l'etimo, come spazio approssimativo, una specie di alone indeterminato all'interno del quale può realizzarsi l'alea dell'espressione. Non diversamente, il *Gleichnis* musiliano mira al dissolvimento di ogni troppo rigida e cristallizzata relazione tra segno e significato, nel tentativo di rimettere in movimento, come già avevano fatto i romantici, la catena del nome. In questo senso il *Gleichnis* si rivela anche per Musil una struttura vuota, spazio di una relazione che si oppone alla morta ripetizione, che non dà nulla per scontato ma, come il protagonista del grande romanzo, «tratta la realtà come un compito»²¹, ovvero come qualcosa che deve ancora avverarsi, non già come un immutabile dato di fatto.

4. Il rifiuto della mediazione

Il senso della possibilità del protagonista musiliano, rispecchia perfettamente l'interesse del suo autore per questo alone indefinito, quest'alea che non definisce l'evento, ma ne traccia lo spettro, la gamma delle sue possibili varianti, quello che Musil in un'intervista, citata da Magris in entrambi i saggi, aveva chiamato 'lo spettrale dell'accadere'²². In questo fantomatico, ovvero nell'indifferenza di fronte al brutto dato di fatto e nella ricerca, al contrario, di un diagramma, quasi dello spettro secondo cui si cristallizzano le idee, Musil giunge al ribaltamento di quella concezione di volontà di potenza, che si esprime in un frammento di Nietzsche del 1880. Come si evince infatti da una riflessione dell'autunno di quell'anno, inerente lo spostamento d'accenti che caratterizza l'atteggiamento dell'artista contemporaneo nei confronti del reale, e di conseguenza i presupposti stessi della sua riproduzione nell'arte, nonché la semplice percezione dei moderni, Nietzsche notava come alla mimesi di tipo tradizionale ed analitico, che aderiva ai singoli elementi del mondo circostante, fosse subentrato, forse per un indebolimento delle facoltà percettive, il *Phantasieren*, ovvero la sostituzione anche involontaria del dato oggettivo con una costruzione psichica immaginaria, per cui le cose diventano stimoli che toccano in noi delle corde invisibili²³.

²¹ R. Musil, *L'uomo senza qualità*, trad. di G. Benedetti, L. Castoldi, A. Rho, cit., p. 14. Ed. orig., *Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes und Zweites Buch*, cit., p. 16: «die Wirklichkeit als Aufgabe behandelt».

²² Ed. orig. O.M. Fontana, *Was arbeiten Sie? Gespräch mit Robert Musil*, in R. Musil, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, cit., p. 785: «das Gespenstische des Geschehens».

²³ Ed. orig. F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente*, in Id., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, cit., p. 311, 6, 440: «Das Nachbilden (Phantasieren) wird uns leichter als Wahrnehmen, Nur-percipiren: weshalb überall wo wir meinen, bloß wahrzunehmen (z. B. Bewegung) schon unsere Phantasie mithilft, ausdichtet und uns die Anstrengung der vielen Einzelwahrnehmungen erspart. Diese Thätigkeit wird gewöhnlich übersehen, wir sind nicht leidend bei den Einwirkungen anderer Dinge auf uns, sondern sofort stellen wir unsere Kraft dagegen. Die Dinge rühren unsere Saiten an, wir aber machen die Melodie daraus».

Nella fase del 1880 Nietzsche sembra ricondurre tale prevalere dell'immaginazione sulla mera sensazione, a uno scadimento dell'apparato percettivo nei moderni, a un ottundimento delle facoltà ricettive. Tale sostituzione del dato di fatto con il fantasmatico dell'accadere, costituirà invece per Musil il dato di una realtà altra. Dal dissolvimento della rigida impalcatura delle stesse cose che accadono (*Seinesgleichen geschieht*), Musil prenderà le mosse per la fluida edificazione dell'altro stando che, per sua natura, non può pervenire a definitiva e definitiva cristallizzazione, perché negherebbe la propria natura mercuriale e insofferente a ogni tentativo di stabilizzazione.

Le retoriche dell'indicibilità, non diversamente da quelle che affermano l'autosufficienza del segno, pretendono entrambe di riempire, di definire quello che per Musil è incolmabile, ossia il «gran buco»²⁴, il grande vuoto dell'anima; lungo questo puro nulla, vuoto di determinazioni, la parola avanza, senza che tra il vuoto dell'anima e l'espressione che tenta di circoscriverlo, almeno in maniera approssimativa, possa darsi una mediazione. L'approccio antihegeliano, congiunto al rifiuto del tempo lineare dello storicismo, inducono Magris ad affermare ogni volta con forza i diritti della singolarità discreta, che recalcitra dinanzi alla sintesi irenistica del razionale/reale. Non dimentichiamo che Magris ha scritto un bellissimo saggio sulla morte della 'schöne chronologische Ordnung' nelle *Lebensansichten des Katers Murr* (1819) di E.T.A. Hoffmann²⁵, ove già si preannuncia quell'attorcigliarsi del filo del racconto che in Musil sarà ormai divenuto irreversibile²⁶.

Nel difendere i diritti inalienabili dell'individualità, Magris è radicale, non meno del protagonista dell'utopia del saggismo e di quella della vita esatta. Del resto, anche il protagonista del suo esordio letterario, Enrico Mreule, non fa che vivere sulla propria pelle quel non-tempo della vita, quel presente continuo, che è poi l'altro aspetto dell'ossessione dell'eternità di Michelstaedter. L'antieroe di Magris

²⁴ R. Musil, *L'uomo senza qualità*, trad. di G. Benedetti, L. Castoldi, A. Rho, cit., p. 185. Ed. orig., *Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes und Zweites Buch*, cit., p. 185: «das große Loch».

²⁵ C. Magris, *E.T.A. Hoffmann e la «schöne chronologische Ordnung»* (1967), in Id., *Tre studi su Hoffmann*, Istituto Editoriale Cisalpino, Milano-Varese 1969, pp. 75-99.

²⁶ R. Musil, *L'uomo senza qualità*, trad. di G. Benedetti, L. Castoldi, A. Rho, cit., p. 739: «infilare un filo, quel famoso filo del racconto di cui è fatto anche il filo della vita, attraverso tutto ciò che è avvenuto nel tempo e nello spazio [...] Nella relazione fondamentale con se stessi, quasi tutti gli uomini sono dei narratori. Non amano la lirica, o solo di quando in quando, e se anche nel filo della vita si annoda qualche perché o affinché, essi esecrano ogni riflessione che vada più in là: a loro piace la serie ordinata dei fatti perché somiglia a una necessità, e grazie all'impressione che la vita abbia un corso si sentono in qualche modo protetti in mezzo al caos». Ed. orig., *Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes und Zweites Buch*, cit. p. 650: «[...] die Aufreihung alles dessen, was in Raum und Zeit geschehen ist, auf einen Faden, eben jenen berühmten "Faden der Erzählung", aus dem nun auch der Lebensfaden besteht. [...] Die meisten Menschen sind im Grundverhältnis zu sich selbst Erzähler. Sie lieben nicht die Lyrik, oder nur für Augenblicke, und wenn in den Faden des Lebens auch ein wenig "weil" und "damit" hineingeknüpft wird, so verabscheuen jedoch alle Besinnung, die darüber hinausgreift: sie lieben das ordentliche Nacheinander von Tatsachen, weil es einer Notwendigkeit gleichsieht, und fühlen sich durch den Eindruck, daß ihr Leben einen "Lauf" habe, irgendwie im Chaos geborgen».

si lascia alle spalle il concetto tradizionale di avventura, nella consapevolezza che essa è pur sempre racconto, che con la vita non ha più nulla a che fare. Anch'egli è giunto troppo tardi, analogamente al Malte di Rilke, per il quale narrare doveva essere ancora possibile in un tempo precedente che lui non ha conosciuto. Non a caso Enrico potrà solo sentir favoleggiare di quel leggendario comandante Petrina, morto nel 1906, «pronto a far rigar dritti i due oceani che si scontrano, se pensavano di fare i furbi con uno abituato sin da bambino al mar incrosà fra Lussino e San Pietro in Nermbi, quando soffiano insieme bora e tramontana»²⁷.

La tradizione romanzesca ancora vitale per Magris ha sempre a che fare col mare e col viaggio: è quella infatti che prende le mosse con l'avventura di Defoe che fa naufragare il suo Robinson sull'isola deserta, dove ricostruirà l'ordine ingegnoso dell'*homo faber*, senza indulgere a rousseauiani sentimentalismi; molto meno vitale appare invece l'epopea borghese prospettata da Hegel, nella quale l'individuo, con le buone o con le cattive, si lascia ricondurre alla fine entro i limiti della realtà oggettiva: quell'epopea borghese ha generato una tradizione nata morta, che Magris identifica con il realismo socialista, e alla quale contrappone un altro filone, genuinamente vitale, identificabile col realismo magico di Borges o della grande narrativa sudamericana nata ai margini o fuori della civiltà borghese²⁸.

L'epos è inteso non già come ossequio a un'anacronistica idea di classicità, e nemmeno quale adesione incondizionata a un registro alto, giacché, come avverte Magris, può anche abbracciare gli aspetti umili dell'esistenza, può abbassarsi alla parodia, purché vi venga preservata l'irripetibile e peritura vitalità del fenomeno istantaneo; questo epos viene contrapposto alla tendenza realistica del romanzo. Il romanzo borghese ha una sua grandezza genuina non già quando celebra i trionfi della borghesia, ma là dove – come nei *Buddenbrooks* (1901), ne canta la dissoluzione. Ma nell'epos che ha in mente Magris sopravvive il mito, sebbene in via indiretta e negativa, come assenza e nostalgia di un ritorno che si sa impossibile. Per questo egli afferma che l'epos autentico è quello che nella letteratura americana vive non già nel *novel*, ma nel *romance*, genere ancora capace di accogliere il respiro di forze sovranaturali e magiche²⁹.

Se il grande stile si lascia ormai cogliere solo indirettamente, per via negativa, sotto forma di nostalgia e mancanza, sfuggendo a ogni plastica rappresentazione

²⁷ C. Magris, *Un altro mare*, cit., p. 28.

²⁸ C. Magris, *Grande stile e totalità*, in Id., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, cit., p. 21: «Anche in anni recenti l'epos si sviluppa contro il romanzo, ai margini o fuori della civiltà borghese: ad esempio nella narrativa sudamericana, come rivela la più grande opera uscita da questo filone; il Grande Sertao del brasiliano Guimarães Rosa, epopea di una vita errabonda sull'altipiano [...] il fine oggettivo che trascende l'individuo non è la mediazione sociale dei rapporti di lavoro, e nemmeno l'eversiva negazione, ironico-avanguardistica, di quei rapporti, ma è un senso mitico-religioso dell'unità della vita».

²⁹ Ivi, p. 20: «Nella letteratura americana, per fare un altro esempio, la totalità epica non viene espressa dal *novel*, dal romanzo che si concentra soltanto sulla sfera sociale, bensì dal *romance*, dalla narrazione aliena da verosimiglianza realistico-sociale o psicologica [...] Epopea non è il romanzo borghese, ma il *romance* mitico-fantastico, libero – diceva Henry James – dalla suditanza alla casualità [...]».

della forma in pieno, è allora chiaro il motivo della preferenza accordata a Musil e alla sua utopia del saggismo. E tuttavia, e qui ci muoviamo con Magris sul filo di una contraddizione non sanabile, la scelta musiliana per il romanzo fu una scelta in favore del grande stile e contro la decadente dissoluzione in una miriade di cose minutissime e fuggevolissime. Il capitolo dedicato a Musil si apre e circolarmente si chiude sulla concezione dell'aperto; Magris non gioca la dimensione utopica e mitica del viaggio in paradiso degli amanti fratelli contro quella ironica e sociologica, rappresentata soprattutto dall'episodio dell'assassino seriale Moosbrugger, e dell'altrettanto folle Clarisse che intende liberarlo. Questa posizione assai equilibrata trova del resto conferma anche nei riscontri filologici, che hanno smentito la tesi sostenuta da Wilkins e Kaiser, secondo la quale Musil sarebbe passato gradualmente da un'iniziale adesione alla prospettiva di Moosbrugger, a un sempre più esclusivo interesse per la dimensione estatica dell'altro stato, in cui doveva realizzarsi l'incesto di Agathe e Ulrich sotto forma di *unio mystica*³⁰.

Per Magris la dimensione mistica non deve invece prevalere su quella ironica e critica. Già nel *Mito absburgico* Magris scriveva con grande lucidità che la componente «essenziale della civiltà absburgica è divenuta in Musil una categoria intellettuale, un modo di interpretare e penetrare la realtà» per cui, anche se ne rovescia spietatamente gli idoli, lo scrittore «è permeato fino al midollo del bagaglio spirituale austriaco»³¹. Anima ed esattezza, utopia del saggismo che scompone e seziona il proprio oggetto, nostalgia della totalità avvertita come alito e richiamo dell'avventura, sullo sfondo della distesa sconfinata del mare: si tratta sempre, per Magris, di tenere gli estremi in difficile e precario equilibrio. Soprattutto di raggiungere un equilibrio tra segno, inteso come limite della parola, e l'illimitato informe, baluginante tutto che non si lascia esprimere. Magris ripercorre il cammino musiliano dalle pagine diaristiche, che riprendono le riflessioni nietzscheane sull'anarchia degli atomi e sulla pagina che si emancipa dalla totalità, che del resto Nietzsche aveva a sua volta mutuato da Bourget. Come il pensiero nietzscheano, anche il romanzo di Musil si tiene in bilico tra decadentistica emancipazione del particolare, e stringente, antidecadentistica stretta del grande stile, che finisce però per essere imitazione dell'incompiuto. La favola dell'Io, sovrano spodestato e ridotto da Nietzsche a pura finzione grammaticale, si combina allora con l'empiriocriticismo di Mach, per il quale non esiste affatto un soggetto contrapposto a un saldo mondo oggettivo, ma solo relazioni funzionali. Da questa dissoluzione dell'Io, di cui da ogni parte viene decretata l'insalvabilità, discende il mondo di qualità senza l'uomo, il mondo moderno in cui anche un cavallo da corsa può essere geniale. Sottraendosi a questa condizione grottesca, Ulrich preferisce essere un uomo senza qualità, ovvero un uomo che

³⁰ B. Cetti Marinoni, *Introduzione*, in R. Musil, *L'uomo senza qualità*, trad. di G. Benedetti, L. Castoldi, A. Rho, cit., pp. vi-viii.

³¹ C. Magris, *La sociologia religiosa di Robert Musil*, in Id., *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, cit., p. 305.

non si lascia coartare entro una definizione, né irrigidire in una falsa sintesi, ma che tratta invece tutta la realtà come un'invenzione o un compito.

Il Musil che attua la scelta antidecadente in favore del romanzo colloca il segno linguistico sempre in rapporto dialettico e vitale con il Tutto, con quell'infinito che – nel *Viaggio in Paradiso* – abbaglia i due amanti come «squarcio sul nulla, come l'illimitato brandello di un'apertura che assomiglia a una ferita»³²; il taglio e l'illimitato sgorgare del sangue, trasparente rinvio all'ispirazione poetica, sono almeno a partire da Büchner e dal nichilismo del *Vormärz*, ma anche in Heine, rinvio al dualismo tra segno e totalità, tra la linea che delimita e infinità che non si lascia mai dire compiutamente; è così anche in Kafka, e proprio in due testi mitologici risalenti entrambi al 1917, alla diagnosi della ferita ai polmoni: il *Prometheus* e lo *Schweigen der Sirenen*. Il problema dell'«altro stato», è quello della durata, non molto diverso in fondo da quello che si era presentato nell'esperienza, anch'essa al limite della mistica, delle manifestazioni epifaniche ed irrelate, tutte attimali cui è letteralmente esposto il Chandos hofmannsthaliano. L'altro stato è comunque destinato al fallimento, proprio perché la musiliana utopia del saggismo ne impedisce l'assolutizzazione, non potendo che costituire, a sua volta, che un'esperienza relativa e transitoria, priva di consistenza e durata: l'altro stato fallisce, senza peraltro compromettere la grandezza dell'opera, destinata anch'essa a rimanere aperta. L'attimo mistico non può essere prolungato, così come, scrive Magris, l'indivisa e intuitiva conoscenza di sé, la *Anschauung*, non poteva essere tesaurizzata: già l'espressione (*Ausdruck*) frantuma e dissemina quella sintetica, istantanea totalità, che nell'intuizione è ancora tutta presso di sé, allorché essa si cala nell'ordine necessariamente sintagmatico delle sillabe e delle parole. Musil accoglie la sfida dell'epica, del racconto, pur nella consapevolezza che il filo del racconto si è ingarbugliato per sempre; il suo romanzo è, tra le altre cose, un romanzo sull'impossibilità del romanzo.

Se nel *Törleß* l'atto della *Anschauung* non era seguito da alcun tentativo di *Ausdruck*, nell'accezione che questi termini hanno in Husserl, nell'uomo senza qualità imbroccherà invece la strada dell'espressione. Proprio il problema espressivo e del segno linguistico dovrà risultare centrale per i personaggi che incarnano la morale nietzscheana dell'atto gratuito (Moosbrugger) e della genialità (Clarisse). Ma l'adesione a Nietzsche è, in Musil, ambigua, almeno quanto lo è la volontà di potenza dello stesso Nietzsche. Il mitologema nietzscheano, infatti, se da un lato appare riconducibile a un senso plastico e perentoriamente definitorio, che rinserra gli atomi impazziti entro l'orizzonte di una costruzione unitaria, a uno sguardo più attento lascia però sussistere una miriade di singole volontà di potenza individuali, in cui il Tutto pur sempre torna a disgregarsi.

³² C. Magris, *Dietro quest'infinito: Robert Musil*, in Id., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, cit., p. 212.

Il grande stile del moderno non può più avere origine organica, ma nasce da un intento artificiale e fittizio, in quanto inevitabilmente frutto della costruzione. Darà vita al romanzo pointillistico o polistorico, come in Broch, o ancora riuscirà ad abbreviare il contenuto del mondo cogliendone non già analiticamente i singoli aspetti, bensì i principi che riescono a collegare, a tenere insieme quegli aspetti. In Flaubert, lo scrittore ammirato da Kafka, nasce dalla capacità di cogliere ancora una volta per via negativa le intercapedini del tempo, gli spazi vuoti della noia e dell'opaco, ottuso annebbiarsi dell'individualità: qualcosa della flaubertiana 'melodia degli avvenimenti' circola anche nel capolavoro di Musil, tutto costruito sulla dialettica tra segno e infinito, tra esigenza di trovare il pezzo mancante della perduta totalità, e consapevolezza che questa non si lascia ricomporre. Il romanzo di Musil risulta in definitiva 'imitazione dell'incompiuto', capace di cogliere la vita contemporanea nel duplice movimento di aggregazione di masse anonime e fluttuanti, incerte come le nebulose della metropoli nell'indimenticabile introduzione dalla quale, eccezionalmente, non si ricava niente, e scomposizione in unità minime. Anche in ciò Musil si rivela, forse, il più geniale seguace di Nietzsche, espressione a un tempo della *décadence* e della volontà di superarla. La concezione del linguaggio affidata alle due figure estreme del romanzo, Clarisse e Moosbrugger, non fa che spingere simbolicamente all'estremo l'aporia nietzscheana del grande stile, in cui la volontà di potenza finisce per disgregarsi e frangersi in quella «simultaneità del *Nebeneinander*, in una giustapposizione disorganica o in un accostamento contraddittorio, come se il mondo fosse un immenso e plurimo ossimoro»³³.

Il costruttivismo che ne scaturisce discende dal concetto nietzscheano di *Phantasieren*, e risulta pertanto affine al 'fantasmatico' che interessa a Musil. Entrambe le idee riconducono la realtà al suo nucleo incandescente, anteriore a ogni cristallizzazione: al momento in cui i così detti fatti, non ancora univocamente definiti e liquidati, sono ancora disponibili ad assumere una molteplicità di forme, sotto l'urto di quella facoltà plastica che già per Novalis era prerogativa della fantasia³⁴.

³³ C. Magris, *Hofmannsthal e la Lettera di Lord Chandos*, in Id., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, cit., p. 45.

³⁴ Sul plesso antropologico dell'utopia novalisiana, e la *Einbildungskraft* come forza extrameccanica, ovvero autosufficiente, che non necessita di stimoli esterni, si veda il fondamentale saggio di F. Masini, "Mundus alter et idem". *L'utopia "estetica" nei "Frammenti" di Novalis*, «Fondamenti», 3, 1985, pp. 65-84. Masini, facendo riferimento al tropismo magico novalisiano, parla di una trasvalutazione di concetti fichtiani di immaginazione produttiva, intelletto e memoria entro la teoria novalisiana della *Fabel*, perfetta produzione di una superiore facoltà di linguaggio in cui la catena del nome diventa mobile, secondo il principio plastico e metamorfico dell'analogia universale. La facoltà di riplasmazione riguarda anche il tempo, e permette quella curvatura della dimensione cronologica per cui ciò che è già avvenuto, o che si crede già passato, si scorge appena giungere di lontano, e viene riproiettato nel futuro della *Goldene Zeit*, progenitrice del *tausendjähriges Reich* musiliano.

Riferimenti bibliografici

- Barbera Sandro, Campioni Giuliano, *Passione della conoscenza e distruzione dei miti. Musil e Nietzsche*, «Studi Tedeschi», 23, 1980, pp. 357-419.
- De Angelis Enrico, *Robert Musil. Biografia e profilo critico*, Einaudi, Torino 1982.
- Hofmannsthal Hugo von, *Lettera di Lord Chandos*, trad. di Marga Vidusso Feriani, Rizzoli, Milano 1974. Ed. orig., *Ein Brief* (1902), in Id., *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa II: Erfundene Gespräche und Briefe*, S. Fischer Verlage, Frankfurt am Main 1979, pp. 461-472.
- Kafka Franz, *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, hrsg. von Malcolm Pasley, S. Fischer Verlage, Frankfurt am Main 1992.
- Kleist Heinrich von, *Sul teatro delle marionette*, in Charles Baudelaire, R.M. Rilke, Heinrich von Kleist, *Bambole, giocattoli e marionette*, trad. e a cura di Leone Traverso, Passigli, Firenze 1999, pp. 68-93. Ed. orig., *Über das Marionettentheater* (1810), in Id., *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von Helmut Sembdner, Carl Hanser Verlag, München 1976, pp. 338-345.
- Magris Claudio, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, Torino 1963.
- , *La sociologia religiosa di Robert Musil*, in Id., *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, pp. 299-317.
- , *Arthur Schnitzler*, in Id., *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, pp. 221-235.
- , *E.T.A. Hoffmann e la «schöne chronologische Ordnung»*, in Id., *Tre studi su Hoffmann*, Istituto Editoriale Cisalpino, Milano-Varese 1969, pp. 9-57.
- , *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Torino 1984.
- , *Dietro quest' infinito: Robert Musil*, in Id., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, pp. 212-255.
- , *Grande stile e totalità*, in Id., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, pp. 3-31.
- , *Hofmannsthal e la Lettera di Lord Chandos*, in Id., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, pp. 32-62.
- , *Un altro mare*, Garzanti, Milano 1991.
- Masini Ferruccio, *“Mundus alter et idem”. L'utopia “estetica” nei “Frammenti” di Novalis*, «Fondamenti», 3, 1985, pp. 65-84.
- Musil Robert, *L'uomo senza qualità*, trad. di Gabriella Benedetti, Laura Castoldi, Anita Rho, vol. I, a cura di Adolf Frisé, introduzione di Bianca Cetti Marinoni, Einaudi, Torino 1996 (1956-1962), 3 voll. Ed. orig., *Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes und zweites Buch*, Bd. I, hrsg. von Adolf Frisé, Rowohlt, Hamburg 1987 (1930-1943), 3 Bde.
- , *Diari 1889-1941*, trad. di Enrico De Angelis, Einaudi, Torino 1980. Ed. orig., *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, hrsg. von Adolf Frisé, Rowohlt, Hamburg 1955.
- Nietzsche Friedrich, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Bd. IX, hrsg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari, De Gruyter, München 1980 (1881; 1888).

Claudio Magris e il mondo nordico

Uno scambio fecondo

Sara Culeddu

Abstract:

The current article is aimed to outline a first review of the solid relationship of Claudio Magris with the Nordic world, both from the perspective of his reception in Denmark, Norway and Sweden and from the study of his fecund encounter with the works of authors like Henrik Ibsen, Knut Hamsun, Bjørnstjerne Bjørnson, Jens Peter Jacobsen, Herman Bang and others. These authors, whose works were partially translated by Magris, eventually played a meaningful role in his own writing. Besides affirming himself as a relevant voice in the Scandinavian context, his work as a mediator for Nordic literature has made him a reference point for Scandinavian studies in our country.

Keywords: Claudio Magris, Denmark, Norway, Sweden, Translation and Reception Studies

1. Introduzione: una relazione sfaccettata

Il presente contributo è inteso come tratteggiamento del disegno di una relazione, quella tra Claudio Magris e il mondo nordico, che sembra nascere da reciproca curiosità e fascinazione ed essere costruita su una conoscenza e una frequentazione assidue, lunghe e approfondite. Il punto di vista di chi scrive tentando di delineare e raccontare questa relazione è quello coinvolto di una scandinavista italiana che, da un lato, ha potuto condurre una breve indagine in Danimarca, Norvegia e Svezia per capire nel modo più accurato possibile quale ruolo ricoprano la figura e la voce di Claudio Magris nel mondo scandinavo e, dall'altro, nel suo personale percorso di studiosa ha beneficiato della mediazione dello scrittore triestino proprio per conoscere e comprendere meglio alcuni grandi classici della letteratura nordica.

Credo appaia fin da subito chiaro come la sfaccettata relazione tra Claudio Magris e la Scandinavia si muova in più direzioni: dall'Italia verso il Nord, tramite i suoi numerosi viaggi quasi sempre corredati di incontri e interviste e, ovviamente, tramite i suoi libri in traduzione; dal Nord verso di lui, tramite l'incontro fecondo di Magris con scrittori come Henrik Ibsen, Knut Hamsun, Bjørnstjerne Bjørnson, Jens Peter Jacobsen, Herman Bang e altri ancora, i quali finiranno per assumere un ruolo significativo nella sua scrittura e nella sua sag-

Sara Culeddu, University of Venice Ca' Foscari, Italy, sara.culeddu@unive.it, 0000-0002-9547-4924
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Sara Culeddu, *Claudio Magris e il mondo nordico. Uno scambio fecondo*, pp. 135-150, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, CC0 1.0 Universal, DOI 10.36253/978-88-5518-338-3.15, Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (edited by), *Firenze per Claudio Magris*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2420-8361 (online), ISBN 978-88-5518-338-3 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-338-3

gistica, e che da lui sono stati in parte anche tradotti. Ecco dunque che nel suo ruolo di mediatore risiede un'ulteriore direzione, una ramificazione di questo rapporto, quella che da Claudio Magris si irradia infine verso il pubblico italiano che può leggere *il nord* tramite la sua sensibile e autorevole interpretazione.

Se per comporre la prima e più corposa parte di questo contributo, che potremmo sinteticamente ma non esaustivamente definire 'la ricezione di Magris in Scandinavia', mi sono avvalsa di un'ampia rassegna stampa raccolta nel corso di viaggi di ricerca nei tre maggiori paesi scandinavi, nonché di conversazioni e interviste con studiosi stranieri e italiani, in Italia e all'estero, che lavorano nel mondo della cultura e dell'editoria¹, per costruire la seconda parte, titolabile 'Magris mediatore di letterature scandinave', ho utilizzato una selezione di suoi stessi testi e la mia esperienza personale di lettrice e di docente.

Ancora lungi dall'essere uno studio scientifico sulle implicazioni di questa ricca relazione, e libero in questa sede dall'impalcatura teorica degli studi sulla ricezione, sulla mediazione e sulla traduzione, il presente contributo rappresenta un punto di partenza per un approfondimento in tali direzioni e si inserisce all'interno di un ventaglio di progetti di ricerca, di cui sono in parte responsabile e in parte collaboratrice², che negli ultimi anni hanno cominciato a tracciare la storia delle letterature scandinave tradotte in Italia, anche e soprattutto approfondendo le traiettorie e le relazioni dei mediatori che ne sono stati protagonisti. Fin da subito è stato chiaro che Claudio Magris avrebbe costituito un momento-chiave di questa storia e sono felice che il presente volume mi abbia dato l'opportunità di cominciare a tratteggiarne i contorni.

Procederò dunque nel racconto della relazione tra Claudio Magris e la Scandinavia aprendo una finestra sulla ricezione dello scrittore nei tre maggiori paesi nordici, per poi rientrare in Italia e illustrare – in una breve coda – alcuni passaggi che lo hanno reso e tuttora lo rendono una voce di riferimento imprescindibile per gli studi di scandinavistica nel nostro paese³.

2. Magris in Scandinavia: «bridging the distance»

Quando, poche righe fa, ho definito 'sfaccettata' la relazione tra Claudio Magris e il mondo scandinavo, l'ho fatto soprattutto perché la mia rassegna della ricezione magrisiana nel Nord ha reso subito evidente che non si tratta di una relazione unicamente e squisitamente letteraria, ma *culturale* in un senso più

¹ Sia per l'aiuto nella raccolta del materiale bibliografico che per gli spunti di riflessione sorti nel corso di conversazioni sul tema, ringrazio soprattutto (in ordine alfabetico) Massimo Ciaravolo, Giuliano D'Amico, Fulvio Ferrari, Hanna Jansen, Siri Nergaard, Michele Sisto, Guri Vesaas e Anna Wegener.

² I progetti interessati al momento conclusi o in corso sono SCANDLIT (<<https://studigermanici.it/index.php/ricerca/progetti-in-corso>>) e Ltit.it (<<https://ltit.it/>>) (03/2021).

³ All'approfondimento di questo secondo aspetto, ovvero al ruolo di Claudio Magris come mediatore di letterature scandinave, sono invece dedicati due studi la cui pubblicazione è prevista per il 2021.

ampio. Già a un primo sguardo mi sono resa conto che Magris ricopre attualmente nel mondo culturale danese, norvegese e svedese una posizione che non è solo quella dello scrittore italiano riconosciuto, tradotto, apprezzato e con un certo rilievo nel mercato editoriale, ma anche quella di scrittore di letteratura mondiale che è entrato a far parte organicamente dei loro rispettivi canoni letterari nazionali (così come di un collettivo canone letterario *pan-scandinavo*) e del quale si prende spesso in prestito la voce nei dibattiti culturali interni, citandolo e interpellandolo: questo avviene sì nell'ambito delle discussioni letterarie che nascono intorno ai suoi libri, ma anche – e in sintonia con il tipo di scrittore e di intellettuale che è Magris – nei dibattiti sulla politica internazionale, sull'idea di Europa e persino sulla politica interna.

Come è noto, quella scandinava è una realtà molteplice e differenziata al suo interno, in cui la stretta parentela e la continuità linguistico-culturale tra i tre paesi principali della penisola (mi riferisco alla Danimarca, che non è fisicamente nella penisola ma vi appartiene culturalmente, alla Norvegia e alla Svezia, escludendo la Finlandia per ragioni linguistiche e l'Islanda per ragioni geografiche) non va tuttavia scambiata per omogeneità. Nella ricezione di Magris ho potuto osservare, tra i tre paesi, molte affinità e alcune differenze. Pur intendendo offrire una panoramica generale, in questo contributo la Norvegia finisce per essere eletta a finestra leggermente preferenziale, poiché la lettura della rassegna stampa norvegese su Claudio Magris dagli anni Ottanta ad oggi mi è sembrata rivelare alcune tendenze peculiari.

2.1 Magris in Danimarca: tra dialogo letterario e lezioni di pluralismo

La Norvegia è stata cronologicamente l'ultima dei tre paesi nordici a fare la conoscenza di Magris nella propria lingua e, soprattutto all'inizio, è stato importante il ruolo intermedio della Danimarca, paese con cui lo scrittore ha mantenuto sempre un rapporto privilegiato e molto vivace, sia tramite autori e studiosi che su di lui hanno scritto, tra i quali mi limiterò a citare Lene Waage Petersen e Jens Christian Grøndahl, che naturalmente grazie alla sua traduttrice, Hanna Jensen.

In un bel volume a più mani sulla letteratura italiana contemporanea intitolato *Rejsen og blikket. Italiensk litteratur 1980-1998* (Il viaggio e lo sguardo. Letteratura italiana 1980-1998), Lene Waage Petersen cura il capitolo su Claudio Magris muovendo la sua lettura tra i diversi poli della succitata 'sfaccettatura': l'esegesi magrisiana, l'intuizione della fecondità del dialogo letterario tra lo scrittore e la Scandinavia, ma anche l'attenzione alla sua visione etica e politica⁴.

Particolarmente interessante nell'ottica del dialogo letterario mi pare l'operazione che la studiosa danese compie nel paragrafo in cui analizza il romanzo *Un altro mare* (1991), leggendone alcuni passaggi alla luce dei saggi de *L'anello di*

⁴ L. Waage Petersen, *Claudio Magris*, in L. Waage Petersen, B. Grundtvig (red.), *Rejsen og blikket. Italiensk litteratur 1980-1998*, Tiderne skifter, København 1999, pp. 237-251.

Clarisse (1984) su Ibsen e Jacobsen. Non tanto e non solo Lene Waage Petersen riconosce e sottolinea l'impronta ibseniana e quella jacobseniana nel romanzo di Magris, ma mette in evidenza come la lettura dei due nordici, passando per l'analisi critica de *L'anello di Clarisse*, abbia creato il presupposto per l'assorbimento e l'appropriazione di alcune immagini e temi, nonché una specie di dialogo interno all'opera magrisiana, tra i saggi e il romanzo, tutto di ispirazione nordica. La citazione ibseniana posta in apertura al saggio *Il tardo Ibsen e la megalomania della vita*⁵ e tratta dagli appunti dello scrittore norvegese nel periodo in cui lavorava agli *Spettri* (1882), si ripresenta in *Un altro mare*⁶, così come espliciti sono i richiami al dramma *L'anitra selvatica* (1885) e di spirito ibseniano pare intriso proprio Enrico, il protagonista, nei cui tratti Petersen riconosce anche tracce di Peer Gynt. Un altro richiamo nordico colto dalla studiosa in *Un altro mare* è, appunto, quello al *Niels Lyhne* (1880) di Jacobsen, di cui Magris scrive sempre ne *L'anello di Clarisse*, nel saggio *Nichilismo e malinconia. Jacobsen e il suo Niels Lyhne*: a evocare il romanzo danese sono sia l'immagine delle «monete della vita» che tintinnano non spese nelle tasche di entrambi i protagonisti⁷, sia il motivo del fiume:

Floden repræsenterer oftest [...] det bortrindende liv, flygtigheden; med en citat fra *Niels Lyhne*, det liv der forsvinder mens man sidder på bredden og betragter det; på flodens eller historiens bred skylles de mange marginale historier fragmenter op.⁸

Nel saggio di Pedersen infine, come si diceva, ampio spazio è dedicato alle implicazioni etiche e politiche dell'opera di Magris e, se nella ricezione internazionale e nordica è soprattutto *Danubio* (1986) a spiccare come il romanzo per eccellenza dell'apertura alla pluralità, alla dimensione collettiva e alla ricchezza di una molteplicità etnica e culturale, è invece da *Illazioni su una scia-bola* (1984) che la studiosa danese trae una citazione che finisce per assumere

⁵ C. Magris, *Il tardo Ibsen e la megalomania della vita*, in Id., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Torino 1984, p. 86: «Pretendere di vivere e di giungere a una piena formazione umana è una megalomania».

⁶ C. Magris, *Un altro mare*, Garzanti, Milano 2007 (1991), p. 32: «Pretendere di vivere, dice Ibsen, è da megalomani».

⁷ Ivi, p. 19 «In quei giorni brevi e fermi Enrico aveva visto i fili della sua necessità, la moneta della sua vita gettata in alto, che si girava brillando per un attimo»; C. Magris, *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, cit., pp. 80-81: «La vita vera diviene allora la sospensione, il palpitante ventaglio di possibilità preservate da ogni irrigidimento e da ogni riduzione. Vivere significa far tintinnare in tasca le monete della vita, senza spenderle; far brillare dietro ogni immagine il riflesso di una luce che, scrive Lukács, rimane sempre celata dietro ad essa».

⁸ L. Waage Petersen, *Claudio Magris*, in L. Waage Petersen, B. Grundtvig (red.), *Rejsen og blikket. Italiensk litteratur 1980-1998*, cit., p. 248. Trad.: Il fiume rappresenta per lo più [...] la vita che scorre via, la fugacità; per parafrasare un passaggio di *Niels Lyhne*, quella vita che scompare mentre si è seduti sulla riva a osservarla; dalla riva del fiume o della storia si vedono scorrere via i numerosi frammenti delle storie dei margini. Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono di chi scrive.

il carattere di motto magrisiano: «si è sempre crudeli, quando non si sa vedere lontano e pensare al plurale».⁹

Incentrato sui temi-cardine della molteplicità e di un'identità europea plurale è anche il contributo su Magris dello scrittore danese Jens Christian Grøndahl, il quale nel suo libro del 2018 intitolato *Europa er ikke et sted* (L'Europa non è un luogo)¹⁰ dedica alcune pagine al racconto dell'incontro con Claudio Magris in occasione del Festival di Letteratura al museo Louisiana, alle porte Copenaghen, nel 2016. In quell'occasione pare che Magris gli abbia chiesto di non parlare di politica durante l'intervista, ma dalla loro conversazione lo scrittore danese trae delle conclusioni che vorrei citare perché racchiudono alcuni dei nuclei principali del dibattito scandinavo su Claudio Magris e che, valide e importanti per la riflessione degli ultimi anni, sembrano tuttavia allo stesso tempo rimandare alle origini della ricezione di Magris in Scandinavia, all'uscita di *Danubio*, quando tutto è cominciato e tutto era già 'politico':

Intet ligger Magris fjernere end at ville formulere en fælles europæisk identitet. Mangfoldigheden er hans tema og hos ham er det ikke en floskel, for eksempel når han beskriver de forskellige måder, man kan være ungarer på. [...] Nationalisme udspringer ifølge Claudio Magris' udlægning af et ubehag ved forskelligheden [...] Magris er om nogen verdensborger, men taber aldrig det lokale og særlige af syne [...] Magris viser, hvordan litteraturen gennem et personlig blik på det provinsielle åbner en dør til det universelle.¹¹

In occasione dello stesso festival al Louisiana, Magris dialoga anche con la sua traduttrice danese, Hanne Jansen. Quest'ultima, nota linguista e teorica della traduzione, ha dedicato diversi saggi al suo lavoro su e con Claudio Magris¹², la lettura dei quali è stata illuminante per me per aprire uno spiraglio su un altro aspetto, ancora una volta pertinente alla relazione dello scrittore con la Scandinavia (e non solo), ovvero la sua partecipazione discreta ma attiva al processo di traduzione delle proprie opere. In particolare, Jansen scrive riguardo alla lettera che Magris indirizza ai suoi traduttori in occasione del romanzo *Alla cieca*

⁹ C. Magris, *Illazioni su una sciabola*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1989 (1984), p. 75.

¹⁰ J.C. Grøndahl, *Europa er ikke et sted*, Gyldendal, København 2018.

¹¹ Ivi, pp. 51-52. Trad.: Niente è più lontano da Magris dell'intenzione di postulare una comune identità europea. La molteplicità, che è il suo tema centrale, per lui non è una parola vuota, basti pensare a quando descrive tutti i diversi modi in cui si può essere ungheresi. [...] Nell'interpretazione di Magris il nazionalismo sorge dal disagio di fronte alla diversità [...]. Cittadino del mondo che non perde mai di vista la dimensione locale e particolare [...], Magris dimostra come la letteratura, attraverso uno sguardo personale sul provinciale, possa aprire le porte all'universale.

¹² Cfr. H. Jansen, *Unraveling Multiple Translatorship through an E-mail Correspondence. Who is Having a Say?*, in C. Alvstad, A.K. Greenall, H. Jansen et al. (eds), *Textual and Contextual Voices of Translation*, John Benjamin Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia 2017, pp. 133-157; Ead., *The Author Strikes Back. The Author-Translator Dialogue as a Special Kind of Paratext*, in R. Meylaerts, S. Vandepitte, C. Way (eds), *Tracks and Treks in Translation Studies*, John Benjamin Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia 2013, pp. 247-266.

(2005), riflettendo sulla collaborazione tra autore e traduttore e su come un testo di quel tipo possa in modo più che pertinente essere definito un 'paratesto' della traduzione. Tenendo pure da parte le questioni teoriche, è nondimeno interessante avere accesso tramite il racconto di Jansen all'atteggiamento dialogico, cortese, rispettoso, inclusivo e generoso di Magris verso i suoi traduttori, «infusing the translators with some of [his] own experiences and reflections, related or not related to the text to be translated, and thereby *bridging the distance between the two parties*»¹³. Consapevole della complessità della propria scrittura, desideroso e fiducioso che tale complessità possa permanere, Magris partecipa alla costruzione del ponte tra sé e i suoi lettori stranieri.

2.2 Magris e la Svezia: uno specchio umanista

Claudio Magris – en brobyggare (un costruttore di ponti) è proprio il titolo di un articolo di Paul Patera uscito sulla pagina culturale del «UNT (Uppsala Nya Tidning)»¹⁴. Siamo in Svezia nel 1993 e, dopo la pubblicazione di *Donau*¹⁵, è uscito anche il documentario tv del viaggio di Magris attraverso l'Europa centrale. In questo caso la metafora del ponte non è riferita alla traduzione, né a una dinamica di congiunzione tra Italia e Scandinavia o viceversa, bensì al merito dello scrittore di aver messo in comunicazione la Svezia con una molteplicità di realtà marginali, ignote o dimenticate: «Kanske finns det en viss symbolik i att Claudio Magris fick idén till sin bok i Budapest på en bro över Donau. Magris tycks ha blivit en litterär brobyggare mellan Sverige och ett annars på våra breddgrader föga känd Europa»¹⁶. La scrittura di Magris è percepita subito anche in Scandinavia come promotrice e realizzatrice di incontri tra mondi diversi, promotrice dunque di una politica della convivenza tra identità plurali.

In tal senso mi sembra interessante che, in occasione di una conferenza stampa a Helsinki legata all'uscita della traduzione svedese di *Utopia e disincanto* (1999), ma con uno sguardo all'indietro su *Danubio* e *Microcosmi* (1997)¹⁷ che sono già noti al pubblico finlandese, la giornalista finno-svedese che ne scrive

¹³ H. Jansen, *The Author Strikes Back. The Author-Translator Dialogue as a Special Kind of Paratext*, in R. Meylaerts, S. Vandepitte, C. Way (eds), *Tracks and Treks in Translation Studies*, cit., p. 260. Corsivo mio.

¹⁴ P. Patera, *Claudio Magris – en brobyggare*, «UNT (Uppsala Nya Tidning)», 16 april 1993.

¹⁵ C. Magris, *Donau*, trad. di B. Andersson, Forum, Stockholm 1990 (nuove edizioni: 1992, 1998, 2016).

¹⁶ P. Patera, *Claudio Magris – en brobyggare*, cit. Trad.: Forse c'è un certo simbolismo nel fatto che l'idea di scrivere il suo libro sia venuta a Magris mentre si trovava su un ponte sul Danubio, a Budapest. Mi pare infatti che lui stesso sia diventato un costruttore di ponti tra la Svezia e un'Europa che, a queste latitudini, è molto poco conosciuta.

¹⁷ A proposito di pluralità e *Microcosmi*, in più occasioni i giornalisti menzionano l'insoddisfazione espressa da Magris per la scelta del titolo del suo romanzo in tutte le edizioni scandinave, ovvero *Mikrokosmos*: il termine non rende infatti conto della dimensione plurale insita nel titolo originale, che sarebbe stata meglio resa con uno straniante 'Mikrokosmer', evidentemente non approvato dalle case editrici nordiche.

il resoconto presenti Magris come un ‘dissolvitore di confini’, specialmente quello tra occidente ed oriente: «Som sagt är en av Claudio Magris grundläggande intentioner att upphäva gränsen mellan öst och väst, mellan “oss” och “de andra”»¹⁸. Il fatto che proprio in Finlandia – terra di confine per eccellenza tra est e ovest europeo, e per di più da parte della minoranza di lingua svedese, a sua volta combattuta tra un proprio est e un proprio ovest, un proprio ‘noi’ e un proprio ‘loro’ – venga sottolineato questo aspetto, rivela appieno quale nobile operazione *appropriante* la letteratura mondiale permetta. Il sistema circolatorio letterario globale fa sì che, da un lato, Magris integri nei suoi romanzi immagini e ispirazioni tratte dagli scrittori scandinavi della letteratura mondiale (come si diceva prima per l’ibsenismo di *Un altro mare*), dall’altro i giornalisti nordici possano leggere l’opera dello scrittore triestino filtrandola attraverso le lenti deformanti e arricchenti delle diverse posizioni politiche, culturali e geografiche, persino trasformandola in strumento di propaganda, come si vedrà a breve.

In termini generali, tuttavia, la lettura della rassegna stampa svedese mi pare esprimere una ricezione magrisiana che, rispetto a quella danese e soprattutto a quella norvegese che si vedrà a breve, si sofferma maggiormente sulle implicazioni esistenziali e filosofiche dell’opera dello scrittore italiano piuttosto che su quelle politiche. Ciò fin dal debutto svedese di *Danubio*, su cui nel 1990 scrive un bellissimo articolo il futuro pluripremiato scrittore, giornalista e documentarista svedese Steve Sam-Sandberg, il quale del romanzo in questione mette in luce soprattutto il potenziale esistenziale, quel che può insegnarci non tanto sull’Europa quanto soprattutto su noi stessi, e conclude infatti con queste parole: «huvudpersonen färdas genom historiens ruiner för att så småningom nå en djupare kunskap om sig själv, om människans plats i tiden och historien. – Historien kan lära oss en del om våra rötter, men det är bara litteraturen som kan säga oss något om vilket vi är»¹⁹. L’impressione che questo filone interpretativo dai tratti più filosofici resti vivo in Svezia fino ad anni recenti è confermata da diversi articoli usciti negli anni Duemila: in una recensione di *Alla cieca*, ad esempio, Michael Ekonomou sottolinea come siano pochi gli scrittori contemporanei capaci come Magris di educare senza moralismo, di invitare e indurre al pensiero autonomo e indipendente senza indicare al lettore *cosa* pensare, mentre in un’intervista-ritratto del 2015 sulla rivista «Axess», Ulf Öfverberg dipinge Magris come uno dei pochi scrittori di sinistra che non flirta con il post-modernismo e si sofferma quasi con un senso di riconoscenza sulla sua ricerca

¹⁸ T. Korsström, *Europén Claudio Magris: Jag är en skeptisk optimist*, «Hufvudstadsbladet», 23 april 2002. Trad.: Come si diceva, uno degli intenti fondamentali di Claudio Magris è quello di dissipare il confine tra est ed ovest, tra “noi” e “gli altri”.

¹⁹ S. Sem-Sandberg, *Trieste skapade hans längtan och trots*, «Svenska Dagbladet», 28 november 1990. Trad.: il protagonista è condotto tra le rovine della storia per acquisire a poco a poco una più profonda conoscenza di sé, della posizione dell’uomo nel tempo e nella Storia. – La Storia può insegnarci molto sulle nostre radici, ma è solo la letteratura che può dirci qualcosa su chi siamo.

della verità, sulla sua affermazione che una verità esista e che vada inseguita²⁰. Pare che a risuonare, in modo particolare tra gli intellettuali svedesi, sia il nucleo umanista di Magris, un umanesimo a cui attingere e in cui riconoscersi.

Come in Danimarca con Hanne Jansen, anche in Svezia Magris ha una traduttrice stabile, Barbro Andersson, che è la maggiore traduttrice svedese di letteratura italiana, mentre in Norvegia i suoi traduttori si sono alternati e succeduti nel tempo. Vorrei quindi avvicinarmi al racconto di Magris in Norvegia omaggiando l'ultimo di essi, Tommy Watz, talentuoso e prolifico traduttore di prosa e poesia italiane venuto a mancare prematuramente all'inizio del 2019, e il cui ultimo lavoro è stato proprio *Non luogo a procedere* (2015).

2.3 Magris in Norvegia: la voce di un maestro

Forse ancor più che nel resto della Scandinavia, in Norvegia l'uscita di ogni nuova traduzione di Magris è accompagnata da un numero considerevole di articoli, recensioni, interviste e dibattiti sulla stampa, alla radio e in tv. Si parla dell'uomo Magris (spesso in visita anche in Norvegia, ospite di festival letterari da Oslo a Bergen, a Molde e alle isole Lofoten), ovvero della sua biografia, provenienza geografica, impegno; si parla dello scrittore e del suo stile, dei problemi storici, politici, esistenziali che solleva, così come si cercano possibili termini di paragone o di dialogo con gli scrittori nazionali, del presente come del passato. La rassegna stampa norvegese restituisce l'immagine di uno scambio vivace e stimolante, che d'altra parte rispecchia la vitalità, la centralità e la capillarità del discorso culturale in Scandinavia e in Norvegia, dove la cultura non è elitaria e la partecipazione alla discussione letteraria massiccia. Nel dibattito nazionale norvegese, tuttavia, mi è sembrato di cogliere qualcosa in più, una spiccata tendenza a far emergere maggiormente anche le *altre* voci di Claudio Magris – quella del germanista, del critico letterario, del giornalista politico e del linguista, e ad ascoltarle e intrecciarle con le questioni locali.

Anche se si tratta di una nota più che altro aneddotica, un dettaglio che mi ha colpita passando in rassegna le menzioni allo scrittore triestino sulla stampa norvegese è stata la ricorrenza sorprendente di citazioni della frase di *Microcosmi* che recita: «La correttezza della lingua è premessa della chiarezza morale e dell'onestà. Molte mascalzonate e violente prevaricazioni nascono quando si pasticcia la grammatica e la sintassi»²¹. Utilizzata in contesti diversi tra loro, più prettamente linguistici o politico-sociologici, l'impressione è che sia diventata parte integrante del corredo del giornalista di cultura norvegese.

Un aspetto interessante è forse proprio che non si menzioni Claudio Magris solo in occasione di visite o nuove uscite dei suoi libri, ma molto spesso anche in altri contesti: nelle pagine di cultura, ad esempio, possono comparire citazioni e spunti tratti dai suoi libri o da interviste passate volti ad arricchire riflessioni

²⁰ M. Ekonomou, *Claudio Magris – vår tids Homerus*, «Tidningen Boken», 7, 21, 2007, pp. 8-11; U. Öfverberg, *Vi måste smälta vår historia*, «Axess», 8, 2015, pp. 54-57.

²¹ C. Magris, *Microcosmi*, Garzanti, Milano 1997, p. 111.

sia intorno a scrittori mitteleuropei come Franz Kafka e Robert Walser che intorno a scrittori norvegesi. Penso a Ibsen certamente, che tanto peso ha avuto nella formazione e nella scrittura di Magris, ma ancor più a uno scrittore controverso come Knut Hamsun, il Nobel che divenne collaborazionista durante l'occupazione nazista della Norvegia, un irrisolto *mistero* nazionale, rispetto al quale i giornali riportano frequentemente la suggestione magrisiana di affidare maggior peso al tradimento dello scrittore nei confronti di se stesso, che non a quello della patria, come si legge in sintesi in questa intervista del 2009:

Jeg vender ofte tilbake til Henrik Ibsen. Og Knut Hamsun leser jeg stadig om igjen. Særlig glad er jeg i Ibsens seineste verker og Hamsuns tidligste. Jeg har skrevet om dem begge. Ibsen betyr mye for mitt eget livs selvmotsigelser. Når det gjelder Hamsun, er jeg opptatt av hans svik, ikke mot fedrelandet, men mot seg selv. Etter mesterromaner som "Sult", "Mysterier" og "Pan", begynte han etter hvert å skrive slike bøker han selv hatet da han sto fram som forfatter.²²

Non solo la Norvegia mostra interesse per l'importanza o l'influenza che gli autori nordici possono aver avuto sull'opera di Magris, con una naturale punta di orgoglio per la propria letteratura, ma al germanista italiano si chiedono nuovi spunti sui classici del canone nazionale.

In alcune occasioni ad esempio si fa riferimento al fatto che Magris reputi Bjørnstjerne Bjørnson uno scrittore ingiustamente sottovalutato dalla storia²³ o, ancora, che investa Alexander Kielland di un ruolo importante per la letteratura europea²⁴. La voce del letterato, guidata da una prospettiva da germanista

²² F. Wandrup, *Elsker Ibsen og Hamsun*, «Dagbladet», 5 juni 2009. Trad.: Torno spesso a Henrik Ibsen. E continuo a rileggere Knut Hamsun. Amo in modo particolare le opere più tarde di Ibsen, mentre di Hamsun le prime. Ho scritto su entrambi. Ibsen ha una grande importanza nelle contraddizioni della mia vita, di Hamsun invece mi interessa il tradimento, non tanto quello nei confronti della patria, quanto quello nei confronti di se stesso. Dopo capolavori come Fame, Misteri e Pan, cominciai a scrivere quel genere di romanzi che lui stesso detestava quando si era affermato come scrittore.

²³ E. Moestue Bugge, *Italiensk suksessforfatter i Molde*, «Aftenposten», 7 juli 1995: «Bjørnsons forfatterskap er undervurdert. Fortellingene kan kanskje i ettertid virke noe gammelmødige og naive, men han har også skrevet om kulden mellom mennesker. Dette dobbelte hos Bjørnson, erkjennelsen av den menneskelige kulde og viljen til å kjempe for det gode, gjør diktningen interessant. Gir den et eget lys». Trad.: L'opera di Bjørnson è sottovalutata. Forse i suoi racconti possono apparire ai posteri come datati e ingenui, ma ha scritto anche della freddezza tra gli uomini. È questa doppia faccia bjørnsoniana, il riconoscere la freddezza dell'uomo e allo stesso tempo la volontà di lottare per il bene, a rendere interessante la sua scrittura. A darle una luce propria.

²⁴ *Ibidem*: «Minner om hva Thomas Mann en gang skal ha sagt i forbindelse med sin mesterlige roman om familien Buddenbrook: "Jeg hadde aldri kunnet skrive denne slektsromanein hvis jeg ikke hadde lest og blitt så sterkt inspirert av Kielland". Det går en linje fra familien Garman og Stavanger til Buddenbrook og Lübeck». Trad.: Mi ricordo di una cosa che avrebbe detto una volta Thomas Mann riguardo al suo romanzo capolavoro sulla famiglia Buddenbrook: "non sarei mai stato in grado di scrivere questo romanzo familiare se non avessi letto e non fossi stato enormemente ispirato da Kielland". C'è una linea che unisce la famiglia Garman di Stavanger e i Buddenbrook a Lubecca.

in senso ampio, consente di trovare una nuova collocazione ai classici norvegesi, sicuramente di leggerli in una luce diversa che arricchisce ed espande un canone nazionale a volte imputato dall'interno di provincialismo.

Oltre che per il suo giudizio su singoli scrittori, la voce di Magris (citando in particolare *Utopia e disincanto*, ma anche *Danubio*) viene presa in prestito in più occasioni anche da giornalisti e critici che si interrogano su questioni teoriche quali il ruolo della letteratura e della lettura nelle nostre vite, sul perché abbiamo bisogno di leggere e sul rapporto tra poesia e storia. Le sue parole si insinuano nella discussione sulla letteratura e, ancora una volta, paiono essere utilizzate come incentivo a 'pensare': una guida al pensiero filosofico e – come e più che altrove – politico.

Negli anni Claudio Magris viene intervistato o citato per capire Trieste e le identità di frontiera, per avere uno scorcio più chiaro sulla situazione politica italiana, ma non solo: la sua opinione viene riportata dalla stampa in Norvegia anche dopo uno dei momenti più drammatici della sua storia, l'attentato del 22 luglio 2011 a Utøya, e le sue parole vengono citate per rafforzare il dibattito sulla necessità di evitare una strumentalizzazione politica della tragedia:

Bare noen dager etter 22. juli, skrev den italienske forfatteren og essayisten Claudio Magris i avisen Corriere della Sera at det ville være "sjofelt å bruke hans navn til å sverte enhver politisk bevegelse". Dette skjedde likevel [...]. Uansett om Breivik skal tilbringe resten av sitt liv i en fengselscelle eller i psykiatriens varetekt [...] vil han være en del av den politiske debatt i Norge.²⁵

Nel 2009 viene tradotto, pubblicato e dibattuto il suo discorso di Francoforte in occasione del Premio per la Pace e, come si è avuto modo di capire, fin dagli albori della loro relazione uno dei nuclei principali del dialogo tra Magris e la Scandinavia è stato l'Europa: il pensiero europeista di Magris ha rappresentato uno stimolo intellettuale e una sfida soprattutto per la Norvegia, la quale aveva affrontato un referendum con esito negativo per la partecipazione alla Comunità Europea nel 1972 e che nei primi anni Novanta si è trovata nel pieno di un nuovo dibattito e alle porte di un nuovo referendum sull'Unione Europea. Nel 1991, a cinque anni dalla pubblicazione in Italia, *Danubio* esce in norvegese, dopo essere stato già scoperto e recensito prima dalla versione tedesca e poi da quella danese negli anni precedenti. Il successo di vendite è eccezionale e il dibattito che si accende si intreccia con quello anti- e pro- europeista: sono molti i giornalisti che riportano le parole di Magris sull'Europa come luogo di partecipazione e che invitano i norvegesi a leggere il suo libro come una mappa di condivisione, un tracciato di tutto ciò che le diverse anime europee possono avere in comune, un viaggio di incontri inteso a scardinare il contrasto drammatico tra centro e peri-

²⁵ S.E. Omdal, *Han blir ikke borte*, «Stavanger Aftenblad», 26 april 2012. Trad.: Solo pochi giorni dopo il 22 luglio lo scrittore e saggista italiano Claudio Magris ha scritto sul Corriere della Sera che sarebbe "vergognoso usare il nome [di Breivik] per denigrare qualsivoglia movimento politico". Eppure è accaduto ugualmente [...]. Che Breivik passi il resto della sua vita in carcere o in un istituto psichiatrico [...] rimarrà parte del dibattito politico in Norvegia.

ferie che tanto turba i norvegesi, i quali temono di essere destinati a rimanere ai margini di questa Europa – e poi votano infatti di nuovo negativamente al referendum del 1994. Trovo di grande fascino e complessità il modo in cui la scrittura e la figura di Magris siano entrate in questo dibattito, anche come strumento di una propaganda europeista il cui messaggio principale era quello di lasciare che *Danubio* insegnasse a pensare in prospettiva storica, a pensare più in grande:

Men når Magris' store Europabok fra 1986 omsider foreligger også på norsk, hinsides Donau, gjør EØS-debattantene klokt i å ta seg en pause fra de fire friheter og ånde dypt inn under den italienske filologens kateter. Hans mellomeuropeiske reise fra Donaus kilder i Schwarzwald til elvens utløp i Svartehavet er en overveldende instruksjon i kunsten å tenke historisk. Å tenke historisk betyr nesten alltid å tenke lenger enn til neste kommunevalg. Claudio Magris' reise er en dannelsesreise for leseren; litterært, filosofisk, politisk, historisk, geografisk og demografisk. *Donau* er en lærd bok, men det er ingen lærebok. Blant 1980-årenes europeiske litteratur finnes det neppe noe mer overbevisende eksempel på "litteratur som kunnskapsinstrument".²⁶

3. Magris mediatore di letterature scandinave in Italia

Da osservare è, ancora una volta, come la storia, la politica, la geografia e la letteratura si vengano a intersecare. Per mostrare l'unione spirituale di questa Europa, infatti, alcuni articoli norvegesi fanno appello proprio alla circolazione letteraria e uno in particolare all'intervista in cui Magris dichiara che non avrebbe potuto scrivere *Danubio* senza il contributo 'esistenziale' di Ibsen, di Hamsun e altri ancora: «Jeg ville ikke ha skrevet boken om Donau uten det eksistensielle bidraget fra Ibsen, Hamsun og andre. En roman jeg utgir nå hadde heller ikke vært tenkelig uten Ibsen. Denne norske kulturen kommer til oss via Sentral-Europa [...]. Norge er ikke periferi»²⁷. Magris sembra suggerire, con le sue nude parole ma anche per come vengono inserite nel discorso pro-Europa del

²⁶ H. Harket, *Under filosofens kateter*, «Aftenposten», 11 september 1991. Trad.: Ma ora che *Danubio*, il grande libro sull'Europa di Magris del 1986, è disponibile anche in norvegese, gli oppositori dell'Area Economica Europea farebbero bene a prendersi una pausa dalle quattro libertà e inalare profondamente al cospetto della cattedra del filologo italiano. Il suo viaggio mitteleuropeo dalle sorgenti del Danubio nella Foresta nera fino alla sua foce nel Mar Nero è una straordinaria lezione sull'arte di pensare in senso storico. E pensare in senso storico significa quasi sempre pensare al di là delle prossime elezioni comunali. Il viaggio di Claudio Magris è un viaggio di formazione per il lettore: formazione letteraria, politica, storica, geografica e demografica. *Danubio* è un libro erudito, ma non è un trattato. Nella letteratura europea degli anni Ottanta non esiste un esempio più convincente di "letteratura come strumento di conoscenza".

²⁷ Cit. in T.E. Hanisch, *Nå gjelder det*, «Nordlys», 16 oktober 1991. Trad.: Non avrei scritto il mio libro sul Danubio senza il contributo esistenziale di Ibsen, Hamsun e altri. E anche il romanzo che sto pubblicando ora sarebbe stato impensabile senza Ibsen. Questa cultura norvegese arriva a noi attraverso l'Europa centrale [...]. La Norvegia non è una periferia.

giornalista, che la Norvegia fa già parte di questa ‘unione’, indipendentemente dall’esito del referendum: idee, ispirazioni, suggestioni filosofiche ed esistenziali non solo circolano da periferia a periferia passando attraverso il centro, ma anzi possono trovare un terreno comune, una dimensione di scambio ancora più profondo nel passaggio diretto da periferia a periferia, per tutte quelle caratteristiche – geografiche ed esistenziali, appunto – che le zone liminali condividono:

Norge og Trieste befinner seg i periferien. Selv om landområdet jeg kommer fra er en ganske annerledes kasteball mellom nasjoner og folkeslag enn Norge. Italias nordøstlige del med innbyggere av italiensk, tysk, slavisk og muslimsk herkomst har en broget historie. Her er lett å føle seg rotløs, ensom, som en øy i havet. Denne følelsen av å være en fremmed opplever jeg hos Ibsen og Hamsun. Forfattere som klarere enn noen viser hvor vanskelig det er å være menneske. Hamsuns romanskikkelser er splittet, rives og slites mellom sterke følelser og fornuft. Men drømmen om enhet og harmoni, den har vi felles.²⁸

Di Ibsen, come si ricordava all’inizio, Claudio Magris è stato anche traduttore²⁹. Questo ruolo gli riserverebbe di per sé un posto speciale tra i mediatori di letterature scandinave in Italia ma, come accennavo all’inizio, è soprattutto come saggista e critico letterario che Magris contribuisce agli studi scandinavi, facendosi artefice di passaggi fondamentali nella ricezione dei grandi scrittori del nord. Se ne *L’infinito viaggiare* (2005) sono confluite le belle pagine sul Nobel dimenticato, quel Bjørnstjerne Bjørnson successivamente ripubblicato anche in Italia³⁰, in *Danubio* possiamo leggere affascinanti passaggi sulla poesia

²⁸ E. Moestue Bugge, *Italiensk suksessforfatter i Molde*, cit. Trad.: La Norvegia e Trieste sono terre di periferia, benché la zona da cui provengo sia oggetto del contendere tra nazioni e popoli in modo assai diverso che in Norvegia. Il nord-est italiano, abitato da genti di origine italiana, tedesca, slava e musulmana, ha una storia intricata. In quei luoghi è facile sentirsi sradicati e soli come un’isola nel mare. È questa stessa sensazione di estraneità che ho riconosciuto in Ibsen e Hamsun, due scrittori che in modo più chiaro di chiunque altro mostrano quanto sia difficile essere umani. Le figure romanzesche di Hamsun sono scisse, torturate e lacerate tra ragione e sentimenti violenti. Ma il sogno di unità e armonia, anche quello l’abbiamo in comune.

²⁹ Le sue traduzioni di *Un nemico del popolo*, *John Gabriel Borkman* e *Spettri* sono confluite nelle seguenti edizioni: H. Ibsen, *Nemico del popolo!*, trad. di C. Magris, Antèditore, Verona 1974; Id., *Spettri*, *Un nemico del popolo*, *L’anitra selvatica*, *Rosmersholm*, trad. di C. Giannini, C. Magris, N. Zoja, Garzanti, Milano 2006 (1976); Id., *Drammi*, trad. di C. Magris, Garzanti, Milano 1980; Id., *John Gabriel Borkman*, trad. di C. Magris, Officina Edizioni, Roma 1981; Id., *Spettri*, *Rosmersholm*, trad. di C. Magris, N. Zoja, Vallardi, Milano 1995. La ricerca sul suo ruolo di traduttore di letterature nordiche tuttavia non è ancora completa, sia per quanto riguarda l’esautività dei titoli che le modalità di lavoro, e dunque suscettibile di imprecisioni o mancanze che ci si augura di colmare appena possibile.

³⁰ C. Magris, *Parrocchia del Nord*, in Id., *L’infinito viaggiare*, Mondadori, Milano 2005, pp. 196-201. Nella postfazione della recente edizione italiana di *Al di là delle forze umane* il curatore Giuliano D’Amico sottolinea il merito di Magris di essere stato l’unico in Italia a scrivere su Bjørnson a partire dal 1967, non solo ne *L’infinito viaggiare* ma anche in un articolo sul «Corriere della Sera» del 1995. Cfr. B. Bjørnson, *Al di là delle forze umane*, Iperborea, Milano 2010, pp. 83-98.

eddica e la letteratura norrena che in poche, essenziali parole, racchiudono lo spirito di un popolo e la sua estetica:

C'è spesso tensione ed antitesi, nella storia della cultura come nella vita individuale, tra la famiglia da cui si proviene, nella quale si è figlio o fratello, e la famiglia che si fonda, nella quale si è coniuge o genitore. È naturale che nell'Edda prevalga la prima: quel linguaggio di ferro ha la passione della necessità e non della libertà. Nel mondo dell'Edda ci sono soltanto oggetti ed eventi inesorabili, un guerriero che sovrasta un altro nella battaglia come un frassino s'innalza sui rovi, cavalli sotto un livido cielo, l'oro rosso dei gioielli barbarici; è il mondo delle inalterabili cose così come sono, che tanto affascina Borges, il mondo in cui il giudizio è affidato alla spada, ossia all'accadere dei fatti, e in cui morire significa prendere atto che il tempo assegnato dal fato è trascorso.³¹

Tuttavia, sono soprattutto i capitoli de *L'anello di Clarisse* dedicati a Jacobsen, Ibsen e Hamsun nel 1984 a segnare una svolta nella ricezione di questi autori e a rappresentare ancora oggi un punto di riferimento per gli scandinavisti italiani che su di essi lavorano, anche trasmettendoli a nuove generazioni di studenti attraverso la lezione di Magris.

Insieme a Strindberg, a cui pure si fa spesso riferimento in questi stessi saggi e tra le pagine dei romanzi, i tre scrittori nordici, che producono le loro opere migliori negli ultimi decenni dell'Ottocento, hanno avuto un'influenza decisiva sulla letteratura tedesca del Novecento, mentre qui in Italia sono rimasti perlopiù ignorati o, nel caso di Ibsen, importati tramite vie teatrali ampiamente disomogenee per gran parte del secolo scorso. Con le dovute eccezioni – ad esempio i saggi di Gabetti su Jacobsen e lo studio di Slataper sull'opera di Ibsen, che Magris conosce bene³² – e tenendo fuori la storia della ricezione scenica di Ibsen in Italia, questi scrittori hanno attraversato quasi tutto il Novecento italiano senza essere studiati né contestualizzati adeguatamente. Quando Magris lo fa (dapprima in vari articoli negli anni Settanta e poi nei saggi de *L'anello di Clarisse*), è dotato di quella speciale lente di germanista e profondo conoscitore della letteratura europea che gli permette di riconoscere e mettere in relazione i fenomeni, quella lente necessaria a inserire l'opera dei tre nordici nel loro contesto. È dotato anche della sensibilità necessaria a valorizzarne il ruolo di grandi voci della modernità, di interpreti eccezionali della crisi e dello sgretolamento del soggetto moderno, nonché di anticipatori di questa crisi, mettendo così in luce quell'età dell'oro della letteratura scandinava che è il tardo Naturalismo degli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento. Di Ibsen non racconta gli albori del dramma borghese, l'entusiasmo del fotografo della contemporaneità che in *Casa di bambola* (1879) lascia a Nora la forza di opporsi alla menzogna e all'oppressione sociale, bensì la caduta e l'incapacità di rialzarsi delle sue tarde eroine

³¹ C. Magris, *Danubio*, Garzanti, Milano 2006 (1986), p. 140.

³² Cfr. G. Gabetti, *L'arte di Jacobsen*, «Il Convegno», 7, 5-6, 1926, pp. 425-537; S. Slataper, *Ibsen*, Fratelli Bocca, Torino 1916.

e dei suoi tardi eroi, i capolavori che mettono in scena fallimento e meschinità, personaggi che non rappresentano più niente se non l'impossibilità di muoversi nel vuoto. Similmente – in un rapporto di affinità e differenza che la penna di Magris sa far affiorare – il crepuscolo dell'io e dell'artista sono l'oggetto della scrittura malinconica di Jacobsen, che negli stessi anni (1880) produce il suo capolavoro *Niels Lyhne*, indagato a fondo dallo scrittore triestino nelle sue premesse filosofiche, scientifiche, esistenziali, nella sua potenza stilistica e con una prosa di una bellezza e uno spessore che invitano alla rilettura ciclica di queste pagine, per piacere intellettuale e nuovi spunti ancora da cogliere.

Un ultimo passaggio vorrei dedicare all'operazione a mio avviso più importante compiuta da questa triade di saggi, ovvero la rilettura di Knut Hamsun in una veste completamente nuova in Italia: il capitolo sul controverso scrittore norvegese, che porta il titolo *Fra le crepe dell'io: Knut Hamsun*, lo libera dalla fuorviante e in parte innocua veste di scrittore tardo romantico della selvaggia natura del Nord accecato dal Nazismo che rischiava di essere completamente dimenticato e gli restituisce invece la potenza del poeta della nevrastenia e della dissonanza di cui è carica tutta la sua prima produzione, almeno finché la sua ribellione anarchica non imbrocca la via reazionaria della terra e del patriarcato, continuando peraltro a bruciare nervosamente sotto le ceneri per tutta la sua lunghissima vita. Dopo la lettura di Claudio Magris la ricezione hamsuniana in Italia prende finalmente una nuova strada nell'accademia come nell'editoria, e a essergliene grati sono anche i numerosissimi lettori, che non a caso talvolta accedono alle traduzioni hamsuniane proprio con il filtro critico di prefazioni o postfazioni firmate da Magris³³.

Forse questa rilettura e scoperta dei grandi nordici nei nostri anni Ottanta è stata tarda per dare vita, come era successo in Germania quasi un secolo prima, a una nuova generazione di scrittori ad essi ispirati, eppure in fondo troppo tarda non è stata, considerando il ruolo che hanno giocato proprio nell'ispirare la scrittura di Claudio Magris.

Riferimenti bibliografici

- Bjørnson Bjørnstjerne, *Al di là delle forze umane*, trad. di Giuliano D'Amico, Iperborea, Milano 2010. Ed orig., *Over ævne. Første stykke*, Gyldendal, København 1883.
- Ekonomou Michael, *Claudio Magris – vår tids Homerus* (Claudio Magris – un Omero dei nostri giorni), «Tidningen Boken», 7, 21, 2007, pp. 8-11.
- Gabetti Giuseppe, *L'arte di Jacobsen*, «Il Convegno», 7, 5-6, 1926, pp. 425-537.
- Grøndahl J.C., *Europa er ikke et sted* (L'Europa non è un luogo), Gyldendal, København 2018.

³³ Tra le edizioni corredate di paratesti firmati da Magris: K. Hamsun, *Misteri*, trad. di A. Veraldi, prefazione di C. Magris, Rizzoli, Milano 1989 (1979). Id., *Victoria*, trad. di G. Prampolini con un saggio di C. Magris, Corbaccio, Milano 1995; TEA, Milano 1997. K. Hamsun, *Misteri*, trad. di A. Veraldi, postfazione di C. Magris, Iperborea, Milano 2015.

- Hamsun Knut, *Misteri*, trad. di Attilio Veraldi, prefazione di Claudio Magris, Rizzoli, Milano 1989 (1979); Iperborea, Milano 2015. Ed. orig., *Mysterier*, Gyldendal, Oslo 1892.
- , *Victoria*, trad. di Giacomo Prampolini, con un saggio di Claudio Magris, Corbaccio, Milano 1995; TEA, Milano 1997. Ed. orig., *Victoria. En Kærligheds Historie*, Kammermeyer, Kristiania 1898.
- Hanisch T.E., *Nå gjelder det* (È adesso che conta), «Nordlys», 16 oktober 1991.
- Harket Håkon, *Under filosofens kateter* (Alla cattedra del filosofo), «Aftenposten», 11 september 1991.
- Ibsen Henrik, *Nemico del popolo!*, trad. di Claudio Magris, Antèditore, Verona 1974. Ed. orig., *En folkefiende*, Gyldendalske Boghandels Forlag, København 1882.
- , *Spettri, Un nemico del popolo, L'anitra selvatica, Rosmersholm*, trad. di Clemente Giannini, Claudio Magris, Nella Zoja, Garzanti, Milano 2006 (1976).
- , *Drammi*, trad. di Claudio Magris, Garzanti, Milano 1980.
- , *John Gabriel Borkman*, trad. di Claudio Magris, Officina Edizioni, Roma 1981. Ed. orig., *John Gabriel Borkman*, Gyldendalske Boghandels Forlag, København 1896.
- , *Spettri. Rosmersholm*, trad. di Claudio Magris, Nella Zoja, A. Vallardi, Milano 1995.
- Jansen Hanne, *The Author Strikes Back. The Author-Translator Dialogue as a Special Kind of Paratext*, in Reine Meylaerts, Sonia Vandepitte, Catherine Way (eds), *Tracks and Treks in Translation Studies*, John Benjamin Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia 2013, pp. 247-266.
- , *Unraveling Multiple Translatorship through an E-mail Correspondence. Who is Having a Say?*, in Cecilia Alvstad, A.K. Greenall, Hanna Jansen et al. (eds), *Textual and Contextual Voices of Translation*, John Benjamin Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia 2017, pp. 133-157.
- Korsström Tuva, *Europén Claudio Magris: Jag är en skeptisk optimist* (L'uropeo Claudio Magris: uno scettico ottimista), «Hufvudstadsbladet», 23 april 2002.
- Magris Claudio, *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Torino, 1984.
- , *Il tardo Ibsen e la megalomania della vita*, in Id., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, pp. 86-119.
- , *Nichilismo e malinconia. Jacobsen e il suo Niels Lyhne*, in Id., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, pp. 63-85.
- , *Fra le crepe dell'io: Knut Hamsun*, in Id., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, pp. 142-163.
- , *Illazioni su una sciabola*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1989 (1984).
- , *Microcosmi*, Garzanti, Milano 1997.
- , *L'infinito viaggiare*, Mondadori, Milano 2005.
- , *Parrocchia del Nord*, in Id., *L'infinito viaggiare*, pp. 196-201.
- , *Danubio*, Garzanti, Milano 2006 (1986). Trad. di Barbro Andersson, *Donau*, Forum, Stockholm 1990.
- , *Un altro mare*, Garzanti, Milano 2007 (1991).
- Moestue Bugge Erle, *Italiensk suksessforfatter i Molde* (Un grande scrittore italiano a Molde), «Aftenposten», 7 juli 1995.
- Öfverberg Ulf, *Vi måste smälta vår historia* (Dobbiamo digerire la nostra storia), «Axess», 8, 2015, pp. 54-57.
- Omdal S.E., *Han blir ikke borte* (Non sparirà), «Stavanger Aftenblad», 26 april 2012.
- Patera Paul, *Claudio Magris – en brobyggare* (Claudio Magris – un costruttore di ponti), «UNT (Uppsala Nya Tidning)», 16 april 1993.

Sem-Sandberg Steve, *Trieste skapade hans längtan och trots* (Trieste ha creato la sua nostalgia e la sua), «Svenska Dagbladet», 28 november 1990.

Slataper Scipio, *Ibsen*, Fratelli Bocca, Torino 1916.

Waage Petersen Lene, *Claudio Magris*, in Lene Waage Petersen, Birgitte Grundtvig (red.), *Rejsen og blikket. Italiensk litteratur 1980-1998* (Il viaggio e lo sguardo. Letteratura italiana 1980-1998), Tiderne skifter, København 1999, pp. 237-251.

Wandrup Fredrik, *Elsker Ibsen og Hamsun* (L'amore per Ibsen e Hamsun), «Dagbladet», 5 juni 2009.

Magris e la Grecia

Zosi Zografidou

Abstract:

Claudio Magris is deeply interested in the classics and Greek culture. The current essay focuses on Magris and Greece through employing two different approaches. On the one hand, it highlights Magris' interest in Greek culture, art and literature. In his works, Magris reflects on the diachronic presence of classical heroes, such as Ulysses or Antigone, within the broader field of world literature. On the other, this essay aims to analysing the reception of Magris' translations in Greece, including the literary criticism of his works.

Keywords: Antigone, Claudio Magris, Translation, Travel Literature, Ulysses

Il grande bagaglio culturale e intellettuale di Claudio Magris è evidente in tutta la sua opera sia saggistica, sia narrativa, sia giornalistica. La sua opera di scrittura intellettuale, la sua letteratura è piena di sfumature ricercate. Magris, germanista, studioso, letterato, saggista, giornalista, critico letterario, scrittore europeo di fama internazionale, è un intellettuale del panorama culturale contemporaneo che, come è stato detto da Oliviero Ponte Di Pino, riesce nella sua opera «a mettere insieme l'episodio in apparenza insignificante e l'affresco storico, il dettaglio cancellato dalla nostra distrazione e i grandi temi morali e politici, il grande e il piccolo»¹.

Claudio Magris ha la capacità «di sorprendersi davanti ai fatti che accadono nel mondo: gli episodi di cronaca spicciola, truci e ridicoli, che leggiamo distrattamente sui quotidiani, le piccole epifanie che illuminano le nostre giornate, e soprattutto le goffe disavventure di cui lui stesso è stato protagonista»².

La sua opera è piena di riferimenti storici. Ci sono riferimenti bibliografici, appaiono citazioni su altri scrittori, su eroi classici che ispirano l'autore a creare le sue storie. Magris ha sempre una viva curiosità intellettuale accompagnata da un umano sentire che caratterizza tutta la sua opera.

¹ O. Ponte di Pino, *Gli ottant'anni di Claudio Magris*, «doppiozero», 10 aprile 2019, <<https://www.doppiozero.com/materiali/gli-ottantanni-di-claudio-magris>> (03/2021).

² *Ibidem*.

I protagonisti delle sue opere conoscono la storia, il mondo della classicità e diventano portavoce di un sentire sensibile e profondo di tutto ciò che caratterizza l'essere umano e la sua vita.

Cercherò, presentando alcuni esempi, di evidenziare il mio impegno su Magris e la Grecia con due approcci diversi. Magris e il suo impegno e amore per la cultura, l'arte e la letteratura greca. In seguito, Magris in Grecia, parlando delle traduzioni greche delle sue opere e della critica greca sulla sua opera.

Lo studioso Magris è amante profondo del mondo classico greco. Magris, studioso dei classici e della cultura greca, conosce perfettamente il significato della parola *mythos* e il valore simbolico ed estetico che essa ha nelle antiche tradizioni e nella filosofia moderna.

«Mythos vuol dire [in greco] racconto, ma i miti tacciono. Da lontano pare di sentire la loro voce che narra storie favolose, ma come ci si avvicina quella voce si spegne, forse era solo il vento che passava fra le pietre antiche e ora è caduto anche quel vento» scrive Magris³.

Una parola che ha un valore importante nella dottrina del filosofo Socrate è *αρετή*, il valore spirituale e la bravura morale dell'uomo⁴.

«*Ἀρετή τιμὴν φέρει*, la virtù porta onore»⁵. Magris conosce bene il valore della parola. Con questa frase comincia il suo racconto *Un altro mare*. Il giovane Enrico, grecista e filosofo, si imbarca per il Sudamerica per fare il gaucho in Patagonia. La sua storia, che viene raccontata da Magris, è ricca di avventure, sentimenti e delusioni e richiama l'odissea di tanti altri fuggiaschi della letteratura e della cultura mondiale.

Nel racconto sono presenti molti eroi classici, tra cui Ulisse e gli Argonauti, di cui vengono ricordati i viaggi nel Mediterraneo e nell'Adriatico.

Enrico non è mai stato così felice come quando, in quei giorni, vedeva che Carlo era felice, in quel mare inesplicabile ma anche familiare, diverso dall'oceano che ora circonda la *Columbia*. Quello è il Mare Tenebrarum, il niente informe e amaro in cui non succede niente. Ulisse e gli Argonauti viaggiano nel Mediterraneo e nell'Adriatico, oltre le colonne d'Ercole le storie solo finiscono, cadono fuori dal mondo.⁶

Vengono ricordate le letture sulla vita di Apollonio Rodio e Giasone affrontate a scuola:

Al liceo, Nussbaumer aveva fatto loro leggere Apollonio Rodio e alcune dissertazioni sul controverso percorso di Giasone e dei suoi compagni; anche

³ C. Magris, *Un altro mare*, Garzanti, Milano 1998 (1991), p. 68.

⁴ *Aretè* è una «parola greca (*ἀρετή*) che in origine significava la capacità di qualsiasi cosa, animale o persona di assolvere bene il proprio compito [...]. Di qui il successivo accostamento al tema semantico del latino *virtus* [...] per designare il valore spirituale e la bravura morale dell'uomo», <<http://www.treccani.it/enciclopedia/arete/>> (03/2021).

⁵ C. Magris, *Un altro mare*, cit., p. 9.

⁶ Ivi, p. 20.

quella del vecchio Carli, *Della spedizione degli argonauti in Colco libri quattro*, 1745, accanita a confutare l'ipotesi che Giasone fosse passato per l'Adriatico, per Cherso e Lussino, per il mare istriano, per quei luoghi di ogni odissea e di ogni argonautica, di persuasione.⁷

Siricordano, sempre nello stesso racconto, le storie dell'*Odissea* e dell'*Agamennone*:

In Patagonia aveva in tasca l'*Odissea*, l'*Agamennone*, testo greco e commento in latino di Simon Karsten, ma non è il caso di parlare del fato degli Atridi o del dolore di Elettra [...].⁸

Nell'opera magrisiana *L'infinito viaggiare* «c'è il viaggio al di là delle colonne d'Ercole»⁹. Magris parla di Ulisse, del suo viaggio di ritorno in patria:

Ulisse torna a Itaca, ma Itaca non sarebbe tale se egli non l'avesse abbandonata per andare alla guerra di Troia, se egli non avesse infranto i legami viscerali e immediati con essa, per poterla ritrovare con maggiore autenticità.¹⁰

In tutto il libro si pongono interrogativi sul viaggio. «Viaggio e letteratura», scrive Magris, «appaiono strettamente legati»¹¹. «Il viaggio più affascinante», continua Magris, «è un ritorno, un'odissea, e i luoghi del percorso consueto, i microcosmi quotidiani attraversati da tanti anni, sono una sfida ulissica»¹².

Poi sappiamo che per ogni viaggio c'è una partenza e un ritorno. Magris parla spesso dell'eroe omerico, viene sempre ispirato dall'opera classica; e pone spesso i suoi interrogativi sul viaggio dell'uomo contemporaneo, interrogativi sull'avventura esistenziale, «interrogativi sulla vita e sul modo di raccontarla»¹³.

Nel capitolo *Viaggio e romanzo* del libro *La letteratura è la mia vendetta*, che nasce da una conversazione tra Mario Vargas Llosa e Claudio Magris tenutasi nel 2009 presso la Biblioteca Nazionale del Perù a Lima in occasione di un incontro culturale, diventa molto evidente come Ulisse sia uno degli eroi greci che più affascinano Magris:

L'*Odissea* è il libro dei libri. Ci sono due forme fondamentali dell'*Odissea*: quella circolare, in cui Ulisse alla fine torna a Itaca, cioè torna a se stesso, confermato nonostante tutto nella propria identità – nel proprio modo di essere, nei propri valori – da ciò che ha incontrato durante il viaggio attraverso la vita; e c'è la forma rettilinea, nella quale nessun ritorno è possibile e nella quale Ulisse (soprattutto quello ripreso tante volte, nei secoli, dalla letteratura venuta dopo Omero) è il simbolo di un'umanità che si perde per strada, che non può tornare a casa ossia

⁷ Ivi, p. 21.

⁸ Ivi, p. 56.

⁹ C. Magris, *Prefazione*, in Id., *L'infinito viaggiare*, Mondadori, Milano 2008 (2005), p. ix.

¹⁰ Ivi, p. xi.

¹¹ Ivi, p. xv.

¹² Ivi, p. xxi.

¹³ C. Magris, M. Vargas Llosa, *La letteratura è la mia vendetta*, Mondadori, Milano 2012, p. 9.

a se stessa, e procede invece in un viaggio rettilineo senza fine, in una cattiva infinità in cui l'uomo diventa continuamente un altro, e si trasforma in Nessuno, come aveva del resto già intuito Omero.

Già in Omero, d'altronde, Ulisse ritorna sì a Itaca, ma per ripartire un'altra volta, come dice nella scena mirabile in cui – dopo l'orribile, vittoriosa e sanguinosa conclusione del suo ritorno – c'è quell'indimenticabile colloquio coniugale tra lui e Penelope, quella conversazione dopo l'amore, quando Ulisse le dice che dovrà di nuovo partire.¹⁴

Magris, studioso della letteratura classica ma anche moderna e contemporanea, parla di tutti gli Ulissi che ci ha dato la letteratura dopo Omero:

Gli Ulissi che ci ha dato la letteratura post-omerica [...] sono [...] personaggi che si perdono per strada, che diventano altri rispetto a se stessi, che non riescono (o non vogliono) ritornare a se stessi. Ogni Odissea pone la grande domanda se si attraversi la vita diventando ancora più se stessi, cioè trasformandosi e cambiando ma restando fedeli alla propria identità, oppure se ci si perda e ci si snaturi.¹⁵

Questi sono interrogativi che molti studiosi si pongono e hanno avuto durante i secoli, diverse risposte, perché l'uomo ha un desiderio dentro di sé, l'avventura, e Ulisse, Odisseo, *Ὀδυσσεύς* sono il simbolo di questo desiderio. Kavafis aveva detto, riprendendo la storia di Ulisse:

Quando ti metterai in viaggio per Itaca
devi augurarti che la strada sia lunga
fertile in avventure e in esperienze.
[...]
[...] non affrettare il viaggio;
fa che duri a lungo, per anni [...].¹⁶

Magris cita anche, ne *L'infinito viaggiare*, la bellissima ballata di Rilke:

“Perché cavalcate per queste terre?” chiede nella famosa ballata di Rilke l'alfiere al marchese che procede al suo fianco. “Per ritornare”, risponde l'altro.¹⁷

Si torna a casa. Molti amici mi chiedono come mai non mi stanco a viaggiare tanto e spesso così lontano. Ci si stanca invece a casa, nella propria città e nel proprio mondo, stritolati da [...] doveri, trafitti da mille frecce [...]. Il viaggio, anche il più appassionato, è sempre pausa, fuga, [...] riposo da ogni vero rischio.¹⁸

¹⁴ Ivi, pp. 33-34.

¹⁵ Ivi, p. 35.

¹⁶ K.P. Kavafis, *Settantacinque poesie*, a cura di M. Dalmati, N. Risi, Einaudi, Torino 1992, p. 63.

¹⁷ C. Magris, *Prefazione*, in Id., *L'infinito viaggiare*, cit., p. xxi.

¹⁸ C. Magris, *Le frontiere del Vietnam*, in Id., *L'infinito viaggiare*, cit., p. 235.

Magris, ancora in *L'infinito viaggiare* parla sempre di un viaggio: «Vivere, viaggiare, scrivere. [...] Il viaggio nello spazio è insieme un viaggio nel tempo e contro il tempo»¹⁹.

«Ad ogni viaggio, ad ogni partenza», scrive ne *Il grande Sud* incluso ne *L'infinito viaggiare* «alcuni sensi si acuiscono e altri si ottendono. Ad assopirsi sono le antenne della sospettosa e ansiosa sorveglianza quotidiana, di solito pronte a registrare i segnali di tutto ciò che può minacciare l'ordine e il dominio del piccolo mondo in nostro potere; partire è anche un lasciarsi andare [...]»²⁰.

Quattro, cinque anni fa durante una bellissima conversazione che ho avuto con Claudio Magris a Trieste sul valore della classicità greca, lui stesso ha affermato che «la classicità greca continua a fornire e continuerà a fornire in forme sempre nuove, rispondenti alle nuove esigenze che continuamente si pone la storia. La classicità greca ha fornito prototipi dei personaggi, delle figure, dei problemi, delle domande»²¹.

Parlando di Ulisse, e riflettendo sulla sua presenza diacronica nella letteratura mondiale, Magris ha inoltre aggiunto che «nessuna figura come Ulisse è stata ripresa, viene continuamente ripresa, sarà ripresa, sotto tutte le letterature per porre in modo continuamente nuovo, quello che in fondo è già posto in modo definitivo da Omero».

«La grecità, poi», secondo Magris, «ha dato un numero imparagonabile di protagonisti. A parte di Ulisse, accanto a lui ci sono Antigone, Elettra, Alcesti, Fedra, Euridice. Nessuna altra civiltà, ha incarnato l'universale umano quantitativamente in modo ampio in figure femminili, una civiltà in cui i valori, la bellezza, il vero vengono più cercati in chiave maschile». Il mondo della classicità greca rappresenta per Magris una serie di bacini collettivi, una specie di grande grembo a cui si continua, consciamente e inconsciamente, ad attingere con libertà.

Caratteristicamente, in seguito, ha confessato che se fosse stato costretto a inviare nello spazio, in una navicella, – per eventuali futuri lettori non terrestri – una pagina, non avrebbe avuto dubbi: sarebbe stata la pagina in cui Antigone, eroina di Sofocle, parla dell'uomo e della natura umana. Da questa sola pagina, i lettori, potrebbero capire cosa siamo e che cosa siamo stati.

Antigone, secondo Magris,

naturalmente non a caso, è una delle figure, che come Ulisse, è stata ripresa in centinaia di rifacimenti, rielaborazioni, nei paesi, nelle lingue più diverse, nelle forme più diverse, nelle interpretazioni più diverse. Hegel, addirittura, diceva che è la figura umanamente più grande. Il problema che pone Antigone è, in primo luogo, il problema di sempre, cioè le non scritte leggi degli Dei, il conflitto tra certi principi universali morali assoluti che nessuna legge positiva può violare. È vero

¹⁹ C. Magris, *Prefazione*, in Id., *L'Infinito viaggiare*, cit., p. xvi.

²⁰ C. Magris, *Grande Sud*, in Id., *L'Infinito viaggiare*, cit., p. 237.

²¹ Se non diversamente indicato, le citazioni presenti nel contributo provengono dalla conversazione triestina tra l'autrice e Claudio Magris.

che noi non possiamo vivere senza rispettare alcuni fondamentali proprio quei tre o quattro fondamentali principi dell'umanità ed è anche vero che naturalmente questo crea dei continui problemi perché ci si può porre la domanda.

Chi è che stabilisce questi principi universali? Quanto è lecito o addirittura doveroso disobbedire alla legge, alla legge codificata? Quand'è che consideriamo una legge non più legittima? Dunque, il conflitto tra legalità, che è una questione molto importante, e legittimità è uno di quei conflitti davvero eterni. Sono domande, queste, che non hanno sempre risposte facili.

Le storie di Magris si arricchiscono sempre con elementi che provengono dal mondo della scrittura classica mondiale, filosofica, e pongono interrogativi sulla vita e sul modo di raccontarla ed esplorano a fondo, e con un proprio modo di sentire, la storia umana, problemi centrali come quello dell'identità, dell'avventura della vita, e del tempo²².

Claudio Magris è uno scrittore con pensiero profondo che proviene dal mondo intellettuale, dalla critica letteraria; è un narratore saggista: «La scrittura è sempre uno scavare alla ricerca di qualcosa che si rivela, quando e se si rivela», dice Magris. Più si studiano le sue opere, più si rivelano nuovi segreti e si creano nuove riflessioni e pensieri.

Il lettore greco conosce Claudio Magris attraverso le traduzioni greche delle sue opere e attraverso la critica letteraria greca. Il lavoro di ricerca personale condotto in Grecia sulla ricezione degli scrittori italiani tradotti in greco ha messo in luce²³ una serie di traduzioni dell'opera magrisiana purtroppo un po' limitata. Le traduzioni sono di rilevante importanza e contribuiscono alla conoscenza da parte del lettore greco della produzione letteraria dello scrittore, lo rendono capace di comprendere l'innovazione stilistica di Magris e di conoscere la parte più importante della sua opera e le sue caratteristiche, conoscere il suo mondo e scoprire, attraverso la lettura, la realtà da lui narrata. I traduttori, assumendo e svolgendo il ruolo dell'intermediario e dell'interprete culturale, avvicinano il lettore all'originale conservando l'atmosfera culturale e sociale, propria degli scritti di Claudio Magris. La sua produzione letteraria, un'opera piena di immagini, di storie e di intrecci, potrebbe essere di particolare interesse per conoscere la realtà italiana. Grazie alla *presenza di articoli e saggi greci* su riviste e giornali il lettore greco si introduce all'opera e al pensiero dell'autore triestino.

In Grecia si traducono *Danubio, Microcosmi, Alla cieca, Non luogo a procedere, Un altro mare*. L'opera di Magris affascina il pubblico greco anche per il suo rapporto con il mare e l'acqua che trascina il lettore dal fantastico al mondo reale e lo rende molto vicino al popolo greco²⁴.

²² Cfr. C. Magris, M. Vargas Llosa, *La letteratura è la mia vendetta*, cit., p. 9.

²³ Cfr. anche: <www.biblionet.gr> (03/2021).

²⁴ Cfr. le parole di Z. Zografidou in R. Turcinovich Giuricin, *Magris e la magia della traduzione*, in «La voce del popolo», <www.editfiume.com/lavoce/cultura/5824-magris-e-la-magia-della-traduzione> (11 aprile 2014).

Danubio è la prima opera che appare nel mondo editoriale greco; un'opera che rimane sempre attuale ed è sicuramente uno delle più importanti opere italiane, un capolavoro della letteratura contemporanea, attraverso la quale il lettore può comprendere le inquietudini dello scrittore e il suo amore per il viaggio.

Nel 2001 abbiamo la traduzione di Babis Lykoudis presso la casa editrice ateniense Polis. Seguono le traduzioni delle altre opere: *Microcosmi* (2005), *Alla cieca* (2009), *Non luogo a procedere* (2017), *Un altro mare* (2018).

Traduzioni greche delle opere magrisiane

- Δούναβης* (*Danubio*), metafrase Babis Lykoudis, Polis, Athina 2015 (2001).
Μικρόκοσμοι (*Microcosmi*), metafrase Athanasia Drakopoulou, Polis, Athina 2005.
Στα τυφλά (*Alla cieca*), metafrase Vassileios Karaghiorgos, Dieghesi, Athina 2009.
Υπόθεση αρχείου (*Non luogo a procedere*), epimeleia Areti Boukala, metafrase Anna Papastavrou, Kastaniotis, Athina 2017.
Μια άλλη θάλασσα (*Un altro mare*), epimeleia Areti Boukala, metafrase Maria Spyridopoulou, Kastaniotis, Athina 2018.

Riferimenti bibliografici

- Athanassiadis Aghis, *Αυτό που δεν θέλησε κανείς να δει*, «Librofilo», 3 maggio 2018, <<http://librofilo.blogspot.com/2018/05/blog-post.html>> (03/2021).
 Chartoulari Mikela, *Ενάντια στα «καθαρά» χέρια*, «Εφημερίδα των Συντακτών», 14 luglio 2017, <https://www.efsyn.gr/tehneseis/ekdoseis-biblia/o-logos-stoys-syggrafeis/117281_enantia-sta-kathara-heria> (03/2021).
 Chatzivassileiou Vagghelis, *Πέρα από τα σύνορα*, «Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία», 20 settembre 2009, <<http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=83783>> (03/2021).
 Chrysostomidis Antaios, *Βιβλία για το καλοκαίρι*, «Η Αυγή», 28 giugno 2009.
 —, *Ο Δούναβης*, «Η Αυγή», 12 settembre 2010.
 Gheorgantopoulou Vivi, *Κλάουντιο Μάγκρις*, «Δούναβης», «Amagi», 10 marzo 2016, <<http://amagi.gr/content/klaoyntio-magkris-doynavis>> (03/2021).
 Kalamaras Vassilis, *Κλάουντιο Μάγκρις: Ο Τριεστίνος σύγχρονος Οδυσσέας*, «Enetpress», 5 aprile 2019, <www.enetpress.gr/κλάουντιο-μάγκρις-ο-τριεστίνος-σύγχρο/> (03/2021).
 Kalogheropoulos Ghiannis, *Μια άλλη θάλασσα*, «NO14ME», 28 giugno 2018, <<http://no14me.blogspot.com/2018/06/claudio-magris.html>> (03/2021).
 Karasarinis Markos, *Αρχείο πολέμου*, Περιοδικό «ΒΗmagazino», 6 agosto 2017.
 —, *Κλάουντιο Μάγκρις: Η ταυτότητα κάθε ανθρώπου δεν ταυτίζεται αποκλειστικά με την εθνική*, «Το Βήμα», 1 giugno 2018, <<https://www.tovima.gr/2018/06/01/books-ideas/klaoyntio-magkris-i-taytotita-kathe-anthropoy-den-taytizetai-apokleistika-me-tin-ethniki/>> (03/2021).
 Kavafis Konstantinos Petrou, *Settantacinque poesie*, a cura di Margherita Dalmati, Nelo Risi, Einaudi, Torino 1992.
 Magris Claudio, *Un altro mare*, Garzanti, Milano 1998 (1991).
 —, *L'infinito viaggiare*, Mondadori, Milano 2008 (2005).
 Magris Claudio, Vargas Llosa Mario, *La letteratura è la mia vendetta*, Mondadori, Milano 2012.

- Mandilara Tina, *Τέσσερα πολύτιμα και αγαπημένα βιβλία σε επανέκδοση*, «Lifo», 15 giugno 2016, <<https://www.lifo.gr/culture/vivlio/tessera-polytima-kai-agapimena-bibliase-epanekdosi>> (03/2021).
- , *Τέσσερα (πολύ) δυνατά ιστορικά μυθιστορήματα*, «Lifo», 29 settembre 2017, <<https://www.lifo.gr/culture/vivlio/tessera-poly-dynata-istorika-mythistorimata>> (03/2021).
- Matsiori Lena, *Σήμερα ζούμε τον Τέταρτο Παγκόσμιο Πόλεμο*, «Η Καθημερινή», 14 maggio 2018, <<https://www.kathimerini.gr/opinion/interviews/963516/simera-zoyme-ton-tetarto-pagkosmio-polemo/>> (03/2021).
- Μπακουνάκης Νίκος, *Μακεδονική σαλάτα*, «Το Βήμα», 25 febbraio 2008, <<https://www.tovima.gr/2008/11/25/books-ideas/makedoniki-salata/>> (03/2021).
- Nikolaïdou Sofia, *Ιστορία και πολιτική*, «Τα Νέα» / Ένθετο Βιβλιοδρόμιο, 12 dicembre 2009.
- Papastavrou Anna, *Ένα εγχειρίδιο ειρήνης*, «Amagi», 4 agosto 2017, <<http://amagi.gr/content/ena-egheiridio-eirinis>> (03/2021).
- Papaspyrou Stavroula, Pari Spinou, *Ιστορίες από Ανατολή και Δύση*, «Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία», 20 dicembre 2009, <<http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=113077>> (03/2021).
- Pimplis Manolis, *Η Ιστορία τρελάθηκε, όχι εγώ*, «Τα Νέα» / 'Βιβλιοδρόμιο', 13 giugno 2009.
- Ponte di Pino Oliviero, *Gli ottant'anni di Claudio Magris*, «doppiozero», 2019, <<https://www.doppiozero.com/materiali/gli-ottantanni-di-claudio-magris>> (03/2021).
- Roumboula Dimitra, *Κλάουντιο Μάγκρις: "Όλη η ανθρώπινη ιστορία είναι μια απόξηση της συνειδησης"*, «Ο Αναγνώστης», 12 ottobre 2017, <www.oanagnostis.gr/κλάουντιο-μάγκρις-όλη-η-ανθρώπινη-ιστ/> (03/2021).
- Schina Katerina, *Το έπος της ήττας*, «Ελευθεροτυπία», 16 ottobre 2009, <<http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=92683>> (03/2021).
- Schoretsanitis Ghiorgos, *Ελεγγεία για μια χαμένη Ευρώπη: 'Υπόθεση αρχείου'*, «Το Περιοδικό», 4 dicembre 2017, <<https://www.toperiodiko.gr/ελεγγεία-για-μια-χαμένη-ευρώπη-υπόθε/#.YFTvcK9KiUI>> (03/2021).
- , *Ένα πολιτιστικό ταξίδι τριών χιλιάδων χιλιομέτρων στο... χρόνο και τον χώρο της Κεντρικής Ευρώπης*, «Fractal», 20 giugno 2018, <<https://www.fractalart.gr/dounavis/>> (03/2021).
- Sella Olga, *Διαβάζω ταξίδια*, «Το Ποντίκι», 4 dicembre 2008.
- Siafkos Christos, *Με φόντο την Ιστορία*, «Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία», 23 agosto 2009, <<http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=74806>> (03/2021).
- Skouzakis Lambros, *Δούναβης*, «Πανδοχείο», 23 marzo 2010, <<https://pandoxeio.com/2010/03/23/magris1>> (03/2021).
- , *Μικρόκοσμοι*, «Πανδοχείο», 25 marzo 2010, <<https://pandoxeio.com/2010/03/25/magris2/>> (03/2021).
- Vassilikos Vassilis, *Το κρεματόριο είναι ένα τέλειο χειρουργείο της λήθης*, «Νέα Σελίδα», 24 settembre 2017.
- Veis Ghiorgos, *Η γοητεία των ξένων εδαφών*, «Ελευθεροτυπία», 10 luglio 2010, <<http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=181053>> (03/2021).
- , *Οι απόγονοι του Κάν και το Μουσείο Πολέμου*, «BookPress», 27 ottobre 2018, <www.bookpress.gr/kritikes/xeni-pezografia/9458-magris-claudio-kastaniotis-upothesi-archeiou-veis> (03/2021).
- Vistonitis Anastassis, *Κλάουντιο Μάγκρις: Ένα γκροτέσκο μουσείο πολέμου*, «Το Βήμα», 2 luglio 2017, <<https://www.tovima.gr/2017/06/30/books-ideas/klaoyntio-magkris-ena-gkrotosko-moyseio-polemoy/>> (03/2021).

La Spagna di Claudio Magris, Claudio Magris in Spagna Primo approccio al mondo ispanoamericano

Pedro Luis Ladrón de Guevara

Abstract:

Magris appears so often in the Spanish national press as to make it nearly impossible to be exhaustive. It is very difficult and complicated to talk about Claudio Magris' presence in Spain and the presence of Spain in his journalistic articles within a limited space. Therefore, the current essay focuses on some of his most important contributions, starting with his first interventions and relationships with the main newspapers, magazines and writers, as well as the editions of volumes in Castilian and Catalan, and the awards he has won. Magris is a fundamental point of reference for the intellectual world in Spain, where he is never perceived as a foreigner, let alone a stranger.

Keywords: Germanist, Italian Literature, Journalism, Claudio Magris, Novelist

1. Magris e il mondo ispano

Parlare della presenza di Claudio Magris in Spagna e della presenza della Spagna nei suoi articoli giornalistici è un'impresa molto ardua e complicata da sintetizzare in poche cartelle, in quanto Magris è presente in ogni tipo di giornale e di rivista, dalla più specifica per i libri, «Quimera», a quella più mondana, «Telva».

Le prime tracce della Spagna in Claudio Magris si trovano nelle sue letture giovanili. Da allora è capace di ricordare testi di Góngora, del *Romancero*, per non parlare di Gracián, Quevedo, Lope de Vega... Lui stesso ha ricordato come il suo maestro Getto si occupasse della letteratura barocca¹. Ma lo scrittore in lingua spagnola al quale ha prestato inizialmente più attenzione – anche se non è spagnolo, ma argentino – è stato Jorge Luis Borges, a cui ha dedicato ben sei articoli, fino alla sua morte.²

¹ Sul barocco tedesco pubblica molto giovane; cfr. C. Magris, *Poesia religiosa del barocco tedesco*, «Il Piccolo», 28 febbraio 1964.

² C. Magris, *Il Punto. I due Borges*, «Corriere della Sera», 14 ottobre 1973; Id., *Le tarde poesie di Borges. L'oro opaco del conservatore*, «Corriere della Sera», 24 dicembre 1974; Id., *La nuova antologia personale di Borges. Per un catalogo del mondo*, «Corriere della Sera», 7 ottobre 1976; Id., *Compie ottant'anni lo scrittore argentino, lucido creatore di labirinti. Borges o la malinconia*

Pedro Luis Ladrón de Guevara, University of Murcia, Spain, plladrón@um.es

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Pedro Luis Ladrón de Guevara, *La Spagna di Claudio Magris, Claudio Magris in Spagna. Primo approccio al mondo ispanoamericano*, pp. 159-176, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, CC0 1.0 Universal, DOI 10.36253/978-88-5518-338-3.17, in Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (edited by), *Firenze per Claudio Magris*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2420-8361 (online), ISBN 978-88-5518-338-3 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-338-3

Nel 1975 pubblica su «Papeles de Son Armadans», la rivista creata da Camilo José Cela a Palma di Maiorca nel 1956, avendo come intermediario Hans Erich Lamp, che aveva già pubblicato il contributo *Halach Huinic: el testimonio mítico de Miguel Ángel Asturias* nel 1971 e più tardi, nel 1977, pubblicherà *Anormalidad deliberada*. Magris presenta nel 1975, in spagnolo, *El prisionero de la vitalidad (El caso Hamsun en el drama de Tankred Dorst)* e alla fine dell'articolo appare persino il suo indirizzo, Via Carpaccio, 2, 84143, Trieste³. Tre anni dopo, nel 1978, pubblica sulla stessa rivista *Borges y su «Nueva Antología Personal»*. *Para un catálogo del mundo*⁴, pubblicato sul «Corriere della Sera», il 7 ottobre 1976 con il titolo *La nuova antologia personale di Borges. Per un catalogo del mondo*.

Oltreoceano appare, nel 1981, sulla rivista «Nariz del diablo» (Ecuador), *Las desilusiones de Mefistófeles* sulla *Coscienza di Zeno* (1923) di Svevo ed *Ese hielo sutil* su Nietzsche. L'anno seguente ne appare un altro dedicato al Messico, che inizialmente si intitolava *Las castas*, ma venne poi pubblicato con un altro titolo: *Messico: una tavola sulle caste e sulle combinazioni sociali. Le vicende dell'universo in un gioco dell'oca*⁵. Anche in Messico, nel supplemento culturale della rivista «Siempre», si trova l'articolo in spagnolo dedicato a Canetti⁶.

Ad un altro autore dell'America Latina – ma questa volta in portoghese, il brasiliano João Guimarães Rosa – dedica contributi negli anni 1984 e 1985: *Miguilim, racconto di João Guimarães Rosa. Ricco e disperso come l'infanzia*⁷, e *Tra saggio ed epopea, da Schlegel al "Grande Sertão"*. Il romanzo è un animale capace di ogni metamorfosi⁸, quest'ultimo romanzo verrà citato anche da Marisa Madieri in *Verde acqua*⁹.

Il 31 marzo 1985, sul «Corriere della Sera», appare l'articolo *Appunti di viaggio sul Portogallo, il paese ai confini del nostro continente. Lisbona, sulla prua*

della carta, «Corriere della Sera», 23 agosto 1979; Id., *Venticinque agosto 1983 e altri racconti inediti. Fra le "pietre stregate" di Borges*, «Corriere della Sera», 24 agosto 1980; Id., *La letteratura non salva la vita*, «Corriere della Sera», 15 giugno 1986, ripubblicato sul «Corriere della Sera» nell'edizione speciale del novembre 1986 per la morte di Borges.

³ C. Magris, *El prisionero de la vitalidad (El caso Hamsun en el drama de Tankred Dorst)*, «Papeles de Son Armadans», 236-237, 1975, pp. 107-135.

⁴ C. Magris, *Borges y su «Nueva Antología Personal»*, «Papeles de Son Armadans», 271-273, 1978, pp. 5-21.

⁵ C. Magris, *Messico: una tavola sulle caste e sulle combinazioni sociali. Le vicende dell'universo in un gioco dell'oca*, «Corriere della Sera», 1 agosto 1982.

⁶ C. Magris, *El escritor que se oculta*, «Siempre», marzo 1983, pp. 10-11.

⁷ C. Magris, *Miguilim, racconto di João Guimarães Rosa. Ricco e disperso come l'infanzia*, «Corriere della Sera», 4 luglio 1984.

⁸ C. Magris, *Tra saggio ed epopea, da Schlegel al "Grande Sertão"*. Il romanzo è un animale capace di ogni metamorfosi, «Corriere della Sera», 18 maggio 1985.

⁹ M. Madieri, *Verde acqua. La radura e altri racconti*, Einaudi, Torino 2006, p. 43: «Mi volsi e vidi il mio sorriso sulle sue labbra», come Riobaldo, il protagonista del *Grande Sertão*, quando scorge Diadorim in un'improvvisa epifania d'identificazione amorosa».

d'Europa: ci stiamo avvicinando, ma la Spagna sembra ancora lontana. L'anno seguente dedica un contributo allo scrittore portoghese Saramago¹⁰.

La prima intervista in Spagna che abbiamo trovato è del 2 giugno 1987 su «La Vanguardia», *Claudio Magris: el Danubio no es azul*, realizzata da Sergio Vila-San Juan, che fece anche una recensione su *Danubio* per la rivista della controcultura «Ajoblanco», che allora ricominciava il suo secondo periodo.

Nel 1988 viene tradotto *Danubio* (1986) in Spagna e vengono pubblicati articoli di Mercedes Monmany, J.A. Juristo, Félix Romeo Pescador (la domenica 11 dicembre), J. Ernesto Ayala-DIP (il 18 dicembre 1988), David Jou, Alejandro Gandara, García Posada¹¹. Il filosofo Fernando Savater cita il pensiero di Claudio per confermare le proprie idee in *Revisión del Revisionismo*¹² e allora il Ministro della Cultura, lo scrittore Jorge Semprún, confessa a «El País» il 18 dicembre 1988: «De entre los libros publicados ultimamente regalaría. *El invierno en Lisboa*, de Antonio Muñoz Molina, y el *Danubio*, de Claudio Magris»¹³.

Sul numero 7 della rivista «El Europeo», del dicembre 1988, appare un articolo di Juan Manuel Bonet intitolato *El Danubio*, con l'occhiello *El río de Europa según Claudio Magris*. Bonet mostra la sua preferenza per il titolo in italiano, senza aggiungere l'articolo: «Danubio – aquí se ha optado por titularlo El Danubio, pero a mí me parece más expresivo, por más escueto, el título original»¹⁴, cosa che condividiamo.

All'inizio di gennaio 1989 appaiono sul supplemento domenicale «La ilustració» di «Diari de Barcellona», in catalano, *Un viatge pel Danubi, riu de l'Europa trasbalsada* di Mercè Ibarz e l'intervista fatta da Arcadi Espada, con il titolo *L'escriptura és l'únic viatge, també al Danubi*. In quei giorni appare su «La Vanguardia» il contributo di Marta Pessarrodona, *Quan les impressions es transformen rera les paraules*¹⁵.

¹⁰ C. Magris, *Saramago racconta Ricardo Reis. L'Ulisse portoghese eroe di carta*, «Corriere della Sera», 17 maggio 1986.

¹¹ M. Monmany, *El mundo perdido*, «Diario 16. Culturas», 5 noviembre 1988; J.A. Juristo, *El Danubio: un cuaderno de bitácora fluvial*, «El Independiente», 11 noviembre 1988; F. Romeo Pescador, *El curso del Danubio*, «Heraldo de Aragón», 8 diciembre 1988; J.E. Ayala Dip, *Los datos que lleva el río. El Danubio y la tradición cultural europea*, «El País», 11 diciembre 1988; D. Jou, *La física y el Danubio*, «La Vanguardia», 18 diciembre 1988; A. Gándara, *Claudio Magris, un viaje a la memoria*, «El País», 16 enero 1989; G. Posada, *El Danubio*, «ABC Literario», 4 febrero 1989.

¹² F. Savater, *Revisión del Revisionismo*, «El País», 12 febrero 1989.

¹³ Trad.: Fra i libri pubblicati negli ultimi tempi io regalerei, *L'inverno a Lisbona*, di Antonio Muñoz Molina e *Danubio*, di Claudio Magris.

¹⁴ J.M. Bonet, *El Danubio. El río de Europa según Claudio Magris*, «El Europeo», 7 diciembre 1988. Trad.: Danubio – qui si è scelto di intitolarlo *El Danubio*, ma a me sembra più espressivo, per essere più schietto, il titolo originale.

¹⁵ I seguenti contributi, pubblicati nel mese di gennaio 1989, sono stati consultati presso l'archivio dello scrittore a Trieste: M. Ibarz, *Un viatge pel Danubi, riu de l'Europa trasbalsada*; A. Espada, *L'escriptura és l'únic viatge, també al Danubi*; M. Pessarrodona, *Quan les impressions es transformen rera les paraules*.

Nel mese di gennaio del 1989, Magris visita la Spagna con la moglie, Marisa Madieri. Il lunedì 16 appare un piccolo articolo con le parole di Claudio, firmato da A.G., con il titolo *Bernhard golpea*, dove parla del senso universale della letteratura tedesca del dopoguerra. Appaiono anche delle interviste su «ABC», *Claudio Magris: El Danubio es un símbolo del problema de la identidad europea*, e su «El País», *Claudio Magris, un viaje a la memoria*¹⁶. Quel giorno Magris ha un incontro con il pubblico nell'Istituto Italiano di Cultura di Madrid per parlare del libro appena pubblicato. Alla cena incontra Ana Rossetti, Mercedes Monmany, Cesar Antonio Molina, Javier Marias, Marietta Negueruela, Salvador Clotas... Sono apparsi anche piccoli pezzi su «Época» (*Claudio Magris. Ante el fluir de la historia*¹⁷), o il 18 gennaio su «Diario-16», con un articolo scritto da Fernando Gracia, *Magris afirmó que el Danubio podía ser el símbolo de Europa*. Il 18 parlava all'Università di Siviglia. Cesar Alonso de los Ríos scrive sul giornale «El Independiente», il 20 gennaio, *Leguinache y Magris*. Quel giorno Jordi Llovet fa la *Presentació de Claudio Magris al collegi de Filologia*, e su «La Vanguardia» appare, firmato S.V., *Magris: El Danubio simboliza a Europa*. Due settimane dopo, il 3 febbraio, appare sullo stesso giornale la recensione a *El Danubio, El paradigma de un desencanto*, firmata da Maria Dols. Il 4 febbraio il grande critico Miguel García-Posada scrive la sua recensione su *El Danubio*, con il ritratto di Magris in prima pagina del «Sábado Cultural» de ABC.

È proprio in quel momento che Claudio scrive sulle trasformazioni del paese nell'articolo *Il burattinaio di Madrid*, con il significativo occhietto *Un viaggiatore frastornato nella Spagna che cambia*¹⁸ che viene pubblicato in Spagna il mese seguente¹⁹.

Quell'anno appare un'altra delle sue prime interviste nel Paese, *Danubio abajo, hacia los sueños. Entrevista con Claudio Magris*, realizzata da Jose Luis Reina Palazón²⁰. Allo stesso tempo si pubblica in Ecuador, in spagnolo, il suo articolo su Kafka *Por fuera del territorio del amor*²¹. Lì presentano l'autore, non come romanziere, ma come professore di germanistica e collaboratore speciale della rivista.

Ma tornando all'articolo del burattinaio, a Madrid visita il noto parco del Retiro. È lì che riflette su questo Paese in trasformazione:

È un momento di sosta, di pausa indolente, nella realtà di un paese che sta vivendo una trasformazione radicale e tumultuosa, una crescita fervida e fin troppo rapida. Oggi la Spagna è un modello esemplare di ciò che sta accadendo

¹⁶ J.J. Esparza, *Claudio Magris: El Danubio es un símbolo del problema de la identidad europea*, «ABC», 16 enero 1989; A. Gándara, *Claudio Magris, un viaje a la memoria*, cit.

¹⁷ A.V., *Claudio Magris. Ante el fluir de la historia*, «Época», enero 1989.

¹⁸ C. Magris, *Un viaggiatore frastornato nella Spagna che cambia. Il burattinaio di Madrid*, «Corriere della Sera», 26 marzo 1989.

¹⁹ C. Magris, *El titiritero de Madrid*, «El País» 30 abril 1989.

²⁰ J.L. Reina Palazón, *Danubio abajo, hacia los sueños. Entrevista con Claudio Magris*, «Quimera», 85, 1989, pp. 30-38.

²¹ C. Magris, *Por fuera del territorio del amor*, «Nariz del diablo», 12, 1989, pp. 84-86.

in Europa [...] Quella miscela di riottoso passato in liquidazione e di presente effimero e vitale fa oggi della Spagna un Paese impegnativo e assillante, nel quale il viaggiatore, come don Chisciotte, è spesso smentito nelle sue attese dalla realtà, incontra la mobile prosa di un'accentuata secolarizzazione e non certo l'incanto e le certezze immutabili dei libri di cavalleria.²²

Già allora appare la figura di Don Chisciotte che, con il passare del tempo, acquista sempre più importanza per il nostro autore e diventa una delle figure più amate della letteratura spagnola.

Dopo l'apparizione di *Danubio*, riviste e giornali cominciano a chiedergli di collaborare: *La pelotita de papel*²³, traduzione di Nelson Marra (apparso in Italia con il titolo *La mala pianta del pregiudizio*, ma segue nella terza pagina con gli occhielli *Nascita e meccanismi dei pregiudizi – Un'indimenticabile pallina di carta*). Nel maggio del 1989 pubblica sulla rivista di Barcellona «El Europeo», nel numero dedicato a Gorvačëv, *Nuestra casa*, e ancora, il 16 maggio 1989 su «El País», *Viaje en el despertar de Polonia*, dove avvertiva dell'importanza di quanto stava accadendo in Polonia. Il primo luglio l'«ABC Literario» dedica la copertina del supplemento a Magris, con il titolo generico *Claudio Magris de Salgari a Goethe* e il suo articolo *Los libros de mi vida*²⁴. Due settimane più tardi, il 15 luglio, il supplemento «Diario 16. Culturas» dedicava un monografico alla città di Trieste, con l'intervento *Paolo el de Canidole* di Magris e l'intervista *Claudio Magris: una identidad de frontera* di Mercedes Monmany²⁵. Il 9 settembre la copertina dell'«ABC Literario» è dedicata a lui con il titolo *Claudio Magris, ser en Europa* dove troviamo l'articolo *Los demonios y los jazaros*, apparso in Italia con il titolo *Il romanzo moderno di un popolo scomparso. Giostra di demoni nel mondo dei Chazari*²⁶ e l'intervista, *Claudio Magris: la cultura es solo evocación*. Il 12 dicembre appare un altro articolo, *El realismo de los sueños*, sull'invasione di Praga e il parallelismo con la situazione del momento²⁷. Contributi, tutti, di notevole importanza geopolitica.

Come conseguenza della sua visita alla città di Santander (sede dell'Universidad Menéndez Pelayo) quell'estate, pubblica *Ignota "Spoon River" per gli strani tipi di Castiglia*, con l'occhiello *Vecchi popolani di Santander raccolti da un biogra-*

²² C. Magris, *Un viaggiatore frastornato nella Spagna che cambia. Il burattinaio di Madrid*, cit.

²³ C. Magris, *La pelotita de papel*, trad. di N. Marra, «El País», 11 abril 1989, pubblicato in Italia come: C. Magris, *La mala pianta del pregiudizio*, «Corriere della Sera», 12 marzo 1989.

²⁴ C. Magris, *Los libros de mi vida*, «ABC Literario», 1 julio 1989. L'articolo era apparso sul «Corriere della Sera» il 4 giugno del 1989 con il titolo *I libri della mia vita* e l'occhiello *Carte d'identità. Da Salgari a Goethe, dall'enciclopedia dei cani a Musil, da Omero a Svevo, tutte le pagine che hanno fatto uno scrittore*.

²⁵ M. Monmany, *Claudio Magris: una identidad de frontera*, «Diario 16. Culturas», 15 julio 1989.

²⁶ C. Magris, *Los demonios y los jazaros*, in *Claudio Magris, ser en Europa*, «ABC Literario», 9 septiembre 1989, pubblicata in Italia come: C. Magris, *Il romanzo moderno di un popolo scomparso. Giostra di demoni nel mondo dei Chazari*, «Corriere della Sera», 15 giugno 1988.

²⁷ C. Magris, *El realismo de los sueños*, «El País», 12 diciembre 1989.

fo locale ormai dimenticato: non hanno aureola, almeno a prima vista, dedicato in gran parte a un libro di Rafael Gutierrez Colomer:

[...] si intitola infatti *Tipos populares santanderinos* [Institución Cultural de Cantabria, Santander 1976]; l'ho comprato in una libreria della città, non lontana della zona del porto – Puerto Chico – che è lo sfondo della maggior di quelle storie e di quelle vite, della loro dimessa e sanguigna epopea quotidiana [...] Ne è risultato un decamerone umile e plebeo.²⁸

Su questo libro scrive Magris: «Altre volte crudeltà e carità si confondono, come nella storia delle finte nozze di una povera minorata, ingannata ma anche resa felice da quella messinscena che lei crede reale»²⁹. Figura dalla quale sembra nascere Giba, del racconto *Il Conde*, pubblicato per la prima volta sul «Corriere della Sera» il 23 dicembre 1990, dove quel falso matrimonio condiziona la vita di chi ci racconta la storia. Ricordiamo il testo di Magris:

[...] il Conde, lui stava zitto e mi guardava, che hanno pensato di fare uno scherzo alla Giba, no, non uno scherzo, un'opera buona, per farla sentire anche lei, una sera, una donna come tutte col suo principe azzurro, tanto lei non capisce niente, buona com'è solo a star lì all'angolo con i fiori e la frutta [...] Insomma mi dicono, mentre bevo e penso e bevo e mi pare che tutto divenga leggero e voli via, che quella sera io devo fare la parte dello sposo della Giba, così per finta, si capisce, uno venuto giù da Vila Real si metterà la tonaca e farà il prete, non c'è niente di male perché lei sarà solo contenta e penserà di essere una bella sposa come tutte e domani non si ricorderà più bene di nulla.³⁰

La consapevolezza di sapere che il prete era vero, lo porta a considerarsi «marito della Giba davanti a Dio e alle canaglie»³¹, cancellando il matrimonio con Maria dalla quale aspetta un figlio.

E il 26 ottobre e il 2 novembre di quell'anno appare, in due puntate su «Diario 16. Culturas», l'articolo *La educación sentimental* su Flaubert. «Diario 16» avrà una grande importanza, non solo per la diffusione dell'opera, ma anche per le amicizie che Claudio stabilisce in Spagna. Il curatore editoriale del supplemento culturale è Cesar Antonio Molina (in seguito direttore del Circolo delle Belle Arti di Madrid, direttore dell'Istituto Cervantes e Ministro della Cultura con Rodríguez Zapatero). Tra i redattori del giornale si trovavano i prestigiosi critici e scrittori Mercedes Monmany, Ángel Crespo, Carlos García Gual, Jon Jauristi, Justo Navarro, Enrique Vila-Matas... Con molti di loro ancora oggi conserva una forte amicizia.

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ C. Magris, *Il Conde*, Il Melangolo, Genova 1993, pp. 32-34.

³¹ *Ivi*, p. 37.

Alla fine di marzo 1990 Claudio viaggia, invitato dal Gobierno de Canarias, a tenere una conferenza a Santa Cruz de Tenerife, nelle Isole fortunate³², il giorno 28 marzo alle 20,30 nella Casa de la Cultura. Quel giorno aveva tenuto una conferenza stampa che è stata poi pubblicata su «El día», mentre il 30 marzo appare su «Canarias-7» e «La Provincia». Il primo aprile, domenica, appariva un'intervista su «La Gaceta de Canarias» di Alfonso González Jérez con il titolo *Claude (sic) Magris: el "compromiso" es un peligro para la literatura centroeuropea*.

Il 21 aprile scrive del suo viaggio sul «Corriere della Sera»: *Alle Isole Fortunate ci si sente in Europa*, con l'occhiello *Claudio Magris racconta il suo viaggio alle Canarie, così vicine all'Africa e con una storia tanto complessa*, cominciando dal paragone che fa la stampa locale al considerare le isole «un problema danubiano» in quanto zona di frontiera che «aveva buone ragioni per reclamare l'identificazione con le terre favolose vagheggiate dagli antichi, le Isole Fortunate, i Campi Elisi, l'Atlantide, le Esperidi»³³. E Magris parla della loro singolarità:

Ma le Canarie hanno un punto in vantaggio rispetto al mosaico danubiano, forse quella marcia in più che, nonostante tutto, i Paesi latini dimostrano spesso di avere: la libertà da ogni ossessiva fissazione sulla propria identità, una sciolta signorilità che non si lascia dominare dal complesso insulare. In queste isole che, soprattutto al loro interno, offrono una bellezza intensa e varia, ora nuda e aspra ora intricata e avvolgente, ci si sente, nonostante il paesaggio inedito e sorprendente, in Europa. Non ci si ricorda che, a poca distanza, c'è l'Africa, il deserto, un altro mondo.³⁴

Dopo la descrizione della natura e delle spiagge, non può non soffermarsi sul drago millenario di Icod de los pinos, albero di diciotto metri di altezza e perimetro di base di venti metri:

Quello di Icod è vecchissimo, secondo alcuni pluricentenario e secondo altri millenario; si innalza ma soprattutto si allarga e si espande, rischia di cadere per troppa forza, per eccesso di vitalità, per essersi troppo dilatato nel mondo. Sul suo tronco e sui rami si aprono fenditure come rughe o lineamenti, spuntano barbe venerande e sopracciglia cespugliose, protuberanze di mani callose e fessure di occhi demoniaci. Quell'albero è una pluralità; è tanti alberi [...].³⁵

³² Non si deve confondere con il contributo che aveva inizialmente come titolo *Viaggio odierno alle Isole Fortunate* e che fu pubblicato con il titolo *Il paradiso che affascinò re Artù e l'occhiello Diario di viaggio di Claudio Magris nelle isole Scilly, a ovest della Cornovaglia* (p. 3), dedicato all'arcipelago delle Scilly.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

Ricorda l'erudito settecentesco Viera y Clavijo e la sua nota *Historia de Canarias* (1772-1783). Quest'autore scrisse anche un viaggio in Francia e in Italia mentre accompagnava il Marqués de Santa Cruz³⁶.

Il soggiorno nelle Isole dà luogo alla pubblicazione, nel 1990, di un piccolo libro, *Un escritor europeo ante el fin de siglo*³⁷, che include l'articolo citato in precedenza. Il numero di febbraio-maggio 1991 della rivista «La página» di La Laguna lo ripubblica insieme al contributo *Lezioni di musica*. Vent'anni dopo tornerà nelle Isole, il 4 febbraio 2010, presso la Fondazione César Manrique, per partecipare alla lezione inaugurale del corso, e ricorda quel primo viaggio.

Nello stesso anno pubblica, in catalano, *Les alegries del desclassat*³⁸. Nell'aprile del 1991 si reca a Barcellona per partecipare all'Institut Humanitas, con una conferenza nel Saló de cent del Comune. Il 15 appare una sua intervista di Josep Massot, sul noto giornale catalano «La Vanguardia». Nel giugno 1992 appaiono sulla prestigiosa «Revista de Occidente» due contributi *En la guerra* ed *Il Premio*³⁹.

Il prestigio va aumentando. Si fa latente anche nelle introduzioni e nei prologhi ai libri *Breviario mediterraneo* di Predrag Matvejevic del 1991 e *Un ermellino a Cernopol* di Von Rezzori del 1993, dove troviamo il dialogo fra i due scrittori (appare in anteprima nel supplemento «Culturas» del «Diario 16», il primo maggio).

Dal 20 al 23 aprile 1993 si organizzano a Murcia delle giornate sulla letteratura e il cinema italiano. Grazie all'aiuto di Giorgio Luti saranno presenti a Murcia Marino Biondi, che parla dell' *L'opera narrativa di Claudio Magris*, Luti che oltre a parlare di Antonio Tabucchi accompagna Claudio, presente anche lui per parlare su *La mia esperienza come scrittore*. I giornalisti raccolgono, dalla conferenza stampa, il pensiero dello scrittore: *Claudio Magris: Europa no estaba preparada para la caída del muro*⁴⁰, *Claudio Magris: Soy un escritor amenazado por la guerra en Yugoslavia*⁴¹, *Claudio Magris: Escribir es luchar contra el olvido de las pequeñas existencias*⁴².

³⁶ J. Viera y Clavijo, *Diario de un viaje desde Madrid a Italia*, en R. Padrón Fernández (ed.), Instituto de Estudios Canarios, Tenerife 2006; Id., *Diario de viaje a Francia y Flandes*, ed. de R. Padrón Fernández, Instituto de Estudios Canarios, Tenerife 2008.

³⁷ C. Magris, *Un escritor europeo ante el fin de siglo*. *En las islas afortunadas nos encontramos en Europa*, trad. de Arturo Maccanti, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Las Palmas 1990.

³⁸ C. Magris, *Les alegries del desclassat*, Barcanova, Barcelona 1990.

³⁹ C. Magris, *En la guerra*, «Revista de Occidente», 133, 1992, pp. 5-20; C. Magris, *Il Premio*, «Revista de Occidente», cit., pp. 21-28.

⁴⁰ P. Benito, *Claudio Magris: Europa no estaba preparada para la caída del muro*, «La Opinión», 24 abril 1993.

⁴¹ G. Díez, *Claudio Magris: Soy un escritor amenazado por la guerra en Yugoslavia*, «La Verdad», 24 abril 1993.

⁴² J. López, *Claudio Magris: Escribir es luchar contra el olvido de las pequeñas existencias*, «Diario 16», 25 abril 1993.

Il 19 marzo 1996 Magris pubblica, sul «Corriere della Sera», *Uomini in viaggio: l'avventura continua*. Il pezzo è diviso in quattro parti: nella prima scrive di una visita al Monastero di Pedralbes, a Barcellona, che allora ospitava una sezione della collezione Thyssen-Bornemisza, oggi nel Museu Nacional d'Art de Catalunya, dove mostra l'amore e il voler trasmettere la passione per Velázquez da parte di un padre verso il figlio handicappato, vera lezione di umanità. La terza è sulla visita alla Biblioteca Nazionale di Madrid: mentre osserva i disegni della *Tauromachia* di Goya, gli parlano «di certi insetti che divorano i libri e che, per tale ragione, vengono chiamati "bibliofagi"»⁴³.

A Madrid si svolge un'altra delle sue storie, *Al mentitoio*⁴⁴: Claudio parla del centro storico della città, che ha percorso con la presenza invisibile di chi ha vissuto lì e in quel quartiere ha avuto la sua casa, ovvero i poeti del Secolo d'oro, Lope de Vega, Cervantes, Quevedo, così tanto amati. Scrive Magris:

Quel luogo, come ricorda la targa, ha un nome, *Mentidero de representantes*: "mentitoio", il posto in cui si mente [...]. Naturalmente, il fatto di non celare questa falsità, bensì di riconoscerla e anzi proclamarla può avere una funzione esorcizzante, può essere il trucco per darsi una patente di sincerità denunciando il falso; se tutti sanno di mentire -e lo riconoscono- ci si illude che non vi sia inganno, perché nessuno è indotto a fidarsi della buona fede altrui.⁴⁵

E conclude ricordando Gracián: «La verità, diceva un altro grande scrittore barocco spagnolo, Gracián, può essere pericolosa, perché è un salasso al cuore»⁴⁶.

Dalla sua passione per il viaggio, per don Chisciotte e per gli amici nasce un testo: *Don Chisciotte. Sul cammino di un eroe moderno* pubblicato sul «Corriere della Sera» il 4 marzo 2001. Lo scrittore viaggia con amici, la coppia Mercedes Monmany e Cesar Antonio Molina, e nonostante l'obbiettivo legato a un testo del passato, a personaggi che hanno vissuto secoli fa, parla della Spagna vivace e piena di vitalità, «il Paese che in questi anni s'è rinnovato e trasformato, forse più d'ogni altro, con incredibile creatività»⁴⁷.

Lo scrittore condivide con Dostoevskij l'eccezionalità di *Don Chisciotte*: «il libro in cui il sublime e l'infimo, il sacro e lo scurrile, la fiducia nell'uomo e la sua irrisione, la fede ed il caos coincidono come il dritto ed il rovescio di una moneta»⁴⁸. Contrapposizione fra vecchio e nuovo, come il bar chiuso e scalcinato che si chiama «Bar Moderno»: «Don Chisciotte», scrive Magris, «cavaliere errante che pensa di essere antico, è l'eroe del Moderno per eccellenza; la sua

⁴³ C. Magris, *Uomini in viaggio: l'avventura continua*, «Corriere della Sera», 19 marzo 1996.

⁴⁴ C. Magris, *Al mentitoio*, «Corriere della Sera», 25 novembre 1998.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ C. Magris, *Don Chisciotte. Sul cammino di un eroe moderno*, «Corriere della Sera», 4 marzo 2001.

⁴⁸ *Ibidem*.

sortita è la conquista del mondo, ma soprattutto la verifica del suo senso, d'un valore forte che lo trascende»⁴⁹.

Il viaggio continua, passando a Villanueva de los Infantes, dove è situata la casa del Cavaliere dal Verde Gabbano – personaggio di don Chisciotte – e il convento dove ha passato gli ultimi giorni di vita Francisco Quevedo: «Nel convento di San Domenico c'è la stanza in cui è morto Quevedo, l'8.9.1645; sul muro è affisso il sonetto ch'egli aveva composto due mesi prima sulla morte, sull'ultima ora “negra y fría”»⁵⁰.

Vorrei continuare con le parole di César Antonio Molina nel suo articolo su «La voz de Galicia», intitolato *Con Magris por la Mancha* (Con Magris per la Mancia), del 15 marzo 2001:

Chiudiamo le controfinestre per evitare il rumore, e alla luce dell'accendino, Claudio legge (collegato attraverso il cellulare con il figlio Paolo che è a Trieste) quasi senza accento, l'ultimo sonetto scritto in questo stesso posto dal poeta (morto nel settembre 1645). Pende incorniciato sulla parete: “Già formidabile e spaventoso suona / dentro il cuore la giornata estrema; / e l'ultima ora, nera e fredda, / s'avvicina, di paura ed ombre piena [...]”⁵¹

Con César Antonio e Mercedes viaggia anche nel nord della Spagna. Dopo aver fatto lezioni all'Universidad Internacional Menéndez Pelayo di Santander, si reca nell'estate del 2002, in Galizia, Costa da Morte, a Coruña y Mondoñedo. Costa da Morte diventerà famosa qualche mese dopo, il 19 novembre, per l'affondamento della petroliera *Prestige* lungo le coste della Galizia e la grandissima contaminazione che si estenderà per tutta la costa del nord della Spagna e fino alla Francia. Quando, a gennaio del 2004, i giornalisti gli chiedono dell'argomento, afferma: «La tragedia della Galizia è la mutilazione di un mondo che ormai è mio», frase con cui «Diario de Noticias» di Pamplona intitolava la pagina a lui dedicata il 14 gennaio 2004⁵².

In quel periodo appaiono gli articoli che, sin dal titolo, lasciano capire chiaramente l'idea che si ha di lui in Spagna. «El País» intitola, il primo febbraio 2003, la copertina del supplemento «Babelia», *Un pensador sin fronteras*, con una lunga intervista di Maria Luisa Blanco, il pezzo di Luis Izquierdo *La Mitteleuropa de Claudio Magris e Telón* (su *La Mostra*) di Francisco Calvo Serraller⁵³.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ C.A. Molina, *Con Magris por la Mancha*, «La voz de Galicia», 15 marzo 2001: «Claudio lee (conectado a través de su teléfono móvil con su hijo Pablo en Trieste) sin apenas acento, el último soneto escrito aquí mismo por el poeta (murió en septiembre de 1645). Pende enmarcado de la pared: “Ya formidable y espantoso suena / dentro del corazón el postrer día; / y la última hora, negra y fría, / se acerca, de temor y sombras llena [...]”».

⁵² C. Sigüenza, *Magris: La tragedia de Galicia es la mutilación de un mundo que es el mío*, «Diario de Noticias», 14 enero 2004.

⁵³ L. Izquierdo, *La Mitteleuropa de Claudio Magris*, «El País», 1 febrero 2003; F. Calvo Serraller, *Telón*, «El País», 1 febrero 2003.

Passano gli anni e all'elenco degli amici veri e letterari si uniscono Antonio Muñoz Molina, Ernesto Sabato, Javier Marías, González Sainz, Enrique Vila-Matas, Álvaro de la Rica.

Claudio Magris viene citato da scrittori di diverse generazioni: José Antonio Pallín, il poeta e romanziere Alejandro López de Adrada, gli scrittori argentini, ma molto presenti in Spagna, Ricardo Piglia e Tomás Eloy Martínez, vincitore del V premio Alfaguara. Vila-Matas esprime la propria ammirazione e la esprime nel suo libro *El viento ligero de Parma* (2004) e nell'articolo *Trieste, tres veces triste*⁵⁴. Juan Villorrio lo cita per parlare di Heinrich Böll, mentre Imanol Zubero per il suo articolo *Repensar la política social*⁵⁵. Fernando García de Cortazar in *Pluralidad y ciudadanía*, Julio A. Máñez, in *Trifulcas de alta cuna*⁵⁶. Parlando del terrorismo di Euskadi, Maite Pagazaurtundua comincia il suo libro *Los Pagaza. Historia de una familia vasca* (2004), con una citazione di *Microcosmos* (1997). Tutto ciò conferma che Claudio Magris è un fondamentale punto di riferimento per il mondo intellettuale in Spagna.

I premi si succedono: Medaglia d'oro del Circulo de Bellas Artes di Madrid nel 2003; Premio Príncipe de Asturias de la Letras nel 2004 perché – e sono parole della giuria – «personifica nella sua scrittura la miglior tradizione umanistica e rappresenta l'immagine plurale della letteratura europea all'inizio del ventunesimo secolo»⁵⁷; Premio Francisco Cerecedo della Asociación de Periodistas Europeos nel 2017, conferito dal re di Spagna. Per non parlare dei Doctor Honoris Causa dell'Università Complutense de Madrid nel 2006, dell'Autonomia di Barcellona nel 2011 e dell'Universidad de Murcia nel 2014.

All'Universidad Complutense in Spagna si legge la prima tesi di ricerca su di lui, la cui autrice è Ivonne Aversa, avente come relatore Manuel Gil Esteve, poi pubblicata nel 2004⁵⁸. A maggio del 2003 la Fundación Cajamurcia y la Società Dante Alighieri organizzano, a Murcia, un incontro internazionale con l'autore a cui partecipano anche Predrag Matvejević, Ernestina Pellegrini, Lene Waage Petersen, Francisco Jarauta, Manuel Gil Esteve, Álvaro de la Rica, Mercedes Monmanny, Pepe Martín e io stesso. Per questo motivo pubblico a Murcia *Le voci ed Essere già stati*⁵⁹.

Javier Marías, dieci anni fa, scrisse ne *L'invisibile amico della sciabola*, per i settanta anni di Magris, parole che molti amici spagnoli condividono. Parla delle lettere da lui ricevute:

⁵⁴ E. Vila-Matas, *Trieste, tres veces tristes*, «Revista de Libros», 28, 1999, pp. 33-34.

⁵⁵ I. Zubero, *Repensar la política social*, «El País», 7 octubre 2003.

⁵⁶ F. García de Cortazar, *Pluralidad y ciudadanía*, «El País», 31 enero 2004; J.A. Máñez, *Trifulcas de alta cuna*, «El País», 1 noviembre 2004.

⁵⁷ Premio Príncipe de Asturias, 2004. Archivio Claudio Magris.

⁵⁸ Y. Aversa, *Claudio Magris: la escritura en la frontera*, Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 2004.

⁵⁹ C. Magris, *Las Voces-Le Voci. Haber sido-Essere già stati*, traducción y edición de Pedro Luis Ladrón de Guevara, prólogo del actor Pepe Martín, Diego Marín Editores, Murcia 2003.

In quelle lettere, per fortuna, è sempre all'altezza dell'autore che si indovina nei suoi libri: generoso, acuto, calmo, sereno curioso, con un senso dell'umorismo molto fine. Pieno di comprensione e affetto, e privo di una cosa che è quasi impossibile non trovare negli scrittori spagnoli (e mi ci includo): malizia, per non dire di peggio.⁶⁰

E aggiunge Marias:

Ma non è necessario. Non, certamente, per la mia ammirazione letteraria. Per la mia stima personale, nemmeno. E, in fin de conti, se devo dirla tutta, questo è forse il modo più adeguato al territorio che ci ha avvicinato: un'isola⁶¹ che né lui né io abbiamo mai visitato, abitata solo da pellicani e capre e serpenti e ratti, e dai fantasmi dei contrabbandieri che nei secoli XVII e XVIII vi si rifugiavano approfittando del suo difficile accesso per le navi.⁶²

Come si vede ho recuperato gli articoli sulla Spagna dagli archivi di Claudio; poi, quando ho riletto *L'infinito viaggiare* – una selezione tra i suoi contributi sul tema del viaggio – mi sono accorto che erano tutti in quel libro, anzi il libro cominciava con gli articoli che riguardavano la Spagna. E allora ho avuto la conferma che il suo viaggio lo ha portato in Spagna non tanto per allontanarsi, quanto per avvicinarsi a ciò che gli è vicino. Lui in Spagna non è mai forestiero, né tanto meno straniero. Come ci ha ricordato in *Lontano da dove* (1971), va verso casa, sempre verso casa, e lui quando viaggia in Spagna semplicemente torna a casa, ma sapendo che riesce «a sentirsi a casa nel mondo»⁶³.

2. Opere di Claudio Magris tradotte in Spagna e in Latinoamerica

Magris Claudio, *El Danubio*, trad. de Joaquín Jordá, Anagrama, Barcelona 1988; Círculo de Lectores, Barcelona 1994; Anagrama, Barcelona 2019.

—, *Un escritor europeo ante el fin de siglo. En las islas afortunadas nos encontramos en Europa*, trad. de Arturo Maccanti, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Las Palmas 1990.

—, *Les alegries del desclassat*, trad. de Marina Pala, Barcanova, Barcelona 1990.

—, *Prólogo*, en Predrag Matvejević, *Breviario Mediterráneo*, Anagrama, Barcelona 1991.

—, *Otro mar*, trad. de Joaquín Jordá, Anagrama, Barcelona 2004 (1992).

—, “*Todos somos ex...*” diálogo entre Claudio Magris y G. Von Rezzori, en Gregor Von Rezzori (ed.), *Un año en Chernopol*, Anagrama, Barcelona 1993, pp. 7-14. Aparecido en «Diario 16. Culturas», 1 mayo 1993.

⁶⁰ J. Mariás, *L'invisibile amico della sciabola*, in D. De Marco, J.Á. González Sainz (a cura di), *Claudio Magris. Argonauta*, Forum, Udine 2009, p. 145.

⁶¹ Premio Reino de Redonda, Duke of Segunda Mano.

⁶² J. Mariás, *L'invisibile amico della sciabola*, cit., p.145. Claudio Magris è stato nominato da Javier Mariás, del Reino de Redonda, Duque de Segunda Mano, nel 2003.

⁶³ C. Magris, *L'infinito viaggiare*, Mondadori, Milano 2005, p. ix.

- , *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*, trad. de Pilar Estelrich i Arce, Ediciones Península, Barcelona 1993; EUNSA, Pamplona 2012.
- , *El Conde*, trad. de M.J. Jaular, «El Urogallo», 83, 1993, pp. 28-43.
- , *Conjeturas sobre un sable*, trad. de J.A. González Sainz, Anagrama, Barcelona 2007 (1994).
- , *La nuova innocenza*, trad. de Boni Urkizu, Milabidai Erein, Donostia 1994.
- , *Mugak [Considerazioni di frontiera]*, trad. de di Koldo Biguri, Erein, Donostia 1995.
- , *Las Voces*, trad. de José Muñoz Rivas, «Sibila», 1995, pp. 16-20.
- , *Itaca y más allá*, introd., trad. de Pedro Luis Ladrón de Guevara, Hueriga & Fierro, Madrid 1998.
- , *Itaca y más allá*, trad. de Margara Russotto, Monte Ávila Editores, Caracas 1998.
- , *El mito habsburgico en la literatura austriaca moderna*, trad. de Guillermo Fernández, prólogo de Michael Rossner, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1998.
- , *Microcosmos*, trad. de J.A. González Sainz, Anagrama, Barcelona 2014 (1999).
- , *Microcosmos*, trad. al català de Anna Casassas i Figueras, Anagrama, Barcelona 1999.
- , *Posfacio*, en Marisa Madieri, *Verde agua*, trad. de Valeria Bergalli, Minúscula, Barcelona 2000.
- , *Stadelman [Stadelmann]*, trad. de Joaquín Jord, «Sibila», 7, 2001, pp. 17-27; 8, 2002, pp. 26-34; 9, 2002, pp. 34-38.
- , *Prólogo*, en Jergovi Miljenko, *El jardinero de Sarajevo*, Deria Editors, Barcelona 2002.
- , *Utopa y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*, trad. de J.A. González Sainz, Anagrama, Barcelona 2004 (2001).
- , *El Danubi*, trad. al català de Anna Casassas i Figueras, Edicions de 1984, Barcelona 2002; Barcelona, Butxaca 1984 (2009).
- , *Lejos de dónde: Joseph Roth y la tradición hebraico-oriental*, edición, introducción y traducción de Pedro Luis Ladrón de Guevara, EUNSA, Pamplona 2013 (2002; 2003).
- , *La exposición*, trad. de J.O. Prenz, Anagrama, Barcelona 2014 (2003).
- , *Las Voces-Le Voci. Haber sido-Essere gi stati*, traducción y edición de P.L. Ladrón de Guevara, prólogo del actor Pepe Martín, Diego Marín Ed., Murcia 2003.
- , *También el mar está herido de muerte. Carta a Raffaele La Capria*, en Raffaele La Capria, *Herido de Muerte*, trad. de Pedro Luis Ladrón de Guevara, Laura Volpe, Partnope, Orihuela 2004, pp. 197-202. Aparecido en «ABC Cultural», octubre 2004.
- , *El Conde*, trad. de Rosalía Gómez, «Sibila», 8, 2005, pp. 6-12.
- , *A cegues*, trad. al català de Anna Casassas i Figueras, Edicions de 1984, Barcelona 2005.
- , *A ciegas*, trad. de J.A. González Sainz, Anagrama, Barcelona 2010 (2006).
- , *Les fronteres del diàleg*, Epíleg de Josep Ramoneda, Arcàdia, Barcelona 2006.
- , *Vostè ja ho entendre*, trad. al català de Anna Casassas i Figueras, Edicions de 1984, Barcelona 2007.
- , *La història no s'ha acabat. tica, política i laicitat*, trad. al català de Anna Casassas i Figueras, Edicions de 1984, Barcelona 2008.
- , *La historia no se ha acabado: tica, política y laicidad*, trad. de J.A. González, Anagrama, Barcelona 2008.
- , *Literatura y derecho Ante la ley*, prólogo de Fernando Sabater, Sexto Piso, Ciudad de México-Madrid 2008.

- , *El infinito viajar*, trad. de Pilar García Colmenarejo, Anagrama, Barcelona 2014 (2011; 2008).
- , *El viatjar infinit*, trad. al català de Anna Casassas i Figueras, Edicions de 1984, Barcelona 2008.
- , *Narrar con la realidad*, ed. de Manuel Gil Esteve, Universidad Complutense, Madrid 2009.
- , *Ulisses després d'homer*, trad. de Anna Casassas i Figueras, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona 2010.
- , *Alfabetos. Ensayos de literatura*, trad. de Pilar González Rodríguez, Anagrama, Barcelona 2010.
- , *Alfabetos: assaigs de literatura*, trad. al català de Anna Casassas i Figueras, Edicions de 1984, Barcelona 2010.
- , Solemne investidura Doctor *Honoris Causa* del professor Claudio Magris, Publicacions edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona 2011.
- , *Así que usted comprenderá*, trad. de J. A. González Sainz, Anagrama, Barcelona 2014.
- , Discurso del Acto de investidura del profesor Claudio Magris Doctor *Honoris Causa* por la Universidad de Murcia, Universidad de Murcia, Murcia 2014.
- , *El Conde y otros relatos*, trad. de María Teresa Meneses, Sexto Piso, Ciudad de México-Madrid 2014 (contiene *El Conde, La portería, Las voces, Ya haber sido*).
- , *Il lacions al voltant d'un sabre*, trad. al català de Anna Casassas, Edicions de 1984, Barcelona 2014.
- , *Stadelmann*, Alfabia, Barcelona 2014.
- , *No ha lugar a proceder*, trad. al català de Anna Casassas i Figueras, Anagrama, Barcelona 2016.
- , *No és procedent*, trad. al català de Anna Casassas i Figueras, Edicions de 1984, Barcelona 2016.
- , *Instantànies*, trad. de Joseph Alemany, Edicions de 1984, Barcelona 2017.
- , *El secreto y no*, trad. de Pilar González Rodríguez, Anagrama, Barcelona 2017.
- , *Instantáneas*, trad. de Pilar González Rodríguez, Anagrama, Barcelona 2020.
- , *Tiempo curvo en Krems*, Anagrama, Barcelona 2021.
- Magris Claudio, Ara Angelo, *Trieste. Una identidad de frontera*, trad. de César Palma, Pre-Textos, Valencia 2007.
- Madieri Marisa, *María y otros relatos*, postfasi de Claudio Magris, trad. de Valeria Bergalli, César Palma, Minúscula, Barcelona 2021.
- , *Maria e altres relats*, postfasi de Claudio Magris, trad. de Marta Hernández, Minúscula, Barcelona 2021.
- Michelstaedter Carlo, *La persuasión y la retórica*, trad. de Rossella Bergamaschi, Antonio Castilla, presentación de Miguel Morey, prólogo y notas de Sergio Campailla, textos complementarios de Massimo Cacciari, Claudio Magris, Paolo Magris Sexto Piso, Madrid 2009.
- Mordzinski Daniel, *Al otro lado del túnel*, textos de Claudio Magris, Mario Sabato, Instituto Cervantes, Sevilla-Madrid 2011.
- Nievo Ippolito, *Las confesiones de un italiano*, trad. de J.R. Monreal, presentación de Claudio Magris, Acantilado, Barcelona 2008.
- Pahor Boris, *Necrópolis*, prólogo de Claudio Magris, Anagrama, Barcelona 2010.
- de la Rica Álvaro, *Kafka y el Holocausto*, Trotta, Madrid 2009.
- Saramago José, *Viaje a Portugal*, prólogo de Claudio Magris, Punto de Lectura, Madrid 2010.

- Schami Rafik, *El lado oscuro del amor*, texto de Claudio Magris, Salamandra, Barcelona 2011.
- Schlesak Dieter, *Capesius, el farmacéutico de Auschwitz*, prólogo de Claudio Magris, Austral, Madrid 2012.
- Slataper Scipio, *Mi carso*, texto de Claudio Magris, Lulu, Madrid 2013.
- Stuparich Giani, *La Isla*, trad. de J.Á. González Sainz, presentación de Elvio Guagnini, posfacio de Claudio Magris, Editorial Minúscula, Barcelona 2008.
- , *L'Illa*, postfaci de Claudio Magris, Minúscula, Barcelona 2010.
- Tommasini Umberto, *El herrero anarquista. Memorias de un Hombre de Acción*, Fundación Anselmo Lorenzo, Madrid 2014.
- Vargas Llosa Mario, Magris Claudio, *La literatura es mi venganza*, prólogo de Renato Poma, Seix Barral, Barcelona 2011; Anagrama, Barcelona 2014.
- von Hofmannsthal Hugo, *Carta de Lord Chandos*, trad. de José Quetglas, prólogo de Claudio Magris, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia 1996.
- , *La herrumbre de los signos*, trad. de Pilar Esterich, Alianza Editorial, Madrid 2008.
- , *Carta de Lord Chandos*, trad. del alemán de Antón Dieterich, Alianza Editorial, Madrid 2008.

3. Monografie su Claudio Magris

- de la Rica Álvaro (ed.), *Estudios sobre Claudio Magris*, EUNSA, Pamplona 2000. [Alejandro Llano, *Claudio Magris persuadido y persuasivo*, pp. 13-27; María Antonia Labrada, *El relato de Europa por Claudio Magris*, pp. 29-54; Álvaro de la Rica, *Claudio Magris en el horizonte de su narrativa*, pp. 55-71; Álvaro Ferrary, *De la conciencia de crisis cultural y del malestar del intelectual en el s. XX*, pp. 73-112].
- Ladrón de Guevara Pedro Luis (ed.), *El universo literario de Claudio Magris*, Fundación Cajamurcia, Murcia 2005. [Claudio Magris, *Entre el Danubio y el mar*, pp. 11-32; Predrag Matvejević, *Tenemos un isla común: para un retrato de Claudio Magris*, pp. 33-36; Pepe Martín, *Claudio Magris: "Sueño o quizá no" (Pirandello)*, pp. 37-38; Álvaro de la Rica Aranguren, *El mundo de Claudio Magris o los ecos detrás de las palabras*, pp. 39-47; Lene Waage Petersen, *Del ensayo a la narración: referencias a escritores escandinavos en Conjeturas para un sable y Otro mar y metamorfosis de la voz narrante*, pp. 49-60; Manuel Gil Esteve, *Una posible lectura de Claudio Magris: Microcosmos*, pp. 61-69; Ernestina Pellegrini, *La exposición*, pp. 71-82; Pedro Luis Ladrón de Guevara, *Relatos breves: de la galería de personajes al placer de Haber sido*, pp. 83-92; Mercedes Monmany, *Del Planeta San Marco y la Galaxia Microcosmos al universo Magris: Diccionario de Personajes*, pp. 93-107].
- Cartapacio: Claudio Magris*, «Turia: revista cultural», 80, 2006-2007, pp. 163-309. [Álvaro de la Rica, *Claudio Magris o la espina de la nostalgia*, pp. 165-176; Pedro Luis Ladrón de Guevara, *Del ensayo narrado a la narrativa pura. Viaje a través de la creatividad erudita de un escritor de café*, pp. 177-185; Mercedes Monmany, *¿Por qué nació usted en Trieste? Viajando con Claudio Magris*, pp. 186-192; Carlos Fortea, *Magris, germanista*, pp. 193-198; José María Rida, *Magris y la Europa desvanecida*, pp. 199-204; J.A. González Sainz, *Ojos que no ven (la inclinación a la ceguera)*, pp. 205-223; Ernestina Pellegrini, *Claudio y Marisa*, pp. 224-235; Testimonios: Yvonne Aversa, Valeria Bergalli, Luiz Izquierdo, Jordi Llovet, Predrag Matvejevic, César Antonio Molina, Antonio Muñoz Molina, Carlos Ortega, Juan Octavio Prenz, Fernando Savater, Enrique Vila-Matas, pp. 236-281; Eduardo Larrocha, *Claudio*

- Magris: “Cada generación debe redefinir la utopía”, pp. 282-295; Claudio Magris, *A ciegas*, fragmento, pp. 296-309].
- Pla Xavier (ed.), *Claudio Magris, els llocs de l'escriptura*, Edicions de 1984, Barcelona 2008. [Claudio Magris, *Ibsen la literatura triestina*, pp. 15-19; Álvaro de la Rica, *Claudio Magris o l'espina de la nostàlgia*, pp. 21-36; Antoni Martí Monterde, *Claudio Magris: Weltliteratur, ética de l'Europeisme i Literatura Comparada*, pp. 37-76; Giovanni Albertocchi, *Continuidad de los parques a les pàgines de Claudio Magris i d'Italo Svevo*, pp. 77-93; Valeria Bergalli, *Claudio Magris i Marisa Madieri, narradors de paisatges*, pp. 95-105; Anna Casassas, *Una lectura d'Acegues de Claudio Magris*, pp. 107-111; Xavier Pla, *Amb Claudio Magris, a Portbau*, pp. 113-121].
- Pressburger Giorgio (ed.), *La Trieste de Magris*, Centre de Cultura Contemporània, Barcelona 2011. [Claudio Magris, *Arribades i partences*, pp. 12-17, 135-139; Giorgio Pressburger, *Recorregut interior*, pp. 18-95, pp. 139-151].
- Magris Claudio, Sigala Gómez Ricardo, de Lourdes Torres Alaniz María, *Claudio Magris. Premio Fil de Literatura en Llenguas Romances*, trad. de Dulce María Zúñiga Chávez, Editorial Universidad de Guadalajara, Guadalajara 2014. [Ricardo Sigala, *Claudio Magris o El viaje termina en la escritura*, pp. 17-29; María de Lourdes Torres Alaniz, *Claudio Magris: El alquimista de las letras*, pp. 30-38; Claudio Magris, *Exterior-Día-Vál Rosandra*, pp. 42-52].
- Sánchez-Mesa Domingo (ed.), *Claudio Magris. Las voces de la literatura y el pensamiento*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid-Barcelona 2020 (2019). [Domingo Sánchez-Mesa, *Consideraciones desde la periferia. Claudio Magris y la resistencia al renacimiento de la nueva inocencia*, pp. 11-27; *Literatura y pensamiento. El viaje de la memoria entre la historia y la novela, Claudio Magris. Conversación con Domingo Sánchez-Mesa*, pp. 29-49; Mercedes Monmany, *Claudio Magris: la literatura universal vista desde el planeta de San Marcos y la galaxia Microcosmos*, pp. 51-77; Domingo Sánchez-Mesa, *Claudio Magris y el mascarón de proa: Más allá del bien y del mal*, pp. 79-112; Sarai Adarve, *Las fronteras del Yo en Microcosmos de Claudio Magris*, pp. 113; Olalla Castro, *Claudio Magris: una casa en la frontera*, pp. 121-139; Janneth Español Casallas, *Literatura y derecho: la línea permanente entre la tragedia y la ley*, pp. 141-161; Tomás Espino, *De Trieste/Triest/Trst a Ruse/Rustchuk: Claudio Magris y las ciudades marginocéntricas*, pp. 163-176; Ioana Gruia, *La historia como cicatriz: Claudio Magris y Danilo Kiš*, pp. 177-187; José Luis Martínez-Dueñas, *Corsi e ricorsi: el tiempo en los ensayos de Claudio Magris*, pp. 189-194; Andrés Soria Olmedo, *El rostro en las palabras: Magris, Raimondi y el acto de leer*, pp. 195; *Al cine le debo el sentido de la sintaxis, Claudio Magris. Entrevista de Concha Gómez*].

Riferimenti bibliografici

- Aversa Yvonne, *Claudio Magris: la escritura en la frontera*, Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 2004.
- Ayala Dip J.E., *Los datos que lleva el río. El Danubio y la tradición cultural europea*, «El País», 11 diciembre 1988.
- Benito P., *Claudio Magris: Europa no estaba preparada para la caída del muro*, «La Opinión», 24 abril 1993.
- Bonet J.M., *El Danubio. El río de Europa según Claudio Magris*, «El Europeo», 7, 1988, pp. 127-129.
- Calvo Serraller Francisco, *Telón*, «El País», 1 febrero 2003.

- Diez Gontzal, *Claudio Magris: Soy un escritor amenazado por la guerra en Yugoslavia*, «La Verdad», 24 abril 1993.
- Espada Arcadi, *L'escriptura és l'únic viatge, també al Danubi*, enero 1989 [dagli archivi di Claudio Magris].
- Esparza J.J., *Claudio Magris: El Danubio es un símbolo del problema de la identidad europea*, «ABC», 16 enero 1989, p. 33.
- Gándara Alejandro, *Claudio Magris, un viaje e la memoria*, «El País», 16 enero 1989.
- García de Cortazar Fernando, *Pluralidad y ciudadanía*, «El País», 31 enero 2004.
- García-Posada Miguel, *El Danubio*, «ABC Literario», 4 febrero 1989.
- Ibarz Mercè, *Un viatge pel Danubi, riu de l'Europa trasbalsada*, «La ilustració», enero 1989.
- Izquierdo Luis, *La Mitteleuropa de Claudio Magris*, «El País», 1 febrero 2003.
- Jou David, *La física y el Danubio*, «La Vanguardia», 18 diciembre 1988.
- Juristo J.A., *El Danubio: un cuaderno de bitácora fluvial*, «El Independiente», 11 noviembre 1988.
- López Josefina, *Claudio Magris: Escribir es luchar contra el olvido de las pequeñas existencias*, «Diario 16», 25 abril 1993.
- Madieri Marisa, *Verde acqua. La radura e altri racconti*, Einaudi, Torino 2006.
- Magris Claudio, *Poesia religiosa del barocco tedesco*, «Il Piccolo», 28 febbraio 1964.
- , *Il Punto. I due Borges*, «Corriere della Sera», 14 ottobre 1973.
- , *Le tarde poesie di Borges. L'oro opaco del conservatore*, «Corriere della Sera», 24 dicembre 1974.
- , *El prisionero de la vitalidad (El caso Hamsun en el drama de Tankred Dorst)*, «Papeles de Son Armadans», 236-237, 1975, pp. 107-135.
- , *La nuova antologia personale di Borges. Per un catalogo del mondo*, «Corriere della Sera», 7 ottobre 1976.
- , *Borges y su «Nueva Antología Personal»*, «Papeles de Son Armadans», 271-273, 1978, pp. 5-21.
- , *Compie ottant'anni lo scrittore argentino, lucido creatore di labirinti. Borges o la malinconia della carta*, «Corriere della Sera», 23 agosto 1979.
- , *Venticinque agosto 1983 e altri racconti inediti. Fra le «pietre stregate» di Borges*, «Corriere della Sera», 24 agosto 1980.
- , *Messico: una tavola sulle caste e sulle combinazioni sociali. Le vicende dell'universo in un gioco dell'oca*, «Corriere della Sera», 1 agosto 1982.
- , *El escitor que se oculta*, «Siempre», marzo 1983, pp. 10-11.
- , *Miguilim, racconto di João Guimarães Rosa. Ricco e disperso come l'infanzia*, «Corriere della Sera», 4 luglio 1984.
- , *Tra saggio ed epopea, da Schlegel al "Grande Sertão". Il romanzo è un animale capace di ogni metamorfosi*, «Corriere della Sera», 18 maggio 1985.
- , *Saramago racconta Ricardo Reis. L'Ulisse portoghese eroe di carta*, «Corriere della Sera», 17 maggio 1986.
- , *La letteratura non salva la vita*, «Corriere della Sera», 15 giugno 1986.
- , *Il romanzo moderno di un popolo scomparso. Giostra di demoni nel mondo dei Chazari*, «Corriere della Sera», 15 giugno 1988.
- , *Los libros de mi vida*, «ABC Literario», 1 julio 1989. Ed. orig., *I libri della mia vita*, «Corriere della Sera», 4 giugno 1989.
- , *Por fuera del territorio del amor*, «Nariz del diablo», 12, 1989, pp. 84-86.
- , *Un viaggiatore frastornato nella Spagna che cambia. Il burattinaio di Madrid*, «Corriere della Sera», 26 marzo 1989.

- , *La pelotita de papel*, trad. de Nelson Marra, «El País», 11 abril 1989. Ed. orig., *La mala pianta del pregiudizio*, «Corriere della Sera», 12 marzo 1989.
- , *El titiritero de Madrid*, «El País», 30 abril 1989.
- , *Le Isole Fortunate*, «Corriere della Sera», 9 luglio 1989.
- , *Los demonios y los jazaros*, in *Claudio Magris, ser en Europa*, «ABC Literario», 9 septiembre 1989.
- , *Ignota "Spoon River" per gli strani tipi di Castiglia*, «Corriere della Sera», 24 settembre 1989.
- , *El realismo de los sueños*, «El País», 12 diciembre 1989.
- , *Les alegries del desclassat*, Barcanova, Barcelona 1990.
- , *En la guerra*, «Revista de Occidente», 133, 1992, pp. 5-20.
- , *Il Premio*, «Revista de Occidente», 133, 1992, pp. 21-28.
- , *Al mentitoio*, «Corriere della Sera», 25 novembre 1998.
- Máñez Julio, *Trifulcas de alta cuna*, «El País», 1 noviembre 2004.
- Mariás Javier, *L'invisibile amico della sciabola*, in Danilo De Marco, J.Á. González Sainz (a cura di), *Claudio Magris. Argonauta*, Forum, Udine 2009, pp. 143-145.
- Monmany Mercedes, *El mundo perdido*, «Diario 16. Culturas», 5 mayo 1988.
- , *Claudio Magris: una identidad de frontera*, «Diario 16. Culturas», 15 julio 1989.
- Pessarrodona Marta, *Quan les impressions es transformen rera les paraules*, «La Vanguardia», enero 1989.
- Reina Palazón J.L., *Danubio abajo, hacia los sueños. Entrevista con Claudio Magris*, «Quimera», 85, 1989, pp. 30-38.
- Romeo Pescador Félix, *El curso del Danubio*, «Heraldo de Aragón», 8 diciembre 1988.
- Savater Fernando, *Revisión del Revisionismo*, «El País», 12 febrero 1989.
- Sigüenza Carmen, *Magris: La tragedia de Galicia es la mutilación de un mundo que es el mío*, «Diario de Noticias», 14 enero 2004.
- Viera y Clabijo José, *Diario de un viaje desde Madrid a Italia*, ed., introducción y notas de Rafael Padrón Fernández, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, Tenerife 2006.
- , *Diario de viaje a Francia y Flandes*, ed., introducción y notas de Rafael Padrón Fernández, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, Tenerife 2008.
- Vila-Matas Enrique, *Trieste, tres veces tristes*, «Revista de Libros», 28, 1999, p. 33.

I «gomitoli del tempo»

La poetica dello spazio nell'opera di Claudio Magris

Luigi Marfè

Abstract:

Both in his novels, such as *Illazioni su una sciabola* (1984), *Un altro mare* (1991) and *Alla cieca* (2005), and in his travel writing, such as *Danubio* (1986), *Microcosmi* (1997) and *L'infinito viaggiare* (2005), Claudio Magris outlined a poetics of space that questions about the diachronic depth and the narrative meaning of places. The essay examines the topic of travel in Magris' work, as a means of metaliterary exploration, in order to reflect on the sense of history and on the identity of the writing subject.

Keywords: *Danubio*, Geocriticism, *Microcosmi*, Place, Travel Literature

«Forse scrivere significa colmare gli spazi bianchi dell'esistenza»¹: la scrittura è per Claudio Magris legata all'idea di uno spazio da attraversare e da interrogare, come per colmare l'inquietudine di un orizzonte troppo stretto. Come il viaggiatore baudelairiano «innamorato di mappe e stampe», lo scrittore «annota nomi nelle stazioni che oltrepassa col suo treno, sugli angoli delle strade dove lo portano i suoi passi, e precede un po' sollevato, soddisfatto di quell'ordine e di quella scansione del niente»².

Da anni ormai è in atto negli studi letterari una «svolta spaziale»³ che ha messo al centro della scena letteraria forme di racconto un tempo ai margini del canone come la scrittura di viaggio. Critici come Bertrand Westphal, ad esempio, hanno notato nell'opera di molti autori contemporanei – da Bruce Chatwin a W.G. Sebald, da José Saramago a Orhan Pamuk – la presenza di una «geopoetica» che esplora, in forme di volta in volta differenti, il potere dei luoghi di stimolare

¹ C. Magris, *Danubio*, Garzanti, Milano 1986, p. 36. Sulla poetica dello spazio di Magris, cfr. E. Pellegrini, *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, Moretti & Vitali, Bergamo 2003 (1997).

² C. Magris, *Danubio*, cit., p. 36.

³ Sulla svolta spaziale della cultura contemporanea, si veda F. Sorrentino (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Armando, Roma 2010.

Luigi Marfè, University of Padua, Italy, luigi.marfe@unipd.it, 0000-0002-2544-8640

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Luigi Marfè, *I «gomitoli del tempo» La poetica dello spazio nell'opera di Claudio Magris*, pp. 177-188, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, CC0 1.0 Universal, DOI 10.36253/978-88-5518-338-3.18, in Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (edited by), *Firenze per Claudio Magris*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2420-8361 (online), ISBN 978-88-5518-338-3 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-338-3

la creatività artistica e viceversa la capacità dell'arte di rimodellarli nell'immaginario collettivo⁴.

Che si tratti di romanzi come *Illazioni su una sciabola* (1984), *Un altro mare* (1991) e *Alla cieca* (2005), o di veri e propri libri di viaggio, come *Danubio* (1986), *Microcosmi* (1997) e *L'infinito viaggiare* (2005), anche la scrittura di Magris ruota intorno a una poetica dello spazio che cerca nei luoghi un'occasione per riflettere sul senso della storia e sull'identità del soggetto. «Chiunque scrive è un falsario di se stesso», osserva Magris, che «affibbia con appassionata sincerità ma con arbitraria sostituzione di persona il pronome "io" a un altro che in realtà va per la sua strada»⁵. Il viaggiatore varca una frontiera che non è su nessuna mappa, ma corre tra l'interno e l'esterno, tra l'io e l'altro: il viaggio, nella tradizione baudelairiana, «pour connaître ma géographie»⁶.

1. Una «cartografia verso l'altrove»

In uno dei suoi apologhi più fulminanti, *Del rigor en la ciencia* (*Del rigore nella scienza*, 1946), Jorge Luis Borges immagina un impero i cui cartografi si propongono di disegnare la mappa più minuziosa che il mondo abbia visto. Ma ogni volta, al cospetto di quel collegio di saggi, qualunque tavola topografica risulta manchevole, tanto da richiederne altre, finché non ne è realizzata una in scala 1:1, che, una volta srotolata, sovrappone la sua perfezione al mondo, rischiando di soffocarlo, rendendo impossibile ogni consultazione e finendo abbandonata nei deserti dell'Ovest⁷.

Un libro di viaggio è anche una mappa del mondo, una «cartografia verso l'altrove»⁸. E così è anche *Danubio*, per quanto la scala cercata da Magris non sia quella dei cartografi di Borges: «scrivere sul Danubio non è facile, perché il fiume [...] fluisce continuo e indistinto, ignaro di proposizioni e del linguaggio che articola e scinde l'unità del vissuto»⁹. Invece di snocciolare dati, Magris segue l'andatura dei ricordi, lasciando che sia il mito del fiume che «infilare le città come perle»¹⁰ a tenere insieme i frammenti di una regione tanto eterogenea. «Il Danubio», osserva il viaggiatore, «è il nastro che attraversa e cinge,

⁴ Cfr. B. Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, a cura di M. Guglielmi, trad. di L. Flabbi, Armando, Roma 2009.

⁵ C. Magris, *Danubio*, cit., pp. 100-101.

⁶ C. Magris, *Prefazione*, in Id., *L'infinito viaggiare*, Mondadori, Milano 2005, pp. xvii-xviii.

⁷ Cfr. J.L. Borges, *Del rigore della scienza*, in Id., *Tutte le opere*, vol. I, trad. di D. Porzio, Mondadori, Milano 1984, p. 1253.

⁸ E. Pellegrini, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in C. Magris, *Opere*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di E. Pellegrini e uno scritto di M. Fancelli, Mondadori, Milano 2012, p. liii.

⁹ C. Magris, *Danubio*, cit., p. 329.

¹⁰ Ivi, p. 136.

come l'Oceano cingeva il mondo greco, l'Austria asburgica, della quale il mito e l'ideologia hanno fatto il simbolo di una *koinè* plurima e sopranazionale»¹¹.

Danubio si presenta così come una sorta di «romanzo sommerso»¹² sulla tradizione mitteleuropea, in cui «la cultura si spazializza»¹³, srotolando davanti al viaggiatore un tappeto di storie che si intrecciano, si contraddicono, si mescolano l'una nell'altra. Del resto, la scrittura di viaggio è il luogo dove «i due volti dell'autore triestino, narratore e saggista, si confrontano e si sovrappongono», lasciando cadere, come ha osservato Ernestina Pellegrini, «la barriera fra scrittura documentaria e scrittura di finzione o, se si preferisce, fra storia in presa diretta e strategia retorica; è il trionfo, una volta per tutte del carattere misto della prosa di Magris, del suo perenne vagabondaggio fra racconto, autobiografia, saggio storico, geografico, antropologico, utopico»¹⁴.

Ogni passo scatena nuovi riferimenti storici, antropologici, letterari. «Il germanista, che viaggia a intermittenze», scrive Magris, «lungo tutto il corso del fiume che tiene insieme il suo mondo, si porta dietro il bagaglio di citazioni»¹⁵. *Danubio* è in questo senso anche un viaggio tra i libri, poiché la sua prospettiva sul mondo oscilla tra il puro presente – la «persuasione» di Michelstaedter – e la tradizione letteraria: «La letteratura già scritta è uno specchio concavo, appoggiato sulla terra come una cupola, quasi a proteggere la nostra incapacità di dire direttamente le cose e i sentimenti», spiega Magris, ma «un'inappuntabile citazione può permettere di nominarli, attraverso quelle parole altrui»¹⁶. Deriva da ciò il continuo rincorrersi, nel libro, di rimandi letterari: «la letteratura si posa sul mondo come un emisfero poggiato su di un altro, due specchi che si riflettono a vicenda come dal barbiere e si rimandano l'un l'altro l'inafferrabilità della vita o la nostra incapacità di afferrarla»¹⁷.

I libri salvano dalla complessità del reale, ma nello stesso tempo la interpretano, permettono di comprenderla meglio, di coglierne i diversi punti di vista, le infinite stratificazioni. Ogni città evoca così uno scrittore: Messkirch, Heidegger; Linz, Stifter; Vienna, Musil; Budapest, Lukács; Novi Sad, Kiš; Ruse, Cerneti; Bucarest, Cioran. Michel de Certeau ha osservato che, nella scrittura di viaggio, mondo scritto e mondo non scritto sono in una relazione dialettica, per cui il capitale mimetico che la tradizione associa a un luogo suscita il desiderio di vederlo, e il viaggio, a sua volta, è occasione di nuove scritture che modificano

¹¹ Ivi, p. 28. Il libro critica le pretese sistematiche di un suo noto predecessore (cfr. E. Neweklowsky, *Die Schifffahrt und Flößerai im Raume der oberen Donau*, Oberösterreichische Landesverlag, Linz 1952-1964, 3 Bde.).

¹² E. Pellegrini, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in C. Magris, *Opere*, cit., p. xxix.

¹³ G. Morpurgo-Tagliabue, *Deduzioni letterarie della famiglia Magris*, «Aut-Aut», 222, 1987, p. 127.

¹⁴ E. Pellegrini, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in C. Magris, *Opere*, cit., pp. xl-liii.

¹⁵ C. Magris, *Danubio. Un viaggio sentimentale dalle sorgenti del grande fiume al Mar Nero*, cit., p. 15.

¹⁶ Ivi, p. 353.

¹⁷ *Ibidem*.

quello stesso repertorio¹⁸. «Le storie raccolte per strada vengono reinventate», osserva Magris, «diventano la storia di un personaggio in gran parte immaginario. Non appartengono più a quel viaggio; hanno un'altra misura, un altro tempo, misto e composto, il tempo della letteratura»¹⁹.

In *Itaca e oltre* (1982), la storia letteraria del viaggio viene descritta da Magris attraverso due possibili archetipi: da una parte, la tradizione omerica del *nostos*, per cui il viaggio riporta a casa cambiati, pieni di polvere e di ragione; dall'altra, il movimento come dispersione infinita, come disgregazione di un soggetto sempre meno sicuro di sé e delle proprie radici, a tutti gli effetti *Verschollene*, come il Karl Rossmann di Kafka. «Forse la nostra Odissea è oggi un'altra», si legge nel saggio: «è l'eterno nomadismo del personaggio musiliano che muove verso sempre nuove costellazioni e interpretazioni dell'essere», tanto che «prolifera oggi una molteplicità veramente centrifuga di soggetti liberi e irrelati, selvaggiamente autonomi da ogni gerarchia e destinati a elidersi reciprocamente nella contrapposizione delle loro energie, ignare di repressione ma anche di significato»²⁰.

Gran parte della narrativa di Magris cerca questo soggetto disperso nelle storie di fuoriusciti, ribelli, fuggiaschi, ammutinati, che corrono sempre più lontano da se stessi. «Ognuno è un ex», dice ad esempio Stadelmann, «ex non so cosa, solo che molti non se ne accorgono»²¹. Di volta in volta, l'autore triestino racconta, in *Illazioni di una sciabola*, la storia del cosacco Pjotr Krasnov che illude la sua gente con il miraggio di una irraggiungibile patria; in *Stadelmann* (1988), quella dell'ex servitore di Goethe che non sa riappropriarsi della sua vita; in *Un altro mare* quella di Enrico Mreule, l'amico di Michelstaedter fuggito in Patagonia. Anche *Alla cieca*, intrecciando le vicende dell'avventuriero Jorgen Jorgensen e del rivoluzionario Salvatore Cippico, esprime una profonda sfiducia per le visioni teleologiche di una storia preda della forza di Coriolis²².

Raffaele La Capria ha parlato in questo senso di un «saggismo narrativo per cui il pensiero si fa racconto e le idee agiscono come personaggi»²³. Nel racconto di queste vite «imperfette», lo spaesamento è il dispositivo narrativo che porta dalla grande storia a «un'ininterrotta meditazione sulla vita»²⁴. Una meditazione che dai romanzi trapassa anche in quei libri, come *Danubio*, *Microcosmi*, *L'infinito viaggiare*, in cui il viaggiatore e l'autore coincidono:

¹⁸ Cfr. M. de Certeau, *Écrire la mer*, in J. Verne, *Les Grands navigateurs du XVIII^e siècle*, Ramsay, Paris 1977 (1879), pp. i-xix.

¹⁹ C. Magris, *Prefazione*, in Id., *L'infinito viaggiare*, cit. p. xxv. Sul *Quijote*, cfr. C. Magris, *Dalla parte di Sancho Panza* (1979), in Id., *Itaca e oltre*, Garzanti, Milano 1982, pp. 66-70.

²⁰ C. Magris, *Itaca e oltre*, cit., p. 48.

²¹ C. Magris, *Stadelmann*, Garzanti, Milano 1988, p. 18.

²² Cfr. C. Magris, *Illazioni su una sciabola*, Garzanti, Milano 1992 (1984); Id., *Un altro mare*, Garzanti, Milano 1991; Id., *Alla cieca*, Garzanti, Milano 2005.

²³ R. La Capria, *Alfabeti. Viaggio al fondo dell'anima attraverso le parole dei libri*, «Corriere della Sera», 21 ottobre 2008.

²⁴ E. Pellegrini, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in C. Magris, *Opere*, cit., p. xii.

L'io delle pagine che seguono cammina talora, anzi spesso, sull'orlo di questa dissoluzione, guarda la scia della sua vita disperdersi dietro di lui, ma è un guerrigliero che cerca di resistere a quella dispersione e di portarsi dietro – fedele a tutto, nonostante tutto – la vita intera, come una tartaruga che viaggia insieme alla sua casa.²⁵

2. Un «detective dello spazio»

A Ulm il viaggiatore vede il luogo dove si dice fosse conservata la scarpa di Ahasvero, l'ebreo errante: «con quelle suole a prova di secoli [...] si potrebbe intraprendere qualsiasi cammino, esercizio che i medici, un tempo, consideravano salutare per l'equilibrio psichico»²⁶. Magris allude alla «terapia deambulatoria» suggerita nei trattati seicenteschi, da Burton a Browne, come rimedio per la malinconia. Quando si viaggia, come quando si scrive, ci si può smarrire, ma «partire è sempre meglio di niente»²⁷, poiché resta la sola possibilità di ritrovarsi: «ogni viaggio [...] è una resistenza alla privazione, perché si viaggia non per arrivare ma per viaggiare»²⁸.

Se Magris ha scelto per *Danubio* il sottotitolo di «viaggio sentimentale», è perché la sua scrittura asseconda l'indeterminatezza del fiume: «è come se, al contrario di Tristram Shandy che temeva di non riuscire mai a raggiungerci», scrive, «volesse perdersi e fornire a se stesso indicazioni svianti»²⁹. Il libro si compone di una serie di quadri staccati: visioni autonome, ma anche tessere di un mosaico più ampio, che raggiunge la totalità per successive approssimazioni. Con lo sguardo del collezionista, Magris sovverte ogni idea del viaggio come percorso rettilineo e ne fa una ricerca di senso accidentata, discontinua, sempre pronta a frenare, divagare, ripartire, secondo il consiglio di «Jean Paul, che suggeriva di raccogliere per strada e annotare immagini, vecchie prefazioni, locandine di teatro, chiacchiere in stazione, poemi e battaglie, scritte funebri, metafisiche, ritagli di giornale, avvisi nelle osterie e nelle parrocchie»³⁰. Se, come scrive Valéry, pensare è perdere il filo, Magris si inoltra nei labirinti delle ipotesi mentali, lascia cadere un dettaglio o una citazione e poi li riprende, o li rimescola

²⁵ C. Magris, *Prefazione*, in Id., *L'infinito viaggiare*, cit., p. xii. Su Borges cfr. C. Magris, *Negli interstizi del tempo*, in Id., *Itaca e oltre*, cit., pp. 100-106; Id., *Borges o la rivelazione che non viene*, in Id., *Itaca e oltre*, cit., pp. 113-121; Id., *La letteratura non salva la vita. Per la morte di Borges* (1986), in Id., *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, Garzanti, Milano 1999, pp. 43-46.

²⁶ C. Magris, *Danubio*, cit., p. 94.

²⁷ C. Magris, *Prefazione*, in Id., *L'infinito viaggiare*, cit., p. xvii.

²⁸ C. Magris, *Danubio*, cit., p. 100.

²⁹ Ivi, p. 19.

³⁰ Ivi, p. 15.

e ne introduce di nuovi, o ancora si mette a inseguire un aneddoto o un caso di filosofia morale, confidando in questo modo di far perdere le tracce al tempo³¹.

Il Danubio è per Magris un «sinuoso maestro di ironia», che il viaggiatore cerca di emulare nella sua estetica della divagazione. È come se il fiume avesse introiettato l'arte mitteleuropea di «dar scacco alla propria debolezza»: quell'ironia che «era il senso della duplicità delle cose e insieme della loro verità» e in questo modo «insegnava a rispettare i disguidi e le contraddizioni della vita, lo sfasamento fra il dritto e il rovescio di un foglio, che non combaciano anche se sono la stessa cosa, fra il tempo e l'eterno, fra il linguaggio e la realtà»³². Dietro la leggerezza della divagazione, c'è sempre una riflessione perplessa sul senso della storia: «le finzioni della civiltà danubiana, le sue ironiche dissimulazioni, aiutano a eludere l'intollerabile scandalo del dolore»³³. Lo scrittore sovrappone lontano e vicino, in cortocircuiti di senso da cui spifferano sussurri di infinito e trascendenza. «Magris vuol narrarci [...] che la grandezza e la pienezza del significato del vivere non la si ritrova tanto nel notorio ed eclatante, ma si annida [...] nel dettaglio apparentemente insignificante», ha scritto Gian Luigi Beccaria, «*Danubio* è un libro colmo di quei piccoli gesti che lasciano intravedere l'epicità del quotidiano»³⁴.

L'io del viaggiatore entra in un rapporto dialettico con ciò che vede. La sua presenza è ineludibile: il suo personale punto di vista è il vaglio da cui passa tutto ciò che entra nel racconto. Nondimeno, l'autore si tiene come in disparte, lascia che emerga la voce di ciò che vede, lo spirito del luogo. «L'io negato del racconto», nelle parole di Ernestina Pellegrini, «è miracolosa garanzia dell'insorgenza delle miriadi di cose descritte e narrate, le contiene in sé, nella pelle del proprio stile, vibrazione inafferrabile di una totalità in divenire»³⁵. La scrittura è ripetizione dell'esperienza, ma anche un modo di riscoprirlo nella sua verità. «Qualcosa che, mentre si viaggiava e si viveva, pareva fondamentale», osserva Magris, «è svanito, sulla carta non c'è più, mentre prende imperiosamente forma e si impone come essenziale qualcosa che nella vita – nel viaggio della vita – avevamo appena notato»³⁶.

La felicità del viaggiatore consiste nella scoperta di angoli di mondo immersi in un tempo diverso da quello del resto dell'universo, una «periferia della Storia» in cui il viaggiatore può «sbarazzarsi dell'io come di una buccia»³⁷. Raccolta di otto «piccoli viaggi in verticale, nella complessa stratigrafia di memorie storiche, umane, letterarie», in cui «come un detective dello spazio, lo scritto-

³¹ Sulle strategie retoriche della scrittura di Magris, come l'uso dell'aneddoto in funzione argomentativa, cfr. E. Zinato, *Una pallina di carta: strategie retoriche del saggismo di Claudio Magris*, in G. Baldassarri, N. Jakšić, Ž. Nizić (a cura di), *Letteratura, arte, cultura tra le due sponde dell'Adriatico*, Sveučilište u Zadru, Zara 2008, pp. 21-32.

³² C. Magris, *Danubio*, cit., p. 64.

³³ Ivi, p. 289.

³⁴ G.L. Beccaria, *Anse*, «L'Indice dei libri del mese», 4, 2, 1987, p. 13.

³⁵ E. Pellegrini, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in C. Magris, *Opere*, cit., p. xlv.

³⁶ C. Magris, *Prefazione*, in Id., *L'infinito viaggiare*, cit., p. VII.

³⁷ C. Magris, *Microcosmi*, Garzanti, Milano 1997, p. 19.

re ricostruisce il proprio paradigma indiziario, disegna la mappa della propria vita»³⁸, *Microcosmi* si concentra su spazi sciolti dagli affanni della vita circostante: «mondi piccoli, talora minimi», in cui però «balena il grande, il significativo, il senso irripetibile di ogni esistenza»³⁹. A rendere così preziosi questi luoghi è la possibilità rara di incontrarvi la «persuasione» intesa con Michelstaedter come «il possesso presente della propria vita, la capacità di vivere l'attimo, senza sacrificarlo al futuro [...], senza considerarlo semplicemente un momento da far passare presto per raggiungere qualcosa d'altro»⁴⁰. Visitarli mette Magris davanti al «tessuto dell'esistenza sottostante alla Storia, che in profondo si muove più lentamente della sua dinamica superficie come uno strato geologico che rimane al suo posto anche quando sopra di esso la terra viene smossa e spalata via»⁴¹.

Il viaggio muta così in inchiesta interiore, secondo la parabola di Borges che Magris ha scelto come epigrafe per il libro:

Un uomo si propone il compito di disegnare il mondo. Trascorrendo gli anni, popola uno spazio con immagini di province, di regni, di montagne, di baie, di navi, d'isole, di pesci, di dimore, di strumenti, di astri, di cavalli e di persone. Poco prima di morire, scopre che quel paziente labirinto di linee traccia l'immagine del suo volto.⁴²

3. La «poesia della Storia»

«Il tempo della geografia è anch'esso rettilineo al pari di quello storico», si legge in *Microcosmi*, «ma è così grande che s'incurva, come una retta tracciata sulla superficie della terra, e stabilisce un diverso rapporto con lo spazio; i luoghi sono gomitoli del tempo che si è avvolto su se stesso»⁴³. Lo spazio è per Magris la condizione d'esistenza del tempo, in cui ogni presente si va a deporre sugli istanti che lo hanno preceduto. Nei luoghi, a suo parere, si va a condensare quella che Ernst Bloch aveva chiamato l'esperienza della «non-contemporaneità» (*Ungleichzeitigkeit*), vale a dire la persistenza di «epoche più antiche di quella attuale» che «continuano a vivere» entrando «in contraddizione con il presente in forma molto curiosa, trasversale, da dietro»: «l'esperienza dell'attualità non è la stessa per tutti», osservava Bloch, «alcuni vivono il presente solo esteriormente, per il semplice fatto che li si può vedere oggi. Ma ciò non vuol dire che essi vivano nello stesso tempo degli altri. Essi portano invece con sé qualcosa di

³⁸ E. Pellegrini, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in C. Magris, *Opere*, cit., p. liiii.

³⁹ C. Magris, *Fra il Danubio e il mare*, Garzanti, Milano 2001, p. 31.

⁴⁰ C. Magris, *Prefazione*, in Id., *L'infinito viaggiare*, cit., p. viii.

⁴¹ C. Magris, *Microcosmi*, cit., p. 203.

⁴² Ivi, p. 9.

⁴³ Ivi, p. 211.

interiore che viene a mescolarsi con il presente»⁴⁴. «Noi siamo tempo rappreso», gli fa eco Magris, riprendendo una frase di Marisa Madieri: come una persona, «anche un luogo è tempo rappreso, tempo plurimo. Non è solo il suo presente, ma pure quel labirinto di tempi e di epoche che si intrecciano in un paesaggio e lo costituiscono, così come pieghe, rughe, espressioni scavate dalla felicità o dalla malinconia non solo segnano un viso, ma *sono* il viso di quella persona»⁴⁵. Mentre Bloch si soffermava sulla matrice sociale dell'esperienza del tempo, Magris porta il discorso su un piano metafisico, immaginando l'ostinazione di un tempo in cui il passato non è mai tale. Lungo il Danubio

si vivono come contemporanei eventi accaduti da molti anni o da decenni, e si sentono lontanissimi, definitivamente cancellati, fatti e sentimenti vecchi di un mese. Il tempo si assottiglia, si allunga, si contrae, si riprende in grumi che sembra di toccare con mano o si dissolve come banchi di nebbia che si dirada e svanisce nel nulla; è come se avesse molti binari, che s'intersecano e si divaricano, sui quali esso corre in direzioni differenti e contrarie.⁴⁶

Alfonso Berardinelli ha definito Magris un «dialettico della metafora»⁴⁷: l'analogia è per lui occasione di un ragionamento, che serve a chiarire i termini di una tensione irrisolta. La 'non-contemporaneità' è un'esperienza che trasforma il viaggio nello spazio in un percorso all'indietro, fino a dare una percezione multipla del reale. «Il passato è sempre presente, perché nell'universo viaggiano e sussistono, da qualche parte, le immagini di tutto ciò che è stato». Magris ipotizza l'esistenza di «un futuro del passato, un suo divenire che lo trasforma», che il viaggiatore deve portare alla luce: «attraversando i luoghi [...] si ha l'impressione di squarciare sottili pareti invisibili, strati di realtà diverse, ancora presenti anche se non afferrabili a occhio nudo, raggi infrarossi o ultravioletti della storia, immagini e attimi che non possono ora impressionare una pellicola ma che ci sono»⁴⁸.

La storia – questo «schiumoso ribollire in cui le bollicine bramosi di emergere si distruggono a vicenda»⁴⁹ – per Magris non è rappresentabile in forma lineare o progressiva. Attraversando il mondo «dietro le nazioni»⁵⁰ dell'Europa danubiana, l'attenzione dello scrittore si sofferma in particolare su *enclaves* et-

⁴⁴ E. Bloch, *Eredità del nostro tempo*, trad. di L. Boella, il Saggiatore, Milano 1992, p. 82. Ed. orig., *Erbschaft dieser Zeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1962 (1935), p. 104: «Nicht alle sind im selben Jetzt da. Sie sind es nur äußerlich, dadurch, daß sie heute zu sehen sind. Damit aber leben sie noch nicht mit den anderen zugleich. Sie tragen vielmehr Früheres mit, das mischt sich ein».

⁴⁵ C. Magris, *Prefazione*, in Id., *L'infinito viaggiare*, cit., pp. xvi-xvii.

⁴⁶ C. Magris, *Danubio*, cit., p. 41.

⁴⁷ A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia 2002, p. 155.

⁴⁸ C. Magris, *Danubio*, cit., p. 297.

⁴⁹ C. Magris, *L'infinito viaggiare*, cit., p. 135.

⁵⁰ C. Magris, *Danubio*, cit., p. 29.

niche minoritarie: i Sorbi di Lusezia nella Germania orientale; i croati del Burgenland in Austria; i serbi a Szentendre in Ungheria; turchi, tartari e circassi in Bulgaria; i tedeschi della Transilvania e così via. Nel suo sguardo c'è la *pietas* di chi indaga le possibilità che la storia non ha realizzato, i futuri abortiti, le tracce di un passato dimenticato. «Siamo stati tutti educati a vedere lo Spirito del Mondo nei grossi battaglioni», si legge nel libro, mentre «dovremmo imparare da Herder a coglierlo anche là dove esso è – o sembra – assopito o appena entrato nell'infanzia»⁵¹. Il viaggiatore si accorge che ciascun luogo è un mosaico di contaminazioni eterogenee, frutto a loro volta di un percorso storico che si lascia seguire solo fino a un certo punto. «Come le rovine di Troia con gli strati delle nove città o una formazione calcarea», scrive, «ogni pezzo di realtà esige l'archeologo o il geologo che la decifri e forse la letteratura non è altro che questa archeologia della vita»⁵². Se muore una lingua, come sapeva Édouard Glissant⁵³, con essa viene meno anche il suo modo specifico di dare forma all'immaginario; il viaggiatore sente di dovere farsi carico di questa sopravvivenza, di «prestare attenzione non solo al pianto di Achille, ma anche al mugolio disperato della sofferenza abietta e senza nome»⁵⁴.

Otto Weininger sosteneva che viaggiare fosse immorale. Al contrario, la moralità del viaggiatore consiste per Magris nel prendersi cura della pietra biblica scartata dal costruttore, farla diventare testata d'angolo: «Viaggiare è anche una perdente guerriglia contro l'oblio, un cammino di retroguardia», si legge in *Microcosmi*, «fermarsi a osservare la figura di un tronco dissolto ma non ancora del tutto cancellato, il profilo di una duna che si disfa, le tracce dell'abitare in una vecchia casa»⁵⁵. A questa «poesia della storia»⁵⁶ serve una misurata delicatezza – quel «gusto del somnesso»⁵⁷ caratteristico della scrittura di Magris – perché il recupero non finisca per rompere tutto, come quando si posa il piede su una conchiglia: «la conchiglia si rompe e il piede si fa male sui frammenti acuminati; è sangue della vita, "l'amor xe fato come 'na nosela, / se nol se rompe nol se pol magnare"», scrive Magris, citando una canzone dell'arcipelago di Cherso e Lussino: «la conchiglia è sulla spiaggia, aperta e ferita; l'acqua la lava e cancella l'orma di quel piede, i secoli trascorrono come maree, le schegge si arrotondano, cedono dolci sotto un altro piede nudo»⁵⁸.

⁵¹ Ivi, p. 30.

⁵² Ivi, pp. 33, 297.

⁵³ Cfr. É. Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, Paris 1995.

⁵⁴ C. Magris, *Microcosmi*, cit., pp. 69-70.

⁵⁵ Ivi, p. 58.

⁵⁶ E. Pellegrini, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in C. Magris, *Opere*, cit., p. xii.

⁵⁷ G. Pampaloni, *Modelli ed esperienze della prosa contemporanea*, in E. Cecchi, N. Sapegno (a cura di), *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, vol. IX, Garzanti, Milano 1965, p. 707.

⁵⁸ C. Magris, *Microcosmi*, cit., p. 187.

Se i luoghi sono «gomitoli del tempo», Magris crede che scrivere sia «sdi-panare questi fili, disfare come Penelope il tessuto della Storia»⁵⁹. Pier Vincenzo Mengaldo ha osservato che in nessun altro autore contemporaneo «si rivela più potente [...] la funzione catartica»⁶⁰ della scrittura. È questo il contributo che la letteratura offre alla conoscenza del mondo con i suoi mezzi specifici di *mathesis singularis*, scienza del particolare, del non ripetibile. «La letteratura, evidentemente, non appartiene alle scienze falsificabili ossia alle vere scienze»⁶¹, osserva Magris, poiché si concentra su storie individuali, dettagli talvolta effimeri; proprio per questo, tuttavia, può dar voce a ciò che altrimenti rischia di essere dimenticato per sempre:

Un viaggio è sempre anche una spedizione di salvataggio, la documentazione e la raccolta di qualcosa che sta estinguendosi e fra poco sparirà, l'ultimo approdo a un'isola che le acque stanno sommergendo. Cuvier distingueva *voyageurs-naturalistes*, *-géographes* e *-botanistes*. Per il botanico è più facile, può cogliere delicatamente l'ultimo esemplare di una pianta e conservarlo nel suo erbario o addirittura trapiantarlo in un vaso e portarselo magari dietro, condizioni climatiche e termiche permettendo. La geografia umana complica un po' le cose, perché è più difficile un paesaggio che scompare sotto la speculazione edilizia, una minoranza che si assottiglia, le sue strade, le sue abitudini, la gente che gesticola al mercato [...]. Un *voyageur-botaniste* avrebbe certo molte cose da raccogliere, [...] e da mettere in un erbario che le potesse proteggere, anche se è sempre già troppo tardi, dalla ruota delle cose. Ma il dolore c'è e nessuna tecca lo tiene lontano ...⁶²

Se il «voyageur-botaniste» è certo della ripetibilità di ciò che studia, lo scrittore, che si occupa dell'universo multiforme e contraddittorio degli uomini, ha un compito più arduo e, come nel *Sogno di un curioso* di Baudelaire, conosce il suo oggetto solo se impara ad assaporare «l'aroma del dolore»⁶³, l'ansia e l'urgenza della finitezza. Del resto, «viaggiare», scrive Magris, «ha a che fare con la morte, come ben sapevano Baudelaire o Gadda, ma è anche un differire la morte»⁶⁴.

⁵⁹ Ivi, p. 211.

⁶⁰ P.V. Mengaldo, *Profili critici del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 116. Nelle parole dello stesso Magris, «Se proprio devo dare una risposta, la scrittura è al 50,0001% salvezza e per il resto perdizione» (L. De Federicis, *Danubio: un'ironica, tenace resistenza*, «L'asino d'oro», 5, 9, 1994, p. 187).

⁶¹ C. Magris, *Danubio*, cit., p. 228.

⁶² Ivi, p. 305.

⁶³ C. Baudelaire, *Il sogno di un curioso*, in Id., *I fiori del male*, trad. di G. Raboni, in Id., *Opere*, a cura di G. Montesano, G. Raboni, con un'introduzione di G. Macchia, Mondadori, Milano 1996, p. 261. Ed. orig., *Le Rêve d'un curieux*, in Id., *Les Fleurs du Mal*, in Id., *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, Gallimard, Paris 1975 (1857; 1861), p. 128: «La douleur savoureuse».

⁶⁴ C. Magris, *L'infinito viaggiare*, cit., pp. vii-viii.

Riferimenti bibliografici

- Baudelaire Charles, *Il sogno di un curioso*, in Id., *I fiori del male*, trad. di Giovanni Raboni, in Id., *Opere*, a cura di Giuseppe Montesano, Giovanni Raboni, con un'introduzione di Giovanni Macchia, Mondadori, Milano 1996, pp. 261-263. Ed. orig., *Le rêve d'un curieux*, in Id., *Les Fleurs du Mal*, in Id., *Œuvres complètes, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois*, Gallimard, Paris 1975 (1857; 1861), pp. 128-129.
- Beccaria G.L., *Anse*, «L'Indice dei libri del mese», 4, 2, 1987, p. 13.
- , *I nomi del mondo. Santi, demoni folletti e le parole perdute*, Einaudi, Torino 1995.
- Berardinelli Alfonso, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia 2002.
- Bloch Ernst, *Eredità del nostro tempo*, trad. di Laura Boella, il Saggiatore, Milano 1992. Ed. orig., *Erbschaft dieser Zeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1962 (1935).
- Borges J.L., *Del rigore della scienza*, in Id., *Tutte le opere*, vol. I, trad. di Domenico Porzio, Mondadori, Milano 1984, p. 1253. Ed. orig., *Del rigor en la ciencia* (1946), in Id., *El hacedor*, Emecé, Buenos Aires 1960, p. 103.
- Cases Cesare, *Il falco e la talpa*, «L'Espresso», 2 settembre 1984.
- Certeau de Michel, *Écrire la mer*, in Jules Verne, *Les Grands navigateurs du XVIII^e siècle*, Ramsay, Paris 1977 (1879), pp. i-xix.
- De Federicis Lidia, *Danubio: un'ironica, tenace resistenza*, «L'asino d'oro», 5, 9, 1994, pp. 183-196.
- De Michelis Cesare, *In viaggio con Claudio Magris*, in Id., *Moderno antimoderno. Studi novecenteschi*, Aragno, Torino 2010, pp. 415-447.
- Dupré Nathalie, *Per un'epica del quotidiano. La frontiera in Danubio di Claudio Magris*, Cesati, Firenze 2009.
- Glissant Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, Paris 1995.
- Magris Claudio, *Dalla parte di Sancho Panza* (1979), in Id., *Itaca e oltre*, Garzanti, Milano 1982, pp. 66-70.
- , *Borges o la rivelazione che non viene* (1979), in Id., *Itaca e oltre*, pp. 113-121.
- , *Negli interstizi del tempo* (1981), in Id., *Itaca e oltre*, pp. 100-106.
- , *Itaca e oltre*, Garzanti, Milano 1982.
- , *Illazioni su una sciabola*, Garzanti, Milano 1992 (1984).
- , *Danubio*, Garzanti, Milano 1986.
- , *La letteratura non salva la vita. Per la morte di Borges* (1986), in Id., *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, Garzanti, Milano 1999, pp. 43-46.
- , *Stadelmann*, Garzanti, Milano 1988.
- , *Un altro mare*, Garzanti, Milano 1991.
- , *Microcosmi*, Garzanti, Milano 1997.
- , *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, Garzanti, Milano 1999.
- , *L'infinito viaggiare*, Mondadori, Milano 2005.
- , *Alla cieca*, Garzanti, Milano 2005.
- , *Opere*, vol. I, a cura di con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini e uno scritto di Maria Fancelli, Mondadori, Milano 2012.
- Mengaldo P.V., *Profili critici del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
- Michelstaedter Carlo, *La persuasione e la retorica* (1913), a cura di Sergio Campailla, Adelphi, Milano 1995.
- Morpurgo-Tagliabue Guido, *Deduzioni letterarie della famiglia Magris*, «Aut-Aut», 222, 1987, pp. 127-133.

- Neweklowsky Ernst, *Die Schiffahrt und Flößerai im Raume der oberen Donau*, Bd. I, Oberösterreichische Landesverlag, Linz 1952.
- Pampaloni Geno, *Modelli ed esperienze della prosa contemporanea*, in Emilio Cecchi, Natalino Sapegno (a cura di), *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, vol. IX, Garzanti, Milano 1987 (1965).
- Pellegrini Ernestina, *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, Moretti & Vitali, Bergamo 2003 (1997).
- , *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in Claudio Magris, *Opere*, pp. ix-lxx.
- Sorrentino Flavio (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Armando, Roma 2010.
- Westphal Bertrand, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, a cura di Marina Guglielmi, trad. di Lorenzo Flabbi, Armando, Roma 2009. Ed. orig., *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Minuit, Paris 2007.
- Zinato Emanuele, *Una pallina di carta: strategie retoriche del saggismo di Claudio Magris*, in Guido Baldassarri, Nikola Jakšić, Živko Nižić (a cura di), *Letteratura, arte, cultura tra le due sponde dell'Adriatico*, Sveučilište u Zadru, Zara 2008, pp. 21-32.

Vie e voci delle diaspore nella narrativa di Claudio Magris

Ulla Musarra-Schröder

Abstract:

Diaspora is one of the most important themes in the works of Claudio Magris, including its interrelations with issues of exile, emigration, deportation. The Jewish Diaspora is the main topic of many of Magris' essays and essayistic works, in particular *Lontano da dove* (1971). In other works, such as *Microcosmi* (1992) and the great novel *Alla cieca* (2005), Magris visits other diasporas, such as the exodus of thousands of Italians from Istria and Dalmatia. His recent novel *Non luogo a procedere* (2015) brings together the Jewish Diaspora and the African Diasporas through centuries of colonization epically and symbolically materialized in the figure of Luisa Brooks, the novel's female protagonist.

Keywords: Colonization, Diaspora, Emigration, Exodus, Slave Trade

1. I traditi dalla Storia

Nella saggistica e narrativa di Claudio Magris, le tematiche collegate alle molte diaspore di cui è stata scena la realtà storica, non solo dell'Europa ma del mondo intero, includono quelle dell'esodo, della fuga, dell'emigrazione, della deportazione, dell'esilio. Sono viaggi involontari, forzati, viaggi di espulsione o persecuzione, spesso senza possibilità di ritorno, e che comportano esperienze di spaesamento, sradicamento, disintegrazione, perdita della propria individualità o identità¹. Per i loro aspetti negativi si distinguono dal viaggio in genere, in cui è essenziale il piacere della scoperta, dell'esplorazione, della conoscenza e del confronto con realtà, mondi, spazi ignoti, sorprendenti, nuovi. Nei racconti di viaggio in generale predomina un tipo di scrittura che lo stesso Magris ha definito come «diurna», mentre i racconti di realtà o esperienze diasporiche appartengono alla «scrittura notturna»².

La «scrittura notturna» è lo stile caratteristico di gran parte dei racconti e romanzi di Magris, quelli in particolare che sono incentrati su destini di esu-

¹ Si veda C. Magris, *Prefazione*, in Id., *L'infinito viaggiare*, Mondadori, Milano 2005, p. xii.

² Ivi, pp. xxiii-xxiv.

li provenienti da nazioni e regioni varie e che, in un modo o l'altro, sono stati vittime delle menzogne, inganni e tradimenti di cui si è resa colpevole la storia politica moderna. È questo il caso di alcuni personaggi magrisiani che, ingenuamente o ciecamente, si sono lasciati cadere nei tranelli di prospettive o promesse politiche poi cancellate o capovolte. Uno dei primi esempi nella sua narrativa è quello dei cosacchi che, negli ultimi anni della Seconda guerra mondiale, avevano lasciato la Russia per allearsi con Hitler nella vana speranza di ricevere in compenso un nuovo stato cosacco. La migrazione dei cosacchi dalla Russia verso una fantomatica «patria cosacca» che «veniva spostata artificiosamente sulla carta geografica sempre più a Ovest, finché veniva situata in Carnia»³, nel Friuli, è la fonte d'ispirazione di *Illazioni su una sciabola* del 1984, «parabola sull'impossibilità di patria e di storia»⁴, il racconto della ricerca, quasi «biblica, ancorché degradata»⁵, dell'enigmatico capo dei cosacchi, l'anziano Atamàn, Pjotr Krasnov, di un'inesistente «terra promessa»⁶. Il destino di Krasnov anticipa per certi aspetti quello di Salvatore Cippico, protagonista del romanzo *Alla cieca* del 2005. Entrambi sono stati traditi o ingannati dalla Storia, trovandosi a più riprese, come dice Magris nel saggio *Considerazioni di frontiera*, «dall'altra parte, dalla parte sbagliata, nel momento sbagliato»⁷. Se la storia di Krasnov può essere considerata «grottesca e dolorosa»⁸, quella di Cippico è quasi esclusivamente dolorosa, mentre la modalità di scrittura dedicata alla sua tragica storia è principalmente quella notturna. La storia di Krasnov e quella di Cippico appartengono a quelle «grandi metafore letterarie del negativo»⁹, di cui si è occupato Magris anche in altre opere, fra cui il saggio *Lontano da dove* (1971). Cippico è uno dei duemila operai di Monfalcone, i quali, dopo la Seconda guerra mondiale, «convinti militanti comunisti che avevano conosciuto le prigioni fasciste e i Lager tedeschi»¹⁰, si trasferiscono, alcuni con le proprie famiglie, in Jugoslavia per contribuire alla *costruzione* del comunismo. Dopo aver lavorato nei cantieri navali di Fiume e in altri luoghi della Jugoslavia, saranno perseguitati come stalinisti, deportati nei Gulag di Tito sulle isole Goli Otok e Sveti Grgur, dove saranno condannati a terribili lavori forzati¹¹. Ritornato a Trieste, Cippico si ren-

³ C. Magris, conversazione radiofonica del 14 febbraio 1993, citata da E. Pellegrini, *Notizie sui testi*, in C. Magris, *Opere*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di E. Pellegrini e uno scritto di M. Fancelli, Mondadori, Milano 2012, p. 1563.

⁴ C. Magris, *Prefazione 1988. Vent'anni dopo*, in Id., *Opere*, cit., p. 390.

⁵ E. Pellegrini, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in C. Magris, *Opere*, cit., p. xlii.

⁶ *Ibidem*.

⁷ C. Magris, *Dall'altra parte. Considerazioni di frontiera* (1993), in Id., *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, Garzanti, Milano 1999, p. 58.

⁸ Ivi, p. 56.

⁹ C. Magris, *Prefazione 1988. Vent'anni dopo*, in Id., *Opere*, cit., p. 390.

¹⁰ C. Magris, *Dall'altra parte. Considerazioni di frontiera*, in Id., *Utopia e disincanto*, cit., p. 58.

¹¹ Magris ha ricordato in vari testi la tragica sorte degli operai di Monfalcone. Oltre alla pagina citata da *Considerazioni di frontiera*, si veda C. Magris, *Un altro mare*, Garzanti, Milano 2007 (1991), pp. 92-93, romanzo in cui sono evocate inoltre le storie dell'esodo degli Istriani e dei

de conto che il Partito non ha più bisogno di lui e che, anzi, non vogliono sapere niente di Goli Otok e dei crimini commessi nella Jugoslavia di Tito. Condivide per un periodo il suo destino con gli istriani al Silos, il campo profughi di Trieste, «in quel vecchio granaio pieno di poveracci che avevano lasciato Fiume e l'Istria perdendo tutto (perché per gli Jugoslavi, allora, bastava essere italiano per essere fascista)». Viene malmenato da chi lo prende per «un comunista, un traditore, uno che aveva regalato l'Istria a Tito»¹². Poi, come tanti altri profughi istriani si sente costretto a emigrare in Australia. A Hobart in Tasmania la sua storia si congiunge con quella dell'avventuriere danese Jorgen Jorgensen, deportato all'inizio dell'Ottocento e condannato, insieme a numerosi prigionieri inglesi, ai lavori forzati a Port Arthur¹³.

Negli anni in cui ventimila monfalconesi si trasferiscono nella Jugoslavia di Tito (da Ovest a Est), circa trecentomila italiani sono costretti ad abbandonare l'Istria e le coste della Dalmazia e trasferirsi da Est ad Ovest. Cercano rifugio a Trieste, come ricordato in *Alla cieca*, o in altre città o regioni d'Italia ed in seguito anche in altri paesi d'Europa e del mondo intero¹⁴. L'esodo istriano e dalmata si svolge a ondate tra il 1945 e il 1956, che Magris e Angelo Ara in *Trieste. Un'identità di frontiera* (1982), riassumono come «gli anni della diaspora istriana»¹⁵. Anche in *Chi è dall'altra parte? Considerazioni di frontiera*, Magris parla di questo periodo in termini di diaspora (nel senso di 'dispersione'): «La riscossa jugoslava, all'insegna del totalitarismo, fu violenta e indifferenziata. In quegli anni segnati dalla paura, dall'intimidazione e dal delitto, circa trecentomila italiani lasciarono, in momenti diversi, le loro terre e le loro case, per errare nel mondo e vivere, anche per molti anni, in campi profughi»¹⁶. Sottolinea

crimini delle foibe (ivi, pp. 87, 93). L'evocazione più completa del destino dei monfalconesi e delle loro sofferenze durante l'atroce prigionia si trova in C. Magris, *Microcosmi*, Garzanti, Milano 1997, pp. 179-183.

¹² C. Magris, *Alla cieca*, Garzanti, Milano 2005, p. 232. Una preziosa testimonianza delle condizioni di vita dei profughi nel Silos, si trova in M. Madieri, *Verde acqua*, Einaudi, Torino 1987.

¹³ Ricordo che molti dei personaggi di Magris sono storici, ossia personaggi realmente esistenti, anche se della loro vita si hanno poche notizie: sono personaggi «dalla biografia imperfetta», categoria alla quale appartiene il danese Jorgen Jorgensen che negli anni in cui era vissuto in Tasmania aveva pubblicato diversi scritti, fra cui la sua autobiografia (1835), che Cippico trova 120 anni dopo in una libreria antiquaria a Hobart. Per la nozione della biografia imperfetta rimando a C. Magris, *Personaggi dalla biografia imperfetta*, in B. van den Bossche, F. Musarra, S. Vanvolsem (a cura di), *Gli spazi della diversità* (Atti del Convegno internazionale *Rinnovamento del codice narrativo dal 1945 al 1992*, Leuven, Louvain-la-Neuve, Namur, Bruxelles, 3-8 maggio 1993), vol. II, Bulzoni, Roma 1995; Leuven UP, Leuven 1995, 2 voll, pp. 617-632.

¹⁴ Secondo Marisa Madieri, l'emigrazione in altri continenti, come ad esempio l'Australia era «un secondo ancor più radicale esilio» (M. Madieri, *Verde Acqua*, cit., p. 117).

¹⁵ A. Ara, C. Magris, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Einaudi, Torino 1982, p. 168. A proposito dell'esodo istriano Marisa Madieri parla «della diaspora della mia famiglia», M. Madieri, *Verde acqua*, cit., p. 46.

¹⁶ C. Magris, *Utopia e disincanto*, cit., p. 57.

che mentre molti profughi, sentendosi incompresi e ignorati, spesso si rinchiodavano nelle «frontiere dell' amarezza e del risentimento che isolavano questi esuli non soltanto dalla loro terra perduta, ma anche, spesso, da quella in cui venivano a inserirsi», altri esuli invece, «pur soffrendo il dramma dell'esilio e dell'incomprensione da parte dell'Italia ufficiale e pur opponendosi alla violenza nazionalista slava [...], continuavano a considerare il loro mondo istriano e adriatico, un mondo misto e composito, non solo italiano e non solo slavo bensì italiano e slavo, venendo così odiati sia dai nazionalisti slavi sia da quelli italiani e venendo quindi a trovarsi in uno specie di terra spirituale di nessuno, circondata da altre frontiere»¹⁷.

2. La Mitteleuropa e la civiltà ebraica

Le storie delle diaspore s'intrecciano con il problema delle frontiere di cui Magris, nel passo citato, delinea la complessità sia geografica che psicologica¹⁸. Complessità di cui sono stati teatro anche i paesaggi mitteleuropei e danubiani i quali, come descritto in *Danubio* (1986), sono segnati dagli esodi o traslochi di popoli perseguitati o costretti a traversare le frontiere, ad abbandonare la propria patria, il che – per chi non riesce a vivere la condizione di confine come un invito al dialogo, a imparare a «pensare “in più popoli”»¹⁹, può comportare la perdita o la frantumazione dell'identità, lo sradicamento, lo sgretolamento del proprio «io»²⁰. Tra gli esodi ricordati in *Danubio* c'è quello delle famiglie tedesche espulse nel dopoguerra dalla Cecoslovacchia, «con una stupida ingiustizia che credeva di replicare all'infamia del nazismo e invece impoveriva il proprio paese di un componente essenziale»²¹. Ugualmente in Ungheria, il governo aveva «represso o scacciato la minoranza germanica, identificandola col nazismo»²², come pure diversi gruppi di tedeschi dell'Est²³ (di origine sveva o sassone), che nel corso dei secoli avevano dato una certa stabilità agricola, artigianale e borghese a regioni come la Vojvodina, il Banato, la Transilvania, dovettero subire vessazioni o deportazioni²⁴.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ In *Considerazioni di frontiera*, Magris sottolinea in particolar modo i traumi psicologici provocati talvolta da arbitrari spostamenti di frontiere: «le linee di frontiera sono anche linee che attraversano e tagliano un corpo, lo segnano come cicatrici o come rughe, dividono qualcuno non solo dal suo vicino ma anche da se stesso» (C. Magris, *Utopia e disincanto*, cit., p. 52).

¹⁹ C. Magris, *Danubio. Un viaggio sentimentale dalle sorgenti del grande fiume al Mar Nero*, Garzanti, Milano 1993 (1986), p. 343.

²⁰ Ivi, p. 299.

²¹ Ivi, p. 276.

²² Ivi, p. 332.

²³ Cfr. ivi, p. 373.

²⁴ Si veda in particolare ivi, pp. 347-348, 359-360, 364-365, 367-368.

In questo crogiolo di popoli e di culture, «crogiolo plurinazionale»²⁵ o «sovrannazionale», di cui il fango della Pannonia è una delle metafore più potenti²⁶, tra i molti popoli c'è anche quello ebraico. I luoghi in cui la pluralità dei popoli è stata vissuta in modo particolarmente drammatico e intenso appartengono infatti all'Europa centrale, alla «Mitteleuropa tedesca-magiara-slava-romanza-ebraica, polemicamente contrapposta al *Reich* germanico, "un ecumene hinternazionale"²⁷. Visitando alcuni luoghi della Transilvania, Magris osserva che «la cultura tedesca, e con essa quella ebraica [ora al tramonto], è stata un coefficiente di unità e di civiltà nell'Europa centro-orientale»²⁸. Ribadisce, alcuni anni dopo, che *Danubio*, tra l'altro, «è anche la storia della grande simbiosi culturale ebraico-tedesca (i due elementi sovranazionali nel mosaico danubiano di popoli) ed è la storia della sua fine tragica e criminosa»²⁹. In un articolo dedicato a Gustav Mahler e la civiltà ebraica mitteleuropea, Magris sostiene che sono stati gli ebrei ad essere il «sale» o il «collante» della «*Hinternazionale* mitteleuropea», molto più che gli austro-tedeschi ed altri popoli danubiani³⁰. Nel saggio *La civiltà ebraica e un'idea d'Europa* (2006), Magris riprende questa stessa idea:

L'ebraismo – e in particolare quello orientale – sembra offrire un'ultima dimensione classica dell'esistenza, una forza vitale nonostante tutto integra. [...] Ma, d'altro canto, l'ebraismo è anche stato, paradossalmente, l'emblema della massima scissione; di una lacerazione che, ancora una volta, non ha investito soltanto gli ebrei bensì l'umanità intera (almeno quella occidentale), e tuttavia ha investito gli ebrei con particolare violenza, facendo di essi [...] un simbolo dell'universale-umano.³¹

Nello stesso saggio considera l'ebraismo «la più grande cultura di frontiera», una cultura «tragicamente esport[a] di frontiere – frontiere perdute, oltrepassate, rizzate ostilmente contro gli ebrei o costruite da essi per difesa»³². In questo senso, proprio la civiltà ebraica della diaspora è stata senza frontiere, seppure, paradossalmente, accerchiata o dimidiata da quelle stesse frontiere o da altre³³.

²⁵ Ivi, p. 227.

²⁶ Cfr. ivi, pp. 298-299.

²⁷ Ivi, p. 29. Con l'espressione «hinternazionale», Johannes Urzidil, scrittore ebreo, nativo di Praga, intende un mondo «dietro le nazioni».

²⁸ Ivi, pp. 364-365.

²⁹ C. Magris, *Danubio e post-Danubio*, «Rivista di studi ungheresi», 7, 1992, p. 26.

³⁰ C. Magris, *Ik kom wat later, of helemaal niet* (Verrò un po' più tardi, o forse non per niente; citazione di una battuta dello scrittore ebreo austriaco Poldy Beck), «Nexus», 59, 2011, p. 90. Per un incontro di Magris con Poldy Beck in un caffè a Lodz, si veda C. Magris, *L'infinito viaggiare*, cit., p. 167.

³¹ C. Magris, *La civiltà ebraica e un'idea d'Europa*, in F. Colombo, L. Weinberg (a cura di), *L'unità d'Europa. Storia di un'idea*, Ibiskos, Empoli-Firenze 2006, pp. 123-172, p. 124.

³² Ivi, p. 163.

³³ Emblematico è il titolo dell'ultima parte del saggio citato: «Le frontiere dell'ebraismo senza frontiere» (*ibidem*).

3. La diaspora mitteleuropea

Della diaspora ebraica, Magris si era occupato ampiamente in una delle sue prime grandi opere di saggistica, *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale* (1971)³⁴. Come appare dal sottotitolo, il libro è incentrato sull'opera dello scrittore ebreo austro-ungarico Joseph Roth (originario di Brody in Galizia, oggi Ucraina), ma segue le vie e le voci della diaspora mitteleuropea presenti non soltanto nell'opera di Roth ma anche in quella di moltissimi altri autori che rappresentano l'ebraismo orientale, fra i quali scrittori jiddisch come Schalom Alejchem, Mendele Moicher Sturim, Jizchok Leib Peretz e, innanzi a tutti, Isaac Baeshevis Singer (nato nei pressi di Varsavia, nel paesino Leoncin e che, anche dopo essere emigrato negli Stati Uniti nel 1935, scriveva i suoi romanzi nello jiddisch di Varsavia). L'opera di Roth, dai primi agli ultimi racconti, romanzi e saggi, è comunque un filo conduttore che attraversa i vari capitoli del libro.

Nella postfazione alla seconda edizione di *Lontano da dove* (1977), Magris sottolinea che il libro non vuol essere in primo luogo una monografia su Roth, ma «un libro sull'esilio, sull'esilio ebraico assunto a metafora di una condizione storica ed esistenziale che vede l'individuo esiliato dalla pienezza e dalla totalità della vita vera»³⁵. L'interpretazione dell'opera di Roth è stata un modo di accostarsi a quel «tramonto dell'autenticità» che investe «la cultura occidentale e che la civiltà ebraico-orientale ha vissuto con tale intensità da offrirne una parabola esemplare»³⁶. Esempio ed emblematico è anche il titolo del libro che l'autore ha preso in prestito da una storia ebraico-orientale e che cita come epigrafe, storia riassunta e commentata da Saint-Exupéry: «L'assenza è la parola terribile di questa storiella ebraica: "Vai dunque laggiù? Come sarai lontano! – Lontano da dove?"»³⁷. L'accento, che nell'epigrafe si pone sia sull'assenza sia sulla risposta/domanda «da dove», è indicativo della tematica dell'esilio che si estende a tutto il libro. Le vie della diaspora ebraico-orientale partono da un «dove» che

³⁴ Già negli ultimi capitoli di *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna* (1963), Magris, dedicando delle pagine importanti alla crisi austriaca degli anni dopo la Grande Guerra, aveva sottolineato il ruolo decisivo di letterati e scrittori (Werfel, Roth, Musil) per la sopravvivenza del «mondo di ieri» come affascinante e suggestivo «mito di oggi». Parte integrante di quel mondo, di quella «postuma vita dell'impero» (negli anni in cui si va già affermando il nazismo) è l'ebraismo, la tradizione, il costume e il destino delle comunità ebraiche delle province orientali ai confini con la Russia (i cosiddetti *Kronländer*) come evocati nella narrativa di, fra gli altri, Joseph Roth, C. Magris, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, in C. Magris, *Opere*, cit., pp. 251, 256.

³⁵ C. Magris, *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*, Einaudi, Torino 1977 (1971), p. 313.

³⁶ Ivi, p. 314.

³⁷ Secondo Magris questa risposta «talmudica, che risponde cioè con una domanda», può avere due significati: «vuol dire da una parte che l'ebreo, vivendo in esilio, è sempre lontano da tutto, perché non ha una patria, vive appunto nell'esilio, e dall'altra che, avendo una patria non nello spazio ma nel tempo, nel Libro, nella tradizione, nella Legge, egli non è mai lontano da niente» (*Fra il Danubio e il mare*, citato da E. Pellegrini in *Notizie sui testi*, in C. Magris, *Opere*, cit., p. 1545).

non esiste più o che è stato in parte distrutto: i piccoli villaggi, gli *shtetl*³⁸ che fino alla Seconda guerra mondiale, si trovavano nell'estremo oriente dell'Impero Austroungarico, in «tutta la fascia dell'Europa orientale» che si estendeva «dalla Galizia orientale all'Ucraina e dalla Lituania alla Bessarabia»³⁹, vie che conducono «verso un'assenza radicale, verso un vuoto assoluto»⁴⁰. Magris riferisce ai ritratti che tanti scrittori, ebraici, tedeschi, *jiddisch*, russi e polacchi, e tra questi anche Joseph Roth, nel volume di saggi *Juden auf Wanderschaft* (1927; Ebrei erranti), hanno lasciato dello *shtetl*:

il misero borgo nella grigia pianura senza rilievi, la piccola attività economica di bottegai, sensali, merciai ambulanti e qualche ricco commerciante o amministratore terriero per conto del proprietario feudale; l'organizzazione del lavoro affidata [...] prevalentemente alle donne, per consentire agli uomini di dedicarsi alla preghiera ed allo studio talmudico nella *Shul*; [...] la chiusura patriarcale autoritaria e insieme il calore protettivo della famiglia.⁴¹

Per l'ebreo della diaspora, lo *shtetl* era un «microcosmo organico ed armonioso in se stesso pur nella sua oggettiva miseria»⁴², una *Heimat*, come definita da Roth, in contrasto con la nazione che per molti ebrei orientali assimilati diventava un *Vaterland*. Per molti lo *shtetl* rimaneva un luogo utopico di autenticità e integrità, ma un'utopia irreali del passato, della memoria, da contrapporre al presente, un'implicita contestazione del livellamento di valori caratteristico della civiltà contemporanea⁴³. Il viaggio dall'oriente verso i paesi e le città occidentali è una sorta di 'anti-nostos'. La *Heimat* è solo il punto di partenza, non quello dell'arrivo. L'autore fa presente che «L'iter del personaggio rothiano è scandito su quello emblematico dell'ebreo che abbandona lo *shtetl*», anche se spesso si tratta di disertori o reduci che lasciano la Russia per andare in Occidente. Il loro cammino «si conclude non nel ritrovamento della *Heimat* bensì nella verifica dell'assenza ed inesistenza della patria»⁴⁴. Illusoria è per loro anche la possibilità di un ritorno allo *shtetl*, «e cioè il tentativo di inversione di marcia da occidente a oriente». Il «*nostos*» esiste solo come oggetto di memoria o di pietà. Magris rimanda a Roth che, in *Juden auf Wanderschaft*, afferma che «per gli ebrei orientali non esiste alcuna *Heimat* in cui potere reinserirsi come a Itaca, ma esistono solamente "tombe in ogni cimitero" a cui, periodicamente ma fuggacemente, ritornare per poi ripartire». Cita poi un altro detto di Roth: «"Chi

³⁸ Parola *jiddisch* che deriva dalla parola tedesca *Städtchen* (cittadina).

³⁹ C. Magris, *Lontano da dove*, cit., p. 23.

⁴⁰ Ivi, p. 32.

⁴¹ Ivi, p. 19.

⁴² Ivi, p. 14.

⁴³ Cfr. ivi, pp. 20-21.

⁴⁴ Ivi, pp. 26-27.

seppellisce il padre in terra straniera [...] ha diritto di cittadinanza in quella terra estranea”»⁴⁵.

La fuga degli ebrei orientali verso occidente è spinta da fattori diversi: la persecuzione antisemita in generale, i *pogrom* russi e polacchi, ma anche il desiderio o la necessità dei più giovani di trasferirsi in occidente e far fortuna nelle città industrializzate e modernizzate. La fuga significa sì sradicamento, come anche assimilazione, integrazione sociale e nazionale; comportano perciò disintegrazione e alienazione. Per Roth, anche l’assimilazione e l’agognata integrazione nella società occidentale sono, come dice in *Juden auf Wanderschaft*, una sorta di fuga, – fuga dalla propria identità. Secondo Magris, *Juden auf Wanderschaft* «è un grido d’allarme contro l’assimilazione degli ebrei orientali in cammino verso occidente e quindi sul punto di perdere la propria identità»⁴⁶. Il mondo dei personaggi di Roth, infatti, è un «mondo della fuga»⁴⁷. Magris riferisce in particolare a Brandeis, il protagonista del romanzo *Rechts und Links* (1929; Destra e sinistra), un fuggiasco che «ha perduto patria e opinioni e non ne ha né può averne alcuna», anche se in *Die Flucht ohne Ende* (1927; Fuga senza fine), romanzo nella forma di un *Bericht* o *réportage*, l’incalzante viaggiare, la fuga «metaforicamente ebraica» del protagonista Franz Tunda, «una fuga senza fine né principio, senza direzione né provenienza», può essere letta come metafora della diaspora ebraica che, a sua volta, rispecchia sia il disintegrarsi dell’Impero austroungarico sia la condizione di sradicamento dell’uomo moderno⁴⁸. Magris chiarisce questa tripartita relazione analogica sulla base della peculiare decentrata prospettiva di Roth. Nato a Brody, un «crogiolo orientale slavo-tedesco-ebraico», in cui l’impero aveva una funzione di «unità e coesione», Roth vede il «vuoto» della civiltà moderna come «il risultato della dissoluzione dell’impero e dello *shtetl*». Aggiunge alla fine del paragrafo la seguente precisazione:

per l’ebreo orientale Joseph Roth lo sfacelo della Mitteleuropa diviene una parabola, la favola allegorica della lacerazione e della solitudine dell’uomo moderno strappato da tutte le radici, da tutte le “Madri”. Così si giunge ad una perfetta coincidenza fra l’espatriazione del superstite absburgico, la disintegrazione umana e religiosa dell’*Ostjude* e l’incomunicabile frantumazione dell’uomo moderno.⁴⁹

Con l’assimilazione, gli ebrei orientali entrano nella storia sociale-politica dei centri o conglomerati industrializzati mitteleuropei e occidentali che, come dice Magris in *L’infinito viaggiare* (2005), per loro spesso sarà un incontro con l’ignoto, con la violenza, la brutalità e la volgarità di una realtà sconosciuta⁵⁰.

⁴⁵ Ivi, p. 81.

⁴⁶ Ivi, p. 18.

⁴⁷ Ivi, p. 67.

⁴⁸ Ivi, pp. 58-65.

⁴⁹ Ivi, pp. 22, 25-26.

⁵⁰ Cfr. C. Magris, *L’infinito viaggiare*, cit., p. xiv.

L'assimilazione rappresenta, con un'espressione biblica, una specie di «caduta», la seconda rispetto all'uscita dallo *shtetl* che era la prima. La prima e la seconda «caduta» corrispondono, nella narrativa di Roth – qui il *Radetzskymarsch* – rispettivamente all'inserimento dell'eroe di Solferino nella «dimensione riduttiva dell'esistenza politica-sociale», che si rivela come un declino o decadenza borghese, e alla rovina e la fine dell'impero:

con l'ascesa sociale inizia anche il malinconico declino dell'eroe di Solferino, la cui vicenda si trasfigura a parabola moderna della cacciata dal paradiso terrestre, ossia – in senso metaforico – dallo *shtetl* e dai suoi lari. La seconda caduta è rappresentata dalla fine dell'impero, esemplificata a sua volta nella morte di Francesco Giuseppe [...]. Conseguenza del peccato originale, l'impero [...] ne è anche il *remedium*, il pessimistico argine dei mali e la coscienza della *vanitas* terrestre: col suo sfacelo, con la dissoluzione della sua pur greve e soffocante diga morale, dilaga un caos la cui stolta superbia ha perfino scordato l'imperfettissima condizione umana.⁵¹

Secondo Magris, «il *Radetzskymarsch*, saga della fine dell'impero, è [...] una grande allegoria della cacciata dal paradiso terrestre, dalla *Heimat shtetl*»; come i Trotta, così anche gli ebrei orientali, abbandonando i loro *shtetl*, si trovano «fuori», in una condizione di «espatriazione», in cui i valori patriarcali dell'origine si isteriliscono⁵². Non potendo trasferire questi valori alla loro nuova condizione storica, i personaggi di Roth interpretano la storia occidentale solo come «persecuzione e dolore»⁵³. Dal punto di vista antistoricista di Roth e di alcuni dei suoi personaggi, anche la storia moderna è «dispersione, esilio; e nell'esilio ogni cambiamento può essere soltanto una nuova fuga dall'Egitto, una nuova dispersione e un nuovo *pogrom*». La storia moderna non è che «storia di tramonti, di sconfitte e di vittime: storia dell'esilio»⁵⁴.

In *Juden auf Wanderschaft*, Roth esprime una visione analoga, che Magris traduce e cita per esteso. Suppone che Roth in questo brano voglia affermare «il peculiare carattere “borghese” dell'*Ostjude*» e confutare così «la propaganda antisemita di quegli anni, che identificava l'ebreo e soprattutto il profugo ebreo orientale col rivoluzionario sovversivo»:

Molti di essi sono reazionari per un istinto borghese, per amore della proprietà e della tradizione ma anche per timore, non certo infondato, di ogni mutamento della situazione, un mutamento che per gli ebrei non potrebbe significare un miglioramento. È un senso storico nutrito dall'esperienza il presentimento che gli ebrei sono le prime vittime di tutti i bagni di sangue che la storia universale allestisce e organizza.⁵⁵

⁵¹ C. Magris, *Lontano da dove*, cit., pp. 202-203.

⁵² Cfr. *ivi*, p. 183.

⁵³ *Ivi*, p. 121.

⁵⁴ *Ivi*, p. 25.

⁵⁵ Roth in *Juden auf Wanderschaft*, cit., p. 118.

Nonostante il fatto che l'ebreo della diaspora si sentisse o cerchi di sentirsi «fuori del tempo»⁵⁶, e che lo stesso Roth si considerasse appartenente ad una comunità slavo-ebraico o russo-austriaco «fuori della storia», è un dato di fatto che gli ebrei spesso sono stati più dentro la Storia che gli altri. Magris cita, a proposito, *L'uomo di Kiev* (1968) dello scrittore ebreo americano Bernard Malamud, romanzo in cui il protagonista, vittima dell'antisemitismo nella Russia zarista, mentre nel carcere soffre fame e torture, ritorna nella sua immaginazione al passato nello *shtetl*: «Se fosse rimasto nello *shtetl* non sarebbe mai successo... Una volta che te ne vai, sei fuori all'aperto: piove e nevica. Nevica storia. Tutti siamo nella storia, questo è sicuro, ma alcuni ci sono dentro più degli altri. Gli ebrei, più della maggioranza»⁵⁷.

Di questo essere «dentro la Storia» danno testimonianza i tanti luoghi, motivi o *topoi*, presenti nella narrativa di Roth e appartenenti alla tradizione narrativa ebraica. Magris cita, tra gli altri, il motivo della *Grenzschenke*, l'osteria di frontiera, che «rappresenta soprattutto il momento iniziale della marcia verso ovest», motivo che riassume «il tema della frontiera, così tipico del nomadismo spirituale di Roth». Il motivo viene «orchestrato secondo il contrappunto della tenera nostalgia dei fuggitivi e della picaresca ribalderia dei loro interessati complici, contrabbandieri e mercanti di uomini [...]». La *Grenzschenke* è un punto di partenza della marcia verso Occidente, così come l'America è un sognato punto d'arrivo, anche se si rivela di essere solo un «miraggio» o un «deserto», invece di una «terra promessa»⁵⁸. Il «deserto», come anche Sodoma, sono metafore della metropoli, la *Großstadt* moderna, *topos* ricorrente in Roth (come pure in tanta altra letteratura ebraica o jiddisch⁵⁹). Nella narrativa di Roth, la metropoli paragonata al «deserto» biblico è frequente (si pensi alla New York di Mendel Singer in *Hiob. Roman eines einfachen Mannes* (1930; *Giobbe. Romanzo di un uomo semplice*); la metropoli, come una sorte di Sodoma, è simboleggiata in particolare dall'albergo nel romanzo *Hotel Savoy* (1925):

Hotel Savoy è la grande metafora romanzesca dell'itinerario verso Occidente visto quale cammino ingannevole verso il deserto, sempre più lontano dalla terra promessa, e quale viaggio verso Sodoma, gli inferi e la morte simboleggiati

⁵⁶ Ivi, p. 111. Con la considerazione che l'ebreo della diaspora si sente «fuori del tempo», Claudio Magris si discosta dall'idea kafkiana del desiderio degli israeliti di una patria 'nel tempo': «Se Kafka, a proposito del sionismo, notava come gli israeliti volessero una patria nello spazio in luogo della loro vera patria diasporica nel tempo, forse è invece più esatto osservare che la patria degli ebrei della diaspora è consistita in una condizione al di fuori del tempo. Dalla distruzione del Tempio il popolo d'Israele è vissuto non nel divenire ma in un libro, nella parola e nella scrittura, nella Torah considerata preesistente alla stessa creazione. Il libro, ha spiegato Maurice Blanchot, significa assenza di tempo».

⁵⁷ Malamud in *L'uomo di Kiev*, cit., p. 32.

⁵⁸ Ivi, p. 143.

⁵⁹ Si potrebbe aggiungere: come anche in gran parte della letteratura europea, modernista e espressionista, dell'inizio del Novecento.

dall'albergo e dai suoi piani ordinati secondo una gerarchia sociale che richiama i gironi di un aldilà dantesco.⁶⁰

L'albergo forma lo scenario allegorico della «moderna città industriale [...] una Sodomia inaridita dalla biblica pioggia di pece e di zolfo», uno scenario, in cui i molti personaggi «sono, direttamente o mediatamente, ebrei erranti»⁶¹. È una «inquietante allegoria della civiltà industriale e richiama», come fa presente Magris, «l'Hotel Occidentale dell'America kafkiana»⁶²; è infine un rovescio dissacrante dello *shtetl*⁶³.

Per Magris, l'assimilazione degli ebrei orientali, insieme alla disintegrazione della loro tradizione e dei valori universali, fanno parte di un processo iniziato con «gli eccidi causati dai *progroms* russi e polacchi» e portato avanti con «le persecuzioni staliniane», processo che culmina con i crimini dei nazisti: «Lo sterminio perpetrato dal nazismo segna l'apice sanguinoso di un processo di dissoluzione dell'*Ostjudentum*, del quale l'assimilazione o la fuga verso occidentale costituiscono momenti quasi altrettanto decisivi anche se umanamente imparagonabili»⁶⁴.

Nel suo saggio sull'opera di Singer, *La vita e la legge: Isaac Bashevis Singer* (1984), Magris ribadisce che «Lo sterminio nazista [...] è il culmine di questo processo di disintegrazione, che tuttavia assume – nella moderna società industriale – anche altre forme, meno sanguinose ma altrettanto disgregatrici e corrosive». Per quanto riguarda queste altre forme, rimanda esplicitamente alla disintegrazione «che colpisce i sistemi di valori, che imprimono un'unità al fluire della vita, ma intacca anzitutto l'integrità dell'io individuale»⁶⁵. Sposta l'accento sulle conseguenze che la disintegrazione ha avuto per la parola, che nel caso di Singer e di altri scrittori ebraici orientali è il jiddisch, «la lingua dell'ebraismo della diaspora», il cui «tramonto» Henry Miller ha definito «una perdita per il mondo»⁶⁶. Nella visione di Magris, «La letteratura jiddisch appare un simbolo per eccellenza dell'epica», un'epica che, tra l'altro, «s'ispira alla totalità religiosa della Legge, o comunque a temi classici e universali-umani»⁶⁷. Il declino

⁶⁰ Ivi, p. 42.

⁶¹ Cfr. ivi, pp. 42, 45.

⁶² Ivi, p. 47. Magris riassume alcuni di questi elementi kafkiani, fra i quali il numero enorme delle stanze, degli ospiti, dei piani, la simbiosi di efficienza organizzativa e di mistero esistenziale, l'enigma del direttore invisibile e irraggiungibile (cfr. *ibidem*).

⁶³ Cfr. ivi, p. 46.

⁶⁴ Ivi, p. 14. Anche Roth considera, in una lettera del 24.10.1934, l'assimilazione «il primo passo di quell'integrazione nella società borghese destinata a sfociare nel fascismo: “[Il regno dei padri] è stato distrutto da questo repellente socialismo nazionale (= nazionalsocialismo), i cui padri sono stati i socialdemocratici e i cui nonni sono stati gli ebrei liberali», ivi, p. 211.

⁶⁵ C. Magris, *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Torino 1984, p. 336.

⁶⁶ Ivi, p. 338.

⁶⁷ Ivi, p. 339.

dello jiddisch, perciò, è «un simbolo trasparente della fine dell'epica»⁶⁸. Magris ha in varie occasioni e in contesti diversi parlato della fine dell'epica come sorte della letteratura moderna o dell'arte epica in generale, «della possibilità di raccontare storie esemplari, valide per tutti e integre nel loro significato». Alla «saggezza» di un narratore che unisce le voci «della sua gente» in una «voce corale», subentra «il soliloquio del romanziere»⁶⁹. Come Magris sostiene nel saggio *Grande stile e totalità* (1984), il romanzo moderno, invece di divenire «una moderna epopea, [...] sarà piuttosto l'antiepopea del disincanto, della vita frammentaria e disgregata», un genere di romanzo che «raffigura un mondo disarmonico, caotico e frantumato, in cui l'individuo non trova risposte alle sue domande e perde le sue illusioni»⁷⁰. Il grande stile epico moderno Magris lo individua nella capacità di Tolstoj «di cogliere il tutto unitario della vita al di sopra delle scissioni» e di condensare «la legge del tutto nella mazurca di Natascia»⁷¹.

Nel saggio su Singer, Magris aggiunge una nota positiva. Anche se l'universo dialettale dello jiddisch va verso il suo tramonto, il che significa anche la perdita della corallità epica, l'atto del narrare può restituire, dare presenza, a valori sacri distanti o dimenticati. Riassume un apologo chassidico riferito da Gershom Scholem:

il narratore, circondato dai suoi ascoltatori, riferisce che, in alcune generazioni, si è perso il segreto del Bàál-shem; una generazione dopo l'altra ha dimenticato, rispettivamente, le preghiere del Bàál-shem, il modo in cui egli accendeva miracolosamente il fuoco nel bosco e infine lo stesso luogo del bosco dov'egli si recava ad accendere il fuoco e a dire le preghiere per ottenere l'aiuto divino. L'ultimo rabbi, tuttavia, può narrare la storia di tutto questo e il suo racconto, da solo, ha la stessa efficacia delle azioni compiute dalle generazioni precedenti, non più ripetibili ma solo raccontabili.⁷²

In *Lontano da dove*, in cui è citato in modo completo lo stesso apologo, Magris sottolinea che «Roth fa parte anch'egli dell'ultima generazione, privata del retaggio; anzi, è il sopravvissuto all'ultima generazione, il narratore che può soltanto riferire e parlare di valori perduti nel tempo». Aggiunge che «la grandezza dell'ultimo Roth» è di salvare «un'eco del sacro»⁷³, pur essendo i suoi ascoltatori «un gruppo di sbandati, esuli ed irregolari». Come Roth, ugualmente Singer, in alcuni dei suoi racconti o parabole, riesce, con voce «imperturbabile», a rappresentare, o «abbracciare» (come i grandi scrittori epici o l'autore dell'*Ecclesiaste*), la totalità dell'esperienza⁷⁴.

⁶⁸ Ivi, p. 338.

⁶⁹ Ivi, p. 339.

⁷⁰ Ivi, p. 19.

⁷¹ Ivi, p. 20.

⁷² Ivi, p. 341.

⁷³ Ivi, pp. 241-242.

⁷⁴ Cfr. ivi, pp. 342-343.

Sel'epicità in questo senso costituisce, in qualche modo, una sorta di resistenza alla disintegrazione o frantumazione caratteristiche del romanzo moderno, ci si deve allora chiedere se questa resistenza dell'epico sia presente anche nei romanzi dello stesso Magris. Mi sembra che in *Alla cieca* le numerose citazioni delle epopee (le *Argonautiche* di Apollonio Rodio e le anonime *Argonautiche Orfiche*) costituiscano, nel loro insieme, una linea epica che, come un basso continuo, riunisce tutte le vicende disparate del romanzo. Alla domanda se anche nel grande romanzo più recente, *Non luogo a procedere* (2015), si possa distinguere una forma di epicità, spero di poter dare una risposta alla fine del paragrafo seguente.

4. Diaspore e esodi in *Non luogo a procedere*

Come Vienna, così anche Trieste, nei primi decenni del Novecento, era una città in cui la comunità ebraica aveva un ruolo culturalmente molto importante. Secondo Magris, in *Utopia e disincanto* (1999):

Fra i molti [...] volti di Trieste spicca quello ebraico. Decisivi nello sviluppo culturale, economico e politico della città, gli ebrei si erano identificati con essa e con la sua scelta italiana pur recandole, e dandole, l'impronta della cultura, della civiltà mitteleuropea, impensabile senza la componente ebraica. Trieste – che finisce in questo senso nel '38, con le leggi razziali – è uno dei grandi luoghi dell'ebraismo.⁷⁵

In *Non luogo a procedere*, la protagonista Luisa è erede di questa grande cultura ebraica di Trieste. Ha avuto l'incarico di allestire il museo «della guerra» dopo la misteriosa morte del protagonista «senza nome», che aveva progettato questo «forsennato» museo per esporre la sua grande raccolta di armi di ogni genere con lo scopo di dare un segno di protesta contro «tutte le guerre»⁷⁶. Nella composizione del romanzo le varie storie di guerra, repressione, persecuzione, si raggruppano in una sorta di raggiera a forma di spirale o vortice che porta il lettore in un viaggio attraverso spazi e tempi diversi, dalla Mitteleuropa al Sud America, alle coste occidentali e orientali dell'Africa, ai Caraibi, agli Stati Uniti, all'Inghilterra, al Messico, alla Trieste della fine della seconda guerra mondiale (tra fine aprile e inizio maggio del 1945), l'occhio di quel ciclone che si era abbattuto sull'Europa e sul mondo. È un viaggio nel tempo e nello spazio, in cui, con interruzioni e brusche inversioni di rotta, si passa dal Novecento all'Ottocento, al Settecento, al Cinquecento, di nuovo al Novecento e al periodo del dopoguerra, e dal cuore della Mitteleuropa alle coste dell'Africa e alle isole dei Caraibi.

⁷⁵ C. Magris, *Utopia e disincanto*, cit., p. 55. Per la funzione dell'ebraismo di Trieste nel quadro europeo, «funzione fondamentale e complessa, proprio quale collante fra la civiltà italiana e quella centro-europea», si veda C. Magris, *La civiltà ebraica e un'idea d'Europa*, cit., p. 136. Faccio presente che, tra le due guerre mondiali, il clima culturale triestino venne 'nutrito' anche dall'immigrazione di ebrei orientali, come illustrato in un paio di racconti in C. Magris, *Tempo curvo a Krems. Cinque racconti*, Garzanti, Milano 2019.

⁷⁶ Cfr. C. Magris, *Non luogo a procedere*, Garzanti, Milano 2015, p. 68.

Le storie collegate all’Africa e ai Caraibi sono incentrate sulle memorie della colonizzazione, la tratta degli schiavi che, dal Cinque- all’Ottocento, prosperava sulle coste delle baie e dei fiumi africani, i destini degli schiavi o dei loro discendenti nei Caraibi o nel Nord America. La maggior parte di queste memorie è distribuita sui vari capitoli della *Storia di Luisa*, la protagonista nata da madre ebrea e padre afroamericano. Mentre il protagonista, come anche il suo Museo, è strumento della memoria, Luisa è memoria. Nelle sue memorie ed evocazioni storiche, la diaspora biblica è all’origine sia della diaspora ebraica sia di quella negriera: la tematica della tratta e della schiavitù negriera si unisce a quella della diaspora ebraica. I due popoli dispersi hanno sofferto la stessa discriminazione, violenza e persecuzione⁷⁷:

Come potremmo cantare le canzoni di Sion in terra straniera? Lingue tagliate di esuli che hanno in comune solo ciò che loro manca, un proprio posto nel mondo, e che si riconoscono toccandosi nel silenzio e nel buio, come prigionieri in una cella, o nel respiro affannoso per il lungo errare. Dere’s no hidin’ place down dere, I’m burnim too. Come potremmo cantare le canzoni di Sion in terra straniera? Non c’è posto dove nascondersi, anch’io brucio. Eppure hanno, abbiamo saputo cantarle, pensava Luisa, go down Moses tell old Pharao to let my people go e il popolo se ne è andato per il mondo, spesso inospitale quanto la prigione.

Deep river, il fiume di Giordano è largo e profondo, ancora un fiume da attraversare, sempre ancora un fiume da attraversare, la Terra Promessa sempre dall’altra parte. Le stesse canzoni, canzoni di tribù perdute, dieci di Israele, innumerevoli d’Africa; non c’è posto dove nascondersi aldiqua o aldilà del fiume e del mare, sotto il sole feroce che espone la preda al cacciatore. Corri negro corri, anch’io brucio, traversata del deserto, il treno blindato corre a Treblinka, il fetore dei corpi ammucciati e della stagnante nuvola dei loro respiri è già quell’odore acido che avvertiranno fra poco smettendo per sempre di sentirlo un attimo dopo.⁷⁸

La diretta, struggente, evocazione della condizione umanamente indegna dei deportati nei treni che li trasportano ai Lager nazisti fa parte anch’essa della «storia di Luisa», della storia della sua famiglia triestina. Sua nonna materna Deborah era stata uccisa alla Risiera di San Sabba di Trieste, l’unico campo di sterminio in Italia. La madre Sara si era salvata, perché la nonna Deborah, poco prima del rastrellamento, era riuscita a portarla da una vecchia conoscente a Lusino, dove la bambina, giocando in spiaggia, non poteva sospettare che «Oltre, dietro o sopra quella luce e quell’acqua fuse in un unico tremolio, si combatte, si spara, si uccide; si muore, si brucia la gente nella città oltre il golfo»⁷⁹. Dopo

⁷⁷ In alcune opere di Roth, affiora, come fa presente Magris, «un’analogia fra negritudine ed ebraismo». Riferisce a proposito (in nota) a *Juden auf Wanderschaft* e a *Rechts und Links*, in cui l’assoluta infelicità di un personaggio femminile «trova un riscontro nel perduto dolore del canto negro» (C. Magris, *Lontano da dove*, cit., pp. 68, 100).

⁷⁸ C. Magris, *Non luogo a procedere*, cit., p. 146.

⁷⁹ Ivi, p. 58.

la guerra, quando ritorna a Trieste, Sara va a vivere a casa dei suoi parenti. È tormentata dai sospetti che pesano sulla memoria di sua madre Deborah, di essere stata complice nel rastrellamento di una famiglia ebrea di Trieste. Assalita dalle insinuazioni da parte di parenti e conoscenti, dalle allusioni e mezze parole di alcuni e dal comportamento elusivo di altri, Sara si sente invasa da ciò che già sapeva, ma che non avrebbe voluto sapere: «Lei sa, lei non sa, lei saprà quello che già sa, qualcosa ogni tanto s'inceppa dentro la sua testa, qualche guastatore ha sabotato i circuiti. Un lavoro dentro di lei, un tarlo che scava gallerie e continua ad avanzare»⁸⁰. Nonostante «quei messaggi velenosi, infiltratisi come clandestini nei corridoi della mente»⁸¹, non era affiorata che una parte della verità. Così l'esistenza di Sara è stata stritolata nella lotta tra un'angosciosa volontà di sapere e la doppia morale della società del dopoguerra che, dopo aver risvegliato in lei i sospetti, le aveva imposto di far finta non solo di non sapere, ma anche di non sapere di sapere, di vivere come se avesse dimenticato⁸².

Della storia di suo padre, quel «nero Messia americano che ci aveva messo il suo per salvare il mondo da Auschwitz»⁸³ e anni dopo era tragicamente morto in un incidente aereo sulla pista di Aviano, Luisa evoca l'infanzia felice nella Martinica, in casa della nonna Tati che aveva la «faccia screpolata e nera come la terra [...], faccia di negra incomprensibile come la terra e buona come la terra sempre spremuta calcata spaccata»⁸⁴. Si domanda se la sua bisnonna africana della Martinica e la sua bisnonna Rachele, ebrea di Trieste, si sarebbero capite. Suppone di sì, «perché in quei volti così incomparabilmente diversi c'era la stessa ostinata illesa resistenza a secoli di violenze e persecuzioni». Forse, nell'immaginazione di Luisa, la Martinica avrebbe potuto essere una sorta di *Heimat*, un altro *shtetl*. Sulle spiagge della Martinica, alla Grande Anse, il padre, giocando con gli altri ragazzi, aveva imparato il creolo, «quella lingua ruvida e dolce, quel francese africano di schiavi che i padroni francesi parlavano volentieri e che gli ex schiavi non proprio del tutto ex volevano invece proibire di parlare ai loro figli nella speranza che così diventassero un po' più ex»⁸⁵. Il creolo era la lingua delle canzoni, delle ninne nanne, che le aveva cantato il padre, anche se da adulto non lo parlava più. Quando era ancora ragazzo aveva seguito suo padre, il nonno di Luisa, prima a Puerto Rico e dopo negli Stati Uniti, a Memphis. Così, mentre a Martinica era Joseph (con l'accento sulla e) e a Puerto Rico José, era diventato Joseph (con l'accento sulla o). Degli anni negli Stati Uniti il padre parlava poco. Erano anni in cui aveva fatto conoscenza con la discriminazione e la violenza razziale, di cui forse lui stesso era stato vittima. Solo alla madre di Luisa aveva parlato della tragica fine di sua sorella Kasika, infermiera della Army Nurse

⁸⁰ Ivi, p. 117.

⁸¹ Ivi, p. 119.

⁸² Cfr. ivi, p. 121.

⁸³ Ivi, p. 228.

⁸⁴ Ivi, p. 230.

⁸⁵ Ivi, p. 233.

Corps, che durante una licenza a Londra era stata calpestata a morte da teppisti ubriachi, fra i quali ci potrebbe essere stato il fratello o l'amico di qualcuno che lei stessa aveva soccorso al fronte e che forse era morto nelle sue braccia.

Per Luisa le due diaspore, in cui sono vissuti i suoi genitori e i loro rispettivi antenati, hanno la stessa radice atavica biblica. I loro popoli in fuga sono rami della stessa stirpe: i figli e nipoti di Noè. Da un lato Cam e suo figlio Canaan che hanno deriso il vecchio padre e nonno, dall'altro lato Sem che ha coperto le nudità del padre, per cui Noè maledice Cam e Canaan, mandando i figli di Cam in Etiopia e in Egitto e rendendo Canaan schiavo di Sem: «Canaan sia maledetto, sia lo schiavo [...] di Sem; Canaan dalla pelle scura e dalle labbra tumide, nero come la nera terra fertile del Nilo [...] Dunque schiavo nostro [così pensa Luisa], di noi venuti a rubare la sua terra e la sua vita?». Canaan che dopo ha dato il suo nome alla Terra promessa, che da allora è «terra di colpa, di rapina e di espiazione» e già terra d'esilio: «il Galuth è iniziato prima ancora che arrivassimo nella Terra di Canaan, da cui siamo stati scacciati e da cui abbiamo scacciato i figli dei nostri fratelli, di Ismaele che ha dovuto vivere nel deserto come un asino selvaggio, di Canaan sempre esule e straniero, di Cam che ha forgiato la catena dei suoi discendenti», gli schiavi dunque venduti alle navi negriere. Siamo colpevoli anche noi? si chiede Luisa, «figli di Abramo abbiamo scacciato altri figli di Abramo», anche se allora non eravamo ancora ebrei: «è solo a partire da Abramo che dobbiamo sentirci responsabili». È stato lui che aveva fatto differenza fra Sara e Agar, «come i *béké* fra le madri bianche e quelle nere dei loro figli»⁸⁶.

Luisa s'identifica con l'uno e con l'altro ramo della stirpe, per cui il suo «io» è un «noi». Nella sua mente le due diaspore si intrecciano. I due popoli dispersi e perseguitati sono intercambiabili: «Gli ebrei sono i negri del mondo e i negri in America sono gli ebrei in Egitto, che il faraone perseguita perché li teme». In entrambi i casi si tratta di un «popolo cui è stata dovunque rubata la sua terra, Africa o Canaan – Terra promessa e perduta, dove sia la cacciata, l'esilio, sia il ritorno sono tragedia»⁸⁷.

Nell'insieme dei capitoli dedicati alla tematica delle colonizzazioni s'inserisce la storia di un certo Carlo Filippo, il 'preteso' trisavolo del protagonista 'senza nome', storia che viene ripensata da Luisa sulla base di alcune carte conservate nel Museo. Con la rievocazione delle gesta di questo avo avventuriero, che era diventato ricco con il commercio di schiavi, di avorio, di pietre preziose, viene a galla il traffico degli schiavi tra le coste orientali dell'Africa e l'India Occidentale, traffico in cui, nella seconda metà del Settecento, aveva un ruolo principale il commerciante olandese William Bolts. Nella Delagoa Bay, Bolts, prima di partire per l'India, «aveva lasciato un pugno d'uomini a costruire [un] fortilizio, a morire di malaria e a trafficare con schiavi, tessuti, monili, alcol, polvere d'oro (che non c'era) e avorio». Incaricato da Bolts, «ma anche di testa

⁸⁶ Ivi, p. 237. I «*béké*» sono abitanti delle Antille francesi, in particolare della Martinica, con la pelle bianca, discendenti dai primi colonizzatori europei.

⁸⁷ *Ibidem*.

propria», Carlo Filippo, trattando «con i capi locali l'acquisto degli schiavi», aveva alzato il prezzo, «una parte del quale finiva nelle sue tasche»⁸⁸. Insieme a Bolts, aveva fatto costruire, intorno al fortilizio, una cintura di capanne, piccole abitazioni indigene, con orti e giardini, che sembravano fatte con orti e giardini, ma che in realtà non era altro che una cintura di difesa, un cuscinetto, che avrebbe ricevuto i primi colpi di cannone, quando sarebbero arrivati i portoghesi a riprendersi l'estuario (il che infatti sarebbe avvenuto). Prevedendo questo pericolo, alcuni abitanti fuggono verso i villaggi dell'interno; tra questi vi è una giovane e bella donna nera, della quale il trisavolo si era invaghito e che aveva chiamato Perla: «puliva le bianche zanne d'elefante che arrivavano per essere lavate e stivate prima del trasporto; i suoi occhi splendevano e ridevano, ma si guardavano intorno, [...] capivano che ogni tanto c'era nell'aria un odore di guerra»⁸⁹. Carlo Filippo viene incaricato di riprenderla, la insegue, la raggiunge e la riporta a casa sua («– per sorvegliarla, diceva»⁹⁰). In seguito la porta con sé a Trieste, su una delle navi che per le grandi Compagnie commerciali (triestine, austriache, olandesi) facevano la spola tra l'Africa e l'India, e nelle cui stive «l'avorio nero» era «pigiato [...] insieme alle zanne di avorio bianco»⁹¹. A Trieste, Carlo Filippo l'ammira come danzatrice e attrice di spettacoli teatrali, che lui stesso aveva messo in scena, fra i quali un divertente rifacimento di una commedia di Carlo Gozzi. Perla aveva il ruolo di Smeraldina, «la mora al servizio della malvagia Fata Morgana», un ruolo che le andava a meraviglia, anche perché il suo «italiano maccheronico infarcito di qualche parola ronga – la lingua africana che si parlava a Delagoa Bay»⁹² non si distingueva troppo dalla lingua turca italianizzata della Smeraldina di Gozzi. Come nel caso del creolo del padre di Luisa, così anche la lingua di Perla riassume la condizione di chi ha perduto la sua terra d'origine e si è dovuto adattare ai costumi del paese dell'altro.

Alle storie della diaspora africana appartiene quella di Luisa de Navarrete, leggendario personaggio femminile, donna negra di grande intelligenza e coraggio vissuta a Puerto Rico alla fine del Cinquecento, di cui il padre di Luisa spesso aveva raccontato. Ora Luisa rievoca o meglio ricostruisce la storia di questa sua grande omonima. Molte sono le domande che riguardano l'origine di questa donna che si perde nell'oscurità della Storia dei continenti. Forse, come vogliono alcune fonti, era arrivata da giovane a Puerto Rico dalle coste dell'Africa occidentale, passando per la Spagna⁹³. Oppure era nata a Puerto Rico, il

⁸⁸ Ivi, pp. 151-152.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Ivi, p. 153.

⁹¹ Ivi, p. 163.

⁹² Ivi, p. 154.

⁹³ Una delle fonti di questa ipotesi è *Lettres créoles* di Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant, citato nel romanzo: «Nera di pelle, bianca di cultura, caraibica per destino, madre di meticci», ivi, p. 286. Si veda anche ivi, p. 288, dove Chamoiseau e Confiant sono ricordati come «aedi della créolité, caraibica e non solo caraibica, crogiolo quale unica identità e verità possibile».

che sarebbe un'ipotesi forse più ragionevole, perché le sue avventure sarebbero troppe per essere vissute in una sola vita. «In ogni caso era là che comincia la sua avventura più incredibile, fra indiani Caribi, rapimenti, tesori affondati, guerre, ritorni»⁹⁴. Sia Luisa che suo padre avevano preferito la prima versione: «Capiva che anche a suo padre sarebbe piaciuto che quell'altra Luisa fosse nata in quell'immenso paese dove tutti hanno la pelle nera e fosse arrivata a quelle isole dopo aver attraversato il mare su una bella nave»⁹⁵. Più tardi, ripensando a questa storia, Luisa si era chiesta se nella stiva «scura e puzzolente» della stessa nave dove Luisa de Navarrete passeggiava sul ponte, ci fossero «altri neri come lei ma per il resto non come lei». Chissà, si chiede Luisa, «se lei talora li sentiva rumoreggiare, un unico muggito soffocato, una specie di russare doloroso». Luisa s'immagina che non sia stata Luisa de Navarrete a fare la traversata, ma qualche suo parente, qualche suo parente, qualcuno che non stava sul ponte, ma era rinchiuso nella stiva. Lo scenario evocato da Luisa si riallaccia al dramma dei profughi che oggi cercano di attraversare il Mediterraneo:

Ma quella traversata del grande mare non l'aveva fatta lei, ma qualcun altro per lei e non per servire una dama bensì nel fetore della stiva, anch'essa un opaco e oleoso mare scuro, sporco come il fondo del mare su cui correva la nave, fango e frantumi di ossa sbriciolate, quel niente che restava dei cadaveri gettati in acqua, fradicio illeggibile archivio di un olocausto degli olocausti, come era stato detto, resti di una immensa vita oscura e strappata al grembo col coltello di una storia squartatrice, sangue versato da uno stupro collettivo che arrossa l'oceano.⁹⁶

Le ricerche di Luisa sono incentrate sull'avventura più incredibile di Luisa de Navarrete, da quando era stata rapita dai Kalinagos, gli indiani Caribi, a quando, dopo quattro anni, era riuscita a scappare e ritornare da suo marito, Luís Hernandez, uomo benestante e per la sua pelle bianca rispettato nella società spagnola di Puerto Rico. Viene sospettata di aver partecipato, durante la sua prigionia, ai culti e pasti cannibalistici dei Kalinagos e perciò sottoposta ad un interrogatorio dell'Inquisizione, rischiando di essere accusata di idolatria e di finire sul rogo. L'unico documento storico è un manoscritto del Cinquecento che contiene i verbali del tribunale dell'Inquisizione di Puerto Rico, documento che Luisa trova in un archivio a Siviglia⁹⁷. Dai verbali traspare, nonostante i danni e le abrasioni procurati dai secoli, gli illeggibili scarabocchi di uno scrivano e la sua registrazione lacunosa e imprecisa, l'abilità con la quale Luisa de

⁹⁴ Ivi, p. 181.

⁹⁵ Ivi, p. 272.

⁹⁶ Ivi, p. 288.

⁹⁷ È Luisa, personaggio di finzione, che svolge il lavoro d'archivio svolto dall'autore, il lavoro cioè di decifrare, nella biblioteca di Siviglia, i verbali dell'interrogatorio di Puerto Rico o come frugare le cronache teatrali triestine del Settecento. La spia più evidente dello scambio di ruolo tra autore e personaggio è il passo seguente: «Ma ogni storia, ogni testo, ogni vita, si diceva Luisa scorrendo quelle carte che si era portata al Caffè San Marco – era tornata a Trieste per concludere il lavoro, ormai i tempi stringevano – è un palinsesto» (ivi, p. 285).

Navarrete ha saputo schivare gli scogli dell'interrogatorio. Intuisce ciò che interessa a coloro che la interrogano, previene le loro domande, raccontando quello che sa sui Kalinagos, sulle loro feste e rituali, le loro isole e approdi nascosti, sui naufragi di navi spagnole e navi negriere, l'uccisione o il rapimento di chi era a bordo, sui tesori nascosti in fondo al mare, per cui da interrogata diventa «una preziosa informatrice, quasi una collaboratrice, un'infiltrata». Luisa deve ammettere a se stessa che la sua antica omonima non era innocente: «sa benissimo che ciò che racconta può scatenare rappresaglie e massacri di uomini che non c'entrano per nulla con ciò che le è successo, d'altronde non può certo, nella sua situazione, preoccuparsi per loro»⁹⁸. Emerge qui dal tessuto del romanzo il filo tematico che ricollega la storia di Luisa de Navarrete al destino di Deborah, con la grande differenza che Luisa de Navarrete, pur avendosela vista brutta, si era salvata dal rogo, mentre «Nonna Deborah invece si era stata bruciata e anche tanti tanti altri, un paio pure per colpa sua; bruciati da canaglie ancora più canaglie di quelle che avevano bruciato eretici e di quelle che avevano massacrato gli indiani»⁹⁹.

Decifrando i verbali, Luisa si rende conto che sotto le parole, in particolare quelle aggiunte dallo scrivano, ci sono delle pause, dei silenzi, delle tracce di ciò di cui Luisa de Navarrete non ha voluto dire: la convivenza con il capo dei suoi rapitori, le loro notti sulla pelle giaguara, i figli nati nei quattro anni che ha durato questa convivenza. Avvolta dal buio è anche la sua storia prima e dopo questi quattro anni, di come era vissuta con il suo marito bianco, con i loro figli meticci neri, dopo aver abbandonato i suoi figli meticci rossi nella foresta. Cercando di colmare alcune di queste lacune, Luisa fa ricorso all'immaginazione. Ammette che la sua ricostruzione «è un palinsesto, carta raschiata per scrivervi ancora, sempre la stessa storia ma sovrapposta a un'altra precedente, una scrittura che ne copre altre con correzioni difficilmente leggibili ma che non le cancellano», anche se «al fondo, inattingibile», resta «la verità, la storia di una persona pur deformata dagli specchi e dagli echi»¹⁰⁰. Nel caso di Luisa de Navarrete, gli anni al di là del finale sono cancellati. Non si saprà mai come è vissuta dopo, quando «riaffonda nell'ombra domestica, nell'oscurità della condizione femminile, meno paurosa, ma più opaca dell'oscurità della foresta». Tutto ciò resterà per sempre al buio, come dice la ballata di Mackie Messer di Brecht, che Luisa vuole far risuonare nel Museo: «“Die im Dunkeln sieht man nicht, chi sta al buio non lo vediamo...”»¹⁰¹. Ma anche nella vita di personaggi storici, anche se assunti a «personaggi dalla biografia imperfetta», ci sono zone di opacità o di ombra

⁹⁸ Ivi, p. 293.

⁹⁹ Ivi, p. 273.

¹⁰⁰ Ivi, pp. 285-286.

¹⁰¹ Ivi, p. 296.

che il ricercatore o lo scrittore, come sostiene Magris altrove, fa bene a non illuminare troppo, a rispettare e a non «profanare»¹⁰².

Con le sue otto storie – otto capitoli che diventano (un magico) nove se si include anche il capitolo *Sostiene Luisa de Navarrete* – sono il punto di vista di Luisa e la sua voce a dare unità epica alle moltissime tematiche del romanzo. È lei che, partendo dalle diverse sale del museo, tiene insieme, come intorno ad un fulcro, le tantissime storie di armi e di guerre che si sono svolte in varie parti del mondo. È lei, inoltre, che unisce le traiettorie delle due diaspore, trovando non solo la loro comune origine nello stesso mito biblico, ma anche collegando le indicibili, incommensurabili, sofferenze del popolo ebraico, dai pogrom di Galizia alla Shoah, a quelle subite dalle innumerevoli vittime e schiavi africani, dalla Tratta ai linciaggi d'Alabama¹⁰³. La voce di Luisa è anche quella dell'autore che, nella sua opera saggistica e narrativa, ci fa visitare i luoghi più tenebrosi della Storia, dalle diaspore ebraiche della Mitteleuropa a quelle istriane e dalla Tratta africana alla Shoah, mettendo tuttavia spesso l'accento sul coraggio e sulla resistenza di molti dei suoi personaggi e sulla loro dignità umana.

Riferimenti bibliografici

- Ara Angelo, Magris Claudio, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Einaudi, Torino 1982.
- Madieri Marisa, *Verde acqua*, Einaudi, Torino 1987.
- Magris Claudio, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna* (1963), in Id., *Opere*, vol. I., a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini e uno scritto di Maria Fancelli, Mondadori, Milano 2012.
- , *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*, Einaudi, Torino 1977 (1971).
- , *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Torino 1984.
- , *Danubio. Un viaggio sentimentale dalle sorgenti del grande fiume al Mar Nero*, Garzanti, Milano 1993 (1986).
- , *Prefazione 1988. Vent'anni dopo*, in Id., *Un altro mare*, Garzanti, Milano 2007 (1991).
- , *Danubio e post-Danubio*, «Rivista di studi ungheresi», 7, 1992, pp. 21-32.
- , *Personaggi dalla biografia imperfetta*, in Bart van den Bossche, Franco Musarra, Serge Vanvolsem (a cura di), *Gli spazi della diversità* (Atti del Convegno internazionale *Rinnovamento del codice narrativo dal 1945 al 1992*, Leuven, Louvain-la-Neuve, Namur, Bruxelles, 3-8 maggio 1993), vol. II, Bulzoni, Roma 1995; Leuven UP Leuven 1995, 2 voll., pp. 617-632.
- , *Microcosmi*, Garzanti, Milano 1997.
- , *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, Garzanti, Milano 1999.
- , *Fra il Danubio e il mare*, Garzanti, Milano 2001.
- , *L'infinito viaggiare*, Mondadori, Milano 2005.

¹⁰² Si veda C. Magris, *Elogio dell'opacità. Troppa luce acceca*, articolo dedicato a Édouard Glissant, scrittore caraibico teorico della creolizzazione, «Corriere della Sera», 10 luglio 2011. Si veda E. Pellegrini, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, cit., p. xxix.

¹⁰³ Cfr. C. Magris, *Non luogo a procedere*, cit., p. 170.

- , *Alla cieca*, Garzanti, Milano 2005.
- , *La civiltà ebraica e un'idea d'Europa*, in Furio Colombo, Liliana Weinberg (a cura di), *L'unità d'Europa. Storia di un'idea*, Ibiskos, Empoli-Firenze 2006, pp. 123-172.
- , *Ik kom wat later, of helemaal niet*, «Nexus», 59, 2011, pp. 85-90.
- , *Elogio dell'opacità. Troppa luce acceca*, «Corriere della Sera», 10 luglio 2011.
- , *Opere*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini e uno scritto di Maria Fancelli, Mondadori, Milano 2012.
- , *Non luogo a procedere*, Garzanti, Milano 2015.
- , *Tempo curvo a Krems. Cinque racconti*, Garzanti, Milano 2019.
- Pellegrini Ernestina, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in Claudio Magris, *Opere*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini e uno scritto di Maria Fancelli, Mondadori, Milano 2012, pp. xi-lxx.
- , *Notizie sui testi*, in Claudio Magris, *Opere*, pp. 1529-1619.

L'io nello sguardo dell'altra L'arte del monologo di Claudio Magris*

Enza Biagini

Abstract:

The current essay aims to highlighting a few aspects of the fine 'art of the monologue' practiced by Claudio Magris in his remarkable theatrical achievements (three dramatic monologues and two choral plays), in particular, on his most compelling play, *Lei dunque capirà* (2006). On one hand, the play highlights his masterly use of the stylistic/dialogic capacity of the monologue on stage and, on the other, it offers an unprecedented and extraordinary (parodic) re-actualization of the myth of Orpheus.

Keywords: Claudio Magris, *Lei dunque capirà*, Monologue, Myth, Parody

La scrittura è sempre uno scavare alla ricerca di qualcosa che si rivela – quando si rivela – soltanto durante questa ricerca e che, in quanto si tratta di qualcosa di non conosciuto, è segreto. In ciò consiste la verità della scrittura ma anche il suo potenziale devastante, perché costringe a sapere. Lo scrittore è una spia, di se stesso o di altri, e dopo la sua delazione l'esistenza non è più la stessa. Si è responsabili di ciò che si ascolta e si riferisce perché i fatti dice ancora [Javier] Marías esistono solo se qualcuno li ricorda e li racconta. (C. Magris, *Segreti e no*, 2014)

Quando esordisce a teatro, Claudio Magris ha al suo attivo un venticinquennio di studi da germanista, che hanno preso corpo in varie monografie e raccolte presto divenute fondamentali, alcune incursioni nel territorio della narrativa, e quel mirabile «incrocio» tra narrativa e saggistica che è *Danubio* (1986), oggi tradotto in numerose lingue. (G. Davico Bonino, *Prefazione*, in C. Magris, *Teatro. Stadelmann, Le voci, Essere già stati, La mostra, Lei dunque capirà*, 2010)

* Diversi testi citati nei Riferimenti bibliografici si possono leggere ora raccolti nel secondo volume dei "Meridiani", C. Magris, *Opere*, vol. II, a cura e con un saggio introduttivo di E. Pellegrini e uno scritto di M. Fancelli, Mondadori, Milano 2021.

Enza Biagini, University of Florence, Italy, enza.biagini@unifi.it, 0000-0002-8689-9461

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Enza Biagini, *L'io nello sguardo dell'altra. L'arte del monologo di Claudio Magris*, pp. 211-252, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, CC0 1.0 Universal, DOI 10.36253/978-88-5518-338-3.20, in Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (edited by), *Firenze per Claudio Magris*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2420-8361 (online), ISBN 978-88-5518-338-3 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-338-3

Le mouvement, voilà la grande loi, la loi impérieuse de la poésie récitée. Choisissez donc une œuvre de dimension restreinte, mais complète, vivante et mouvementée, dont le sujet soit clair, intéressant, humain, et qui ait comme une pièce de théâtre, une exposition, un nœud, un dénouement. (C. Coquelin, *L'art de dire le monologue*. Par Coquelin cadet, Coquelin aîné, pp. 7-8)¹

On ne pense pas assez qu'il y a dans tout récit une faute de perspective: on y narre tout au plus quelques moments plus rares, plus émouvants que d'autres, on ne s'aperçoit pas que ces moments, qui seuls émergent dans nos souvenirs, flottent, sur la nappe obscure, mais continue, des longues heures anonymes aux quelles nous ne repenserons pas, et ne se conçoivent pas sans elles. Notre vie tout entière sait peu de choses de nous-mêmes; nos émotions bouleversent, mais n'occupent pas nos heures; elles laissent ce soin aux habitudes, et dans le sommeil enfin elles n'interviennent que grâce aux songes. (M. Yourcenar, *La nouvelle Eurydice*, 1931)

1. Magris il racconto e il teatro

Nel 2006 Claudio Magris pubblica una delle sue più avvincenti opere drammaturgiche, *Lei dunque capirà*², costruita sulla filigrana del mito di Orfeo e Euridice. Il testo sembra chiudere (provvisoriamente) un vero e proprio ciclo di sperimentazione teatrale, iniziato nel 1988 con *Stadelmann* (Carl Wilhelm Stadelmann è il nome di un ex-servitore di Goethe, morto suicida in un ospizio a Jena), proseguito nel 1993 con il radiodramma *Le voci* (la voce monologante è quella di un uomo che confessa i propri *raptus* a distanza per le voci di donna registrate sulle segreterie telefoniche). Un percorso ripreso nel 2001 con due testi pubblicati contemporaneamente: *Essere già stati* (uno straordinario e brevissimo monologo, ispirato all'eroe del romanzo *La mano*, di Luca Doninelli³) e *La mostra*, secondo dramma dialogico dopo *Stadelmann* (con protagonista il

¹ Il testo contiene una sorta di prontuario storico-pratico e una 'difesa' del genere monologo «attaqué dans la presse» del momento (Note de l'éditeur, p. 61).

² C. Magris, *Lei dunque capirà*, Garzanti, Milano 2013 (2006) e Id., *Teatro. Stadelmann, Le voci, Essere già stati, La mostra, Lei dunque capirà*, cit. (i riferimenti sono tratti da questa edizione, d'ora in poi indicati con il titolo del dramma e il numero di pagina). Il monologo viene pubblicato dieci anni dopo la morte di Marisa Madieri (9 agosto 1996), sua prima moglie, ed è dedicato ai suoi figli, Francesco e Paolo. Il testo conosce diversi allestimenti teatrali (dopo il debutto in piazza a Genova, nel luglio 2006) e ha ispirato un film, *Dietro il buio*, diretto da Giorgio Pressburger (2011), per la sceneggiatura di Paolo Magris, con protagonisti Gabriele Geri e Sarah Maestri; la colonna sonora è di Roberto Vecchioni.

³ L. Doninelli, *La mano*, Garzanti, Milano 2001 («A mio fratello [...]. Di essere stato non gli bastava», p. 90). Questo sembra essere il nucleo generativo del monologo. Si tratta di una frase pronunciata nel libro da Isabel, sorella dell'eroe del romanzo, Jerry Olsen, uno straordinario virtuoso della chitarra che, dopo aver perso l'uso della mano sinistra, decide di sacrificare la mano malata e suicidarsi.

«randagio pittore» Vito Timmel, «quasi allievo di Klimt», morto in manicomio a Trieste) ed infine un nuovo monologo, *Lei dunque capirà*. Nel complesso tre monologhi drammatici e due drammi corali. Non è esagerato considerare ogni prova come un *banc d'essai* sperimentale a sé, ma vale la pena di sottolineare subito l'importanza del 'riuso' del monologo teatrale, una forma estremamente versatile e drammaturgicamente impegnativa, con marcata caratterizzazione lirica, autodiegetica, finzionale che, per altro, Magris colloca sul piano della «scrittura notturna»⁴.

Cinque «stazioni», così definisce queste prove Ernestina Pellegrini e, a posteriori, il termine, che evoca cerimonie e liturgie, serve a dare la giusta tonalità meditativa a drammi più o meno lunghi, apparentemente slegati e conclusi nell'atmosfera totalizzante e rigorosa della perfetta coincidenza tra il tempo e lo spazio della durata scenica. Da questo punto di vista, la forma teatrale, insieme a quel ridursi all'essenziale della scrittura – evocato nel pensiero di Ernestina Pellegrini⁵ – che si adegua alla 'grana della voce', sembra offrire all'autore l'occasione di toccare, almeno metaforicamente, i confini di quella quintessenza di totalità tragica della vita, mitizzata nella sua opera. Una totalità (d'impronta lukacciana⁶) presente come punto di fuga dietro ad ogni romanzo o racconto di Magris, a ogni suo saggio e inseguita nella trasversalità strutturale della mente creativa di uno scrittore che, noto germanista, sta tra più letterature e frontiere ed è radicato in una tradizione culturale tra le più alte, complesse e vive d'Europa.

Si dirà che tale percezione totalizzante è di natura convenzionale e fittizia ed è destinata a durare nell'intervallo di tempo tra un inizio e una calata di sipario

⁴ Claudio Magris, tornando a fare riferimento alla nota dicotomia «scrittura diurna/scrittura notturna» – di cui fa uso lo scrittore argentino Ernesto Sábato, per distinguere l'espressione del mondo delle 'idee chiare e distinte' da quelle oscuramente inconse –, ha definito il monologo, in particolare quello «assolutamente e radicalmente monologo» di *Lei dunque capirà*, come «la forma più appropriata, l'unica capace di evocare il mondo notturno che permea il testo, l'atmosfera della Casa di Riposo che si rivela poi un po' aldilà, morte, buio, un regno oscuro» (I. Lucari, *Intervista a Claudio Magris dal programma di sala di "Lei dunque capirà"*, «Il Rossetti», Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia, 9 gennaio 2013, p. 2).

⁵ Ernestina Pellegrini scrive: «Si può ragionevolmente sostenere che l'intellettuale triestino sia arrivato alla narrativa e poi al teatro per un impegno di essenzialità. Il teatro è stato per lui la riprova di quanto di superfluo poteva esserci nelle tecniche narrative, così come il racconto aveva condensato a sua volta, per un blitz d'invenzione, l'analiticità dei saggi critici [...]. Rappresenta, appunto, il grado zero della scrittura e, si potrebbe quasi dire, un miracolo di miniaturizzazione» (E. Pellegrini, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in C. Magris, *Opere*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di E. Pellegrini e uno scritto di M. Fancelli, Mondadori, Milano 2012, p. lix).

⁶ Per la complessità del concetto di 'totalità' (come «unità del tono»), riferito all'eclissi del «grande stile» nel romanzo e a più esempi – tra gli altri: Nietzsche, Musil, Broch, Ben, D'Annunzio, fino a Joyce, Kafka, Bataille, oltre che Lukács – rinvio alla riflessione di Magris nel suo saggio di apertura (*Grande stile e totalità*) al volume *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Torino 1984, pp. 3-31, ma più specificamente al contributo intitolato *Lukács e il demone della totalità*, che si legge in C. Magris, *Itaca e oltre*, Garzanti, Milano 1998 (1982), pp. 122-128.

e resta comunque solo «vita allusa»⁷. E, nel frattempo, sui fondali della produzione creativa di Magris hanno continuato a scorrere i miti del farsi e disfarsi di potenti dominazioni, i racconti parcellizzati di nome in nome, di microstoria in microstoria, geografie, ‘alfabeti’ e, se per una biografia ne concorrono almeno due (come in *Un altro mare*, 1991; *Alla cieca*, 2005; *Lontano da dove*, 1971; *Non luogo a procedere*, 2015 ...), per avere presa sulla realtà e stare al passo del «gioco di possibilità» del «ventaglio di potenzialità eterogenee»⁸ della letteratura, occorre continuare a moltiplicare inchieste, illazioni, scavare ‘dietro le parole’, consultare documenti storici, verbali, attestati di non ‘luogo a procedere’; esercitarsi a fare esperimenti con il tempo e con la memoria. Persino l’amata immensità del mare appare troppo ingombra e il grande fiume (Danubio), sempre più eterotopico, non finisce di unire e al contempo separare città e paesi della Mitteleuropa, proprio come, in maniera ossimorica, «l’acqua – mare, laguna – è vita, e minaccia la vita; sgretola, sommerge, irrorà, cancella»⁹.

È superfluo chiedersi se l’effetto di ‘totalità di vita’, seppure fittizio e destinato a ricominciare ad ogni recita, che Magris si concede con il suo teatro, attraverso la parola pronunciata a voce alta dagli attori – da personaggi diventati persone incarnate –, equivalga a una qualche scelta di scendere a patti con l’idea di «impossibilità [per la letteratura] di rappresentare una totalità armoniosa e razionale del mondo»¹⁰, oppure si dia come maniera indiretta di provocazione più decostruttiva possibile (e a teatro la messa in scena dello spettacolo della vita predispone a ricomposizioni apparenti, sebbene reversibili). Passare dalla saggistica alla critica letteraria, al romanzo e al teatro, senza soluzione di continuità, ma anche senza abbandoni, suona come una ostinata sfida alla complessità delle possibilità del reale, nel tentativo di dare una forma ‘aderente’ alla realtà irrazionale del mondo contemporaneo, senza tradirla (‘tradurla’, come a teatro) in discorsi razionali ma anche senza mostrare connivenze. Credo che si riferisca a un simile punto di mira (per lo meno ossimorico) il riferirsi di Magris a una sorta di grammatica creativa duale e alternata, quando parla di discorso riflessivo e discorso creativo (critica e romanzo); tempo puro (lineare) e tempo impuro (romanzesco); scrittura notturna e scrittura diurna; scrivere con la testa e scrivere con la mano; stile paratattico e stile ipotattico; unità e frammentazione; ma anche differenziando la maniera creativa disgregata di Svevo da quella compatta di Tolstoj (e creando alternative inedite, come tra l’ebraismo di Kafka e Svevo o tra due tipi di Ulisse – quello di Bloom in Joyce – che torna rimanendo «l’uomo di sempre» e l’altro

⁷ R. Alessi, *Stadelmann, l’eroismo del servitore*, «La Repubblica», 9 gennaio 1991, p. 28.

⁸ C. Magris, *Dietro quest’infinito: Robert Musil*, in Id., *L’anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, cit., p. 216 (l’oggetto di riflessione è la realtà «ribollente» del romanzo *L’uomo senza qualità*).

⁹ C. Magris, *Lagune*, in Id., *Microcosmi*, Garzanti, Milano 1997, p. 61.

¹⁰ C. Magris, *I vasi comunicanti: romanzo e società*, in C. Magris, M. Vargas Llosa, *La letteratura è la mia vendetta*, Mondadori, Milano 2012, p. 17 (Magris commenta un pensiero di Raffaele La Capria sui «romanzi falliti», intesi come unico specchio possibile della realtà contemporanea).

– quello di Dante e altri dopo di lui – che «diventano altri rispetto a se stessi»¹¹). Dualismi che sembrano dare un qualche fondamento all'idea di una poetica di Magris profondamente dialogica. Un tratto, questo, che fa anche di lui (come Llosa) uno 'scrittore e qualcosa d'altro'¹² e, su un altro piano, uno scrittore che, in virtù di questa sua grammatica duale riflessiva e creativa, si situa tra moderno e postmoderno. Quando Ernestina Pellegrini dice, a ragione, di considerare Magris uno «scrittore molto più moderno che postmoderno»¹³, lo fa in nome di un «umanesimo venato da scetticismo» ben radicato nel retroterra di saggezza della «tradizione triestina»¹⁴. Ed è vero come simile retroterra impedisca allo scrittore ogni deriva decostruzionista. Tuttavia, se è possibile affermare che la resistenza alla *vague* della postmodernità è palese, specie per un intellettuale eticamente impegnato nella vita civile quale è Magris, lo stesso non si può dire per la sua creazione letteraria che affonda profondamente nelle derive 'notturne' e centrifughe, considerate terreno d'elezione dalla postmodernità, fino ad assumerne le ultime conseguenze di oscuramento psichico, di malessere etico ed esistenziale, per altro servendosi di una modalità narrativa tutt'altro che lineare (basti pensare al romanzo *Alla cieca*, *Conde*, oltre che ai drammi *La mostra* o *Le voci*, o alla sua idea della verità raggiunta attraverso la «discontinuità», la «rottura» e il rischio, per il narratore, di giocare, come nella vita, a «carte sparse»¹⁵). I pareri della critica sul dialogo tra moderno e postmoderno in Magris restano non concordi. Su un aspetto, tuttavia, penso che non ci siano dubbi: se l'intellettuale non si concede mai (ideologicamente) di assumere un atteggiamento euforico o connivente circa la fine delle 'grandi narrazioni' (Jean-François Lyotard, Lévinas), lo scrittore, che mira a rappresentare la realtà nella sua dimensione problematica, al limite dell'indicibile¹⁶, non ha potuto (né voluto) evitare l'attraversamento dei terreni infestati e contaminati, scegliendo magari di erigervi dei simulacri straordinari, destinati a diventare monumenti necessitati e necessari: come l'epos danubiano,

¹¹ C. Magris, *Viaggio e romanzo*, in C. Magris, M. Vargas Llosa, *La letteratura è la mia vendetta*, cit., p. 34.

¹² Questo pensiero di Magris è riferito a Vargas Llosa: C. Magris, *I vasi comunicanti: romanzo e società*, in C. Magris, M. Vargas Llosa, *La letteratura è la mia vendetta*, cit., p. 12. Si consideri che duale è persino il pensiero della morte (inteso come reincontro con persone e cose o annichilimento di tutto), espresso da Magris (C. Magris, *Rivedere il porcellino d'India. Concetto dell'aldilà e senso delle cose ultime*, in M. Alloni, C. Magris, *Marco Alloni dialoga con Claudio Magris. Se non siamo innocenti*, Compagnia Editoriale Aliberti, Reggio Emilia 2011, pp. 71-78. E ancora: C. Magris, *Il pensiero della morte*, in M. Alloni, C. Magris, *Comportati come se fossi felice. Marco Alloni intervista Claudio Magris*, Compagnia Editoriale Aliberti, Reggio Emilia 2016, pp. 106-112).

¹³ E. Pellegrini, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in C. Magris, *Opere*, cit., p. xiv.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ C. Magris, *I vasi comunicanti: romanzo e società*, in C. Magris, M. Vargas Llosa, *La letteratura è la mia vendetta*, cit., p. 14.

¹⁶ A riflettere sull'aspetto dell'indicibilità è Simone Rebora (*Claudio Magris*, Cadmo, Fiesole 2015, p. 13 e sgg.). Magris stesso, però, ha toccato il tema, a proposito di un testo di Max Stirner (C. Magris, *Io sono indicibile* [1980], in Id., *Itaca e oltre*, Garzanti, Milano 2012 [1982], pp. 10-15).

fulcro centrale del percorso creativo compiuto tra saggistica, critica, romanzo e racconto, dal *Mito absburgico* (1963) a *Tempo curvo a Krems* (2019).

2. Tradurre/fare teatro. Una poetica?

E il teatro in tutto questo? Ogni volta che Magris, nelle sue numerose interviste, è stato sollecitato da domande sulla scelta della parola teatrale e a motivare il 'suo profondo amore per il teatro' lo abbiamo sentito bilanciarsi, in sintesi, tra due motivazioni speculari: da un lato quella del desiderio di *surplus* di verità nello sperimentare la possibilità di rappresentare situazioni esistenziali, non di rado al limite (e persino quelle che 'più gli repellono') e, dall'altro, la possibilità di uscire dal ruolo di traduttore di teatro – iniziato precocemente – splendidamente rivestito nel corso della sua opera traduttiva di Ibsen, Schnitzler, Von Kleist, Grillparzer, Büchner, per assumere quello di autore, passando dalla passione per il teatro alla creazione di opere di drammaturgia. Ma quale è l'idea di teatro di Magris? L'autore a questa domanda risponde in modo indiretto, spesso facendo emergere osservazioni molto specifiche – ma quasi di passaggio – che occorre cogliere disperse nelle sue interviste e tra le note che motivano le proprie soluzioni traduttive di opere teatrali. Ad esempio, nella sua nota di traduzione al testo dell'oscuro dramma delittuoso di Georg Büchner, *Woyzeck* (pubblicato nel 1988), Magris, pur nella sua ritrosia a formulare proposte di tenore teorico, lascia scivolare, tra le considerazioni di natura traduttiva – ed è, in primo luogo, il traduttore a parlare –, alcune riflessioni metateatrali, dove sottolinea che il ruolo elettivo, per un testo teatrale, consiste nel *passer la rampe* in virtù della presenza e delle voci dei personaggi «che sulla scena [...] vivono e parlano»¹⁷. L'autore tornerà spesso a chiarire la natura prevalentemente scenica delle sue scelte traduttive, perciò quando si rileva, come ha puntualmente fatto Barbara Invančić, che «la maggior parte delle traduzioni teatrali di Magris [sono] nate in funzione di un allestimento scenico»¹⁸, implicitamente si dà consistenza ad un'idea sottesa di teatro, che sembra collocarsi dalla parte dei percorsi teorici di quanti, negli anni Settanta, hanno insistito sulla necessità di considerare la natura della 'semiosi del testo teatrale' da un punto di vista performativo e non

¹⁷ C. Magris, *Nota del traduttore*, in G. Büchner, *Woyzeck*, a cura di H. Dorowin, trad. di C. Magris, Marsilio, Venezia 1988, p. 14. La frase di Magris ricorda da vicino il pensiero di Aristotele che, nella sua *Poetica*, riconosce al teatro la prerogativa di «presentare tutti in azione e all'opera quelli che fanno l'imitazione» (Aristotele, *Dell'arte poetica*, a cura di C. Gallavotti, Mondadori, Milano 1974, p. 9). Aristotele, è noto, sta trattando dei 'modi' di assunzione della parola creativa, differenziando il modo diegetico – narrativo – da quello mimetico.

¹⁸ B. Invančić, *Claudio Magris e la traduzione*, in Ead., *L'autore e i suoi traduttori. L'esempio di Magris*, Bononia UP, Bologna 2013, p. 34. L'autrice fornisce l'elenco completo delle opere tradotte e degli allestimenti scenici (ivi, pp. 34-35). Per altro, come si è visto, lo stesso Magris ha cura di dare notizie e dettagli di messa in scena.

solo letterario¹⁹. Un atteggiamento teorico che, per altro, va nel senso di dare il giusto rilievo al fatto che il segno teatrale è per lo meno doppio e all'aspetto realizzativo degli allestimenti scenici e delle regie²⁰. Aspetti, questi, riconosciuti da Magris implicitamente importanti quando precisa di essersi trovato, con *Woyzeck*, alle prese con un'«opera teatrale autentica» che lo ha messo dinanzi a una duplice esigenza traduttiva (linguistica e scenica) in cui era stato spinto a tenere in considerazione proprio il piano 'imprevedibile' ed elaborativo dello spettacolo. Ma si legga Magris:

Si tratta [...] di una traduzione pensata e scritta esplicitamente per la sua rappresentazione, per la sua messa in scena; in questo caso si trattava della versione cinematografica diretta – splendidamente – da Giorgio Pressburger per la televisione [...]. Un'opera teatrale autentica (e il *Woyzeck* non è soltanto un assoluto capolavoro poetico, bensì anche un magistrale testo scenico) nasce per essere rappresentata, in una indissolubile unità di testo scritto, consegnato sempre alla pagina, e della sua traduzione nell'irripetibile occasionalità dello spettacolo, della recitazione e della regia, nell'imprevedibile atmosfera di una sera.²¹

«Irripetibile», «imprevedibile» non è il testo scritto (che non varia²²) bensì, e Magris ne tiene conto da commediografo, è quello 'virtuale': un testo semioticamente aperto, destinato a ri-esistere ogni volta, in maniera concreta, quale laboratorio di mimica, gesti, modalità e modulazioni espressive da plasmare; il testo come oggetto simbolico deve dunque superare la prova performativa. In quest'ottica è come se l'autore (il traduttore) di un testo teatrale si trovasse a dover pensare a due diverse modalità di testi in uno – scritto e agito –; e quello agito tende a prevalere sul primo imponendo esigenze di ordine fortemente mimetico, pressoché autoreferenziale – affinché non ci siano dubbi che il personaggio sulla scena agisca convintamente come 'quel' Vito Timmel o *Woyzeck*

¹⁹ P. Pavis, *ad vocem* Semiologia teatrale, in Id., *Dizionario del teatro*, a cura di P. Bosisio, trad. di P. Bosisio e P. Ranzini, Zanichelli, Bologna 1998. Si veda, inoltre, di A. Ubersfeld, *Leggere lo spettacolo*, edizione italiana a cura di M. Fazio e M. Marchetti, Carocci, Roma 2008.

²⁰ Sempre nel 1998, nell'avvertenza che accompagna la traduzione del testo teatrale, *Le sorelle, ovvero Casanova a Spa* di Schnitzler, Magris descrive, infatti, tecnica e autori degli allestimenti scenici. Si veda: «Anzitutto la versione è stata compiuta ai fini non tanto della lettura quanto dell'allestimento scenico del testo da parte del teatro stabile di Trieste con la regia di Luca De Fusco e la scenografia di Sergio d'Osma e l'interpretazione di Mariano Rigillo, Antonella Latteri, Giampiero Becherelli, Federico Pacifici e Simone Caramelli ...» (C. Magris, *Nota del traduttore*, in A. Schnitzler, *Le sorelle, ovvero Casanova a Spa*, traduzione di C. Magris, Einaudi, Torino 1988, p. 110).

²¹ C. Magris, *Nota del traduttore*, in G. Büchner, *Woyzeck*, cit., p. 13. In altro luogo della sua riflessione, ponendo a confronto traduzione narrativa e teatrale, Magris sottolinea proprio la facilità consentita dal «procedimento indiretto» del tradurre un romanzo di contro alla necessità di presa «diretta, immediata» della «battuta teatrale», che «esige un cortocircuito fra l'originale e la versione» (ivi, p. 15).

²² Ricordo che la teorica Anne Ubersfeld ha scritto: «[...] la rappresentazione è cosa istantanea effimera; solo il testo è imperituro» (A. Ubersfeld, *Theatrikón*, *Leggere il teatro*, trad. di P. Stefanini Sebastiani, La Goliardica, Roma 1984, pp. 9-10).

potenziali –, tali da suscitare effetti di empatia non solo da parte del pubblico; ma, come dice Magris, in primo luogo è lo stesso autore che si trova a far parlare Woyzeck, Casanova, Stadelmann... come Woyzeck, Casanova, Stadelmann, attraverso voci con accenti inediti, tali da ‘farsene una sorpresa’:

[...] il testo teatrale fa scattare una vicinanza, fa balenare una mimesi e una identificazione che può forse permettere di inserire la propria voce in quella dei personaggi originali, di parlare con essi e abbandonarsi al fluire delle loro parole [...] subordinandosi al loro tono, intonando la propria voce come ci si intona ad un coro la cui melodia ci sovrasta, finendo per sentir uscire dalla propria penna queste loro parole con la stessa sorpresa con la quale si sentono uscire dalla propria bocca le proprie, o almeno con la stessa limitata possibilità di controllarle esattamente, perché quando uno parla conosce l’argomento di cui parlerà nei secondi o nei minuti successivi, ma non sa esattamente che cosa dirà.²³

Fuori da ogni incasellamento semiotico/semiologico, il testo teatrale, per Magris, è un testo ‘che si dà in spettacolo’, destinato, come è, a farsi parola. E da attualizzare. Nel tenerne conto, l’autore giunge a percepire l’istante irripetibile e imponderabile che vede il ri-prodursi di una scintilla creativa ‘simile’ a quella originale, anche negli effetti sull’autore (a questo si riferisce, come si è già notato, quando scrive: «finendo per sentir uscire dalla propria penna queste loro parole con la stessa sorpresa con la quale si sentono uscire dalla propria bocca le proprie»). La voce in presa diretta, immediatezza, imprevedibilità, identificazione (autore e pubblico): sono queste le parole-chiave – piuttosto scarse, in verità – utili a dare solidità a una poetica teatrale, seppure obliqua, da parte di Magris; tuttavia, queste sue osservazioni, quasi rubate, riferite alla motivazione sulla natura linguistico-scenica della sua traduzione del dramma di Büchner, non valgono solo per quella esperienza (o altre esperienze traduttive). L’idea, che Magris coltiva, del teatro come perfetta macchina di semiosi performativa, ha una fondatezza teorica oggettiva in cui a risuonare con una eco particolarmente vitale e suggestiva è la ‘voce umana’. Un aspetto, questo, che può già servire da argomento probante per sottolineare l’importanza del ruolo delle voci nel suo teatro: quelle dei suoi drammi corali, ma, soprattutto, le voci dei monologhi e della sua «*Nuova Euridice*»²⁴, come si cercherà di vedere.

Su un altro piano, potremmo aggiungere alcune osservazioni che consuonano con le sue stesse soluzioni di traduzione teatrale. Ad esempio, quando leggiamo che il personaggio di Woyzeck «nel dramma è contemporaneamente l’eroe, uno dei più alti e grandi eroi di tutta la letteratura universale, ed è uno dei tanti, uno dei volti anonimi ed oscuri che si succedono, forse invano, sulla scena del mondo»²⁵, non saremmo forse tentati di trasferire questa sorta di risarcimen-

²³ C. Magris, *Nota del traduttore*, in G. Büchner, *Woyzeck*, cit., p. 15.

²⁴ È il titolo di una riscrittura del mito di Euridice da parte di Marguerite Yourcenar (*La Nouvelle Euridyce* [1931], in Ead., *Œuvres romanesques*, cit., pp. 1251-1325).

²⁵ C. Magris, *Nota del traduttore*, in G. Büchner, *Woyzeck*, cit., p. 22.

to esistenziale, in differita, anche ad alcuni dei suoi personaggi teatrali, come il pittore Vito Timmel (*La mostra*) o Stadelmann (nel dramma eponimo)? E continuando: dinanzi alle argomentazioni di Magris intorno alla scelta obbligata di una partitura linguistica che, alla stregua di Büchner, sezioni «ogni particolare come un'icastica realtà assoluta» – tali da produrre risonanze di «vivezza antiletteraria» e, nel contempo, il senso di accordo di un'esatta corrispondenza semantica e simbolica tra il testo e lo «smarrito e indifeso disordine della vita» – con un certo arbitrio, saremmo tentati già di evocare non solo il crescendo della «tragica *climax*» verbale dello psicodramma dell'uomo delle *Voci* (1993²⁶), ma, più motivatamente, la rilevanza attribuita al registro parlato, «diretto», «disarmonico», «spezzato», «vitale»²⁷ e, a tratti, delirante, dei dialoghi tra Stadelmann e Goethe o dei monologhi dell'antico servitore, tenendo conto che *Woyzeck* e *Stadelmann* recano la stessa data (1988). Magris è convinto dell'efficacia mimetica di un parlato, che – in modo ancora più marcato rispetto alla mescolanza dei registri verbali nei discorsi tra Stadelmann e Goethe e con gli altri personaggi (si pensi all'eloquio basso-mimetico degli ospiti dell'ospizio, o del postiglione, del barbiere, dell'attrice e le battute da bettola che fanno quasi da controcanto parodico ai discorsi, retorici e roboanti, del Borgomastro di Francoforte o del Direttore dell'ospizio a Jena) – irrompe fragorosamente sulla scena della *Mostra*. Qui la scena risuona di cori, ritornelli di canzoni popolari, di dialoghi forbiti, dal lessico talvolta colto, elevato (quello del Direttore della mostra in allestimento o di Timmel stesso) e, talvolta, fittamente dialettale. Comunque, un parlato «plurilinguistico», inedito, che sta in bocca a Timmel come a Sofianopulo (l'amico traduttore di Baudelaire) o allo scultore Marcello Mascherini per cui tutti i protagonisti (comprese le voci che fanno da coro ai dialoganti) praticano più o meno un mistilinguismo estremamente inventivo, ironico o cupo, a tratti lirico e trasognato. Ecco il parlato di Timmel, ad esempio, in cui affiora, come un abbaglio, il ricordo della donna amata morta (Maria, la sua 'Alcesti' e già quasi Euridice di *Lei dunque capirà*):

[TIMMEL] E le faville saliranno in alto col vento, nella notte così nera da sembrare blu, lucente come i suoi capelli, onde nel buio bianche di candida spuma, il sorriso e il riso di Maria – punteggeranno ardenti gli inesistenti spazi infiniti, stelle nell'infinito soffittato di stelle, dugentilionar di costellazioni che tramontano... vedevo tante luci tremanti, laggiù nella città, quando la domenica tornavamo dal Kahlenberg, e Vienna era un balenio, puntini di luce, tante candele di un compleanno perpetuo ... (*La mostra*, pp. 156-157)

In ogni caso è il registro di un eloquio, al contempo diretto, ma duttile, malleabile, che riesce a mimare poesia e memoria e a farsi storia e a formulare parole di elogio dell'arte («L'arte va fatta in grande, maniera grande di re e popoli dominatori, ori e gonfaloni di battaglie, niente pianzòtei di mammolette incom-

²⁶ G. Davico Bonino, *Prefazione*, in C. Magris, *Teatro*, cit., p. 8.

²⁷ C. Magris, *Nota del traduttore*, in G. Büchner, *Woyzeck*, cit., pp. 13-14.

prese...» – *La mostra*, p. 155²⁸). E, nuovamente, si potrebbe dire che l'autore sembra tornare a sperimentare il gesto, la «maschera acustica»²⁹ che gli permette di «sentir uscire dalla propria penna [le] loro parole con la stessa sorpresa con la quale si sentono uscire dalla propria bocca le proprie». Parole che chiedono solo di farsi accordi, alfabeti (in vari idiomi) da trasmodare in esecuzione sonora, vocalità. Accade allo scultore Marcello Mascherini (nella realtà, un caro amico del padre dello scrittore) quando evoca un episodio vissuto con Timmel, quasi lasciandosi andare ad esercizi di dizione:

MASCHERINI Dio, quella volta alla Cavalchina, quando gli ha versato tutto lo sciampagna sullo smoking, sì, all'ingegner Pomogacci, che gli comprava un quadro con una cena, e Pomogacci – che mi ricordo di quando si chiamava ancora *Pomogats*, no, *Pomogac*, sì, insomma, *Pomogacci* – ghe ga dito de tuto e lu, calmo, tranquilo ...; (*La mostra*, p. 156)

e al pittore-traduttore Cesare Sofianopulo, che, in questo lungo monologo di tipo 'narrativo' – e cioè funzionale all'avanzamento strutturale dell'azione –, ci offre la possibilità di toccare con mano un perfetto esemplare di quegli scorcì sul reale che Ernestina Pellegrini potrebbe ancora definire come «un miracolo di miniaturizzazione» storico-biografico³⁰, essenziale per la storia retrospettiva di Timmel:

[SOFIANOPULO] *Hast du vom Klahlenberg das land dir ring besehn, / So wirst du, was ich schrieb und was ich bin, versthehn. // Eh sì, sotto l'Austria le scuole erano serie e i poeti si imparavano a memoria. E il professor Riedel aveva la mania di Grillparzer, quante volte gli dovevamo ripetere quei versi. Grillparzer è rimasto a Vienna tutta la vita, Timmel è andato via presto per venire a Trieste, ma la frittata*

²⁸ La battuta è di Timmel, impegnato in uno dei suoi più importanti sililoqui dove si mescolano ricordi e pensieri di poetica pittorica: «Un quadro ha da essere grande, duro come ogni grandezza, come la vita. Alla Kunstgewerberschule di Vienna il maestro era Klimt – no, no xe vero che i no me ga volù, son 'sta mi, mi sono bocciato da solo, ero indegno di un Maestro simile e l'ho detto, l'agone è per i grandi, non per la minudaia e peggio per me – [...] (*La mostra, ibidem*).

²⁹ Magris mutua l'immagine da Elias Canetti, spiegando, a proposito della sua traduzione di un dramma di Schnitzler: «Ho cercato di caratterizzare lessico, sintassi e tono di questi ultimi, differenziando quella che Canetti chiama la "maschera acustica" di ciascuno, il registro del suo linguaggio e della sua umanità [...]. Ho ripetuto intenzionalmente, a poca distanza e talora nella stessa frase, lo stesso vocabolo, anziché ricorrere a facili e più eleganti sinonimi, per rendere un "parlato" in cui non ci si preoccupa, nella pasticciata confusione del momento – del litigio, della sorpresa – di esprimersi con finezza linguistica. Ho cercato insomma di far parlare questi personaggi come si parla, non come si scrive» (C. Magris, *Nota del traduttore*, in A. Schnitzler, *Le sorelle ovvero Casanova a Spa*, cit., pp. 111-112). L'immagine della («fondamentale») maschera riferita al linguaggio è riproposta nella *Prefazione* di Magris in E. Canetti, *La commedia della vanità* (1964), trad. di B. Zagari, con uno scritto di L. Zagari, Einaudi, Torino 1975, p. viii.

³⁰ Mi riferisco al pensiero – formulato a proposito di *Essere già stati* – di E. Pellegrini e citato nella nota n. 8 (E. Pellegrini, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in C. Magris, *Opere*, cit., p. lix).

era già fatta, l'infanzia è già tutta la frittata. Sentite che bella idea per una serie di ritratti: dipingere i paesaggi e scrivere sotto i nomi dei personaggi. Ritratto di Grillparzer, appunto: le colline del Wienerwald, il Kahlenberg e tutto il resto, col campanile di Santo Stefano sullo sfondo. Ritratto di Timmel, lo stesso. No, no. Piuttosto i muri dell'osteria, da Erminio... con tutte quelle macchie, come nel vestito di quel *Pomogac, no, Pomogacci ...* (*La mostra*, p. 157)

3. Verso il monologo drammatico

Siamo passati senza transizione di sorta dalla (poca) teoria al 'fare' in vari modi, nel tentativo di verificare incontri speculari tra traduzione e creazione. A voler continuare, forse non sarebbe sbagliato vedere una certa convergenza con le soluzioni che caratterizzano la drammaturgia di *Woyzeck* nella coralità vocale di opere come *Stadelmann* e *La mostra*, i cui protagonisti 'costringono', con le loro voci cariche di ricordi convissuti, i rispettivi personaggi a progressivi momenti di rivelazione indiretta (attraverso una «serie di scene anche autosufficienti e staccate, in una sequenza [...] di atomi drammatici»³¹); ma i parallelismi non porterebbero molto lontano. Molto più funzionale, invece, è l'idea di Guido Davico Bonino che, nel siglare tematicamente come «Drammaturgia del disagio del vivere»³² l'opera teatrale di Magris, ne ha offerto un quadro complessivo parlando di 'malattia esistenziale'. Una sindrome che, stranamente – visto che le opere hanno varia cronologia –, si riverbera di dramma in dramma e dove i protagonisti, veri eroi in dismissione, spinti al limite dell'(auto)annientamento, assumono tragicità grazie alla loro acuta chiaroveggenza argomentativa. Una chiaroveggenza che li investe di una forza interiore fortemente identitaria e finisce per conferire ad ognuno una maschera da eroe (evento raro, in una drammaturgia senza eroi come quella novecentesca). Per altro, la possibilità di rileggere tutto il teatro, secondo un colpo d'occhio d'insieme, permette di vedere più chiaramente alcuni richiami interni e strutturali non secondari: il più evidente riguarda l'impressione di trovarsi dinanzi alla suggestione di una sorta di teatro della memoria, con un fondamento epico-didattico (narrativo e, comunque, non emotivo, avrebbe detto Brecht), votato alla ri-esecuzione di un 'essere già stati'.

Questa è la prospettiva in cui è lecito immaginare che Magris eserciti una sorta di «esperimento con il tempo»³³, tradotto in una complessa architettura di risonanza, mai elogiativa, dei tempi *révolus*, che suona piuttosto come una

³¹ C. Magris, *Nota del traduttore*, in G. Büchner, *Woyzeck*, cit., p. 20. Magris fa riferimento a una riflessione di Ladislao Mittner.

³² G. Davico Bonino, *Prefazione*, in C. Magris, *Teatro*, cit., p. 6. Si tratta di Carl Wilhelm Stadelmann (1782-1844).

³³ Il titolo rimanda a John William Dunne (*Esperimento col tempo*, trad. di C. Pellizzi, Longanesi, Milano 1948) ma, per l'indugio dello sguardo entro e oltre «le reti associative del tempo», il rinvio va proprio a Magris e alla sua recente e bellissima raccolta di racconti di *Tempo curvo a Krems. Cinque racconti* (Garzanti, Milano 2019).

revisione – al presente – demistificante e destinata a lasciare i conti aperti, così come li lascia la vita. A creare questo effetto di mancata abolizione del famoso ‘quarto muro’ (di Diderot³⁴) contribuisce non poco la rappresentazione stratificata di un passato reso reversibile, in virtù dell’uso del *flashback*, che Magris sperimenta su scena in *Stadelmann*. L’analessi iniziale, ad esempio, concede a Stadelmann la possibilità di tornare ‘giovane’ mentre scambia opinioni scientifiche, sui colori, con Goethe (accade nell’antefatto, prima scena del *I Tempo* del dramma). Nel corso dell’azione, a materializzarsi è, alla lettera, l’artificio teatrale che ha la prerogativa di ‘srotolare’ il filo del tempo, rendendolo non solo percorribile a ritroso, bensì presente, ponendo, di fatto, il lettore – lo spettatore – dinanzi a una seconda dimensione temporale (illusoria, da ‘quarto muro’): quella di una sorta di ritorno a un passato nuovamente *in fieri* in cui (anche se in modo frammentario, onirico e allucinatorio, Goethe compare in forma di immagine mentale o di parvenza ectoplasmatica e Timmel, in quanto immagine scissa, quasi da voce fuori campo). È comunque la memoria/immaginazione a ricucire i passaggi del rapporto tra ex-servitore e Maestro e a dare nuovamente consistenza alle riflessioni metapoetiche, alle avventure erotiche, agli amori (con Lori, Steffi), alla festa dei sensi – i sensi che Goethe (l’autore?) raccomanda di non trascurare mai –, celebrata nei loro festini da *compagnons* e filosofi/bevitori. Questa dimensione da ‘tempo secondo’ è quella che permette a Davico Bonino (nella scia di Dumas padre), di definire Stadelmann una *pièce d’adaptation* (ovvero una storia da rifare, da ‘riversare’ al futuro), vale a dire la «riduzione scenica di un episodio cruciale della vita di un protagonista indiscusso della storia e della cultura trascorse»³⁵. L’«episodio cruciale» – che si deve immaginare come ancora da venire su scena –, evocato da Davico Bonino, ha quale scenario un ospizio di Jena, dove «sciupato e trasandato» Carl Wilhelm Stadelmann, l’ex «specchio fedele», servitore e segretario di Goethe, che «ha avuto il privilegio di conoscere da vicino il nostro sommo poeta»³⁶, si trova a svolgere il ruolo di primo attore-testimone in una cerimonia commemorativa in onore del grande

³⁴ «Immaginate, sul limite del palcoscenico un gran muro che vi separi dalla platea; recitate come se il sipario non si fosse alzato». Queste indicazioni di Diderot, dirette agli autori e agli attori, sono il fondamento della separatezza dell’«illusione teatrale». Si veda D. Diderot, *Sulla poesia drammatica*, in Id., *Teatro e scritti sul teatro*, presentate, tradotte e annotate da M. Grilli, La Nuova Italia, Firenze 1980, p. 272. Ed. orig. D. Diderot, *De l’interêt*, in Id., *Entretiens sur le Fils naturel, De la Poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, éd. de Jean Goldzink, GF-Flammarion, Paris 2005, pp. 210-211: «Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre; jouez comme si la toile ne se levait pas».

³⁵ G. Davico Bonino, *Prefazione*, in C. Magris, *Teatro*, cit., p. 5. In una intervista, l’autore pone l’accento proprio sul ruolo dell’immaginazione nel reinventare il vissuto del suo personaggio, scrivendo: «Su di lui sapevo le cose riportate dalle fonti storiche, lettere, diari... ma non m’interessava tutta la sua vita. Solo quelle due ultime settimane, dal ritorno da Francoforte fino al suicidio. Cosa poteva essere accaduto in quel periodo? Quali riflessioni, incontri, ricordi, possono aver attraversato la sua mente?» (G. Manin, *Stadelmann, leggenda del servo bevitore*, «Corriere della Sera», 18 gennaio 1991).

³⁶ C. Magris, *Stadelmann*, in Id., *Teatro*, cit., p. 91 (Didascalìa).

poeta. Stadelmann si recherà a Francoforte per partecipare alle onoranze celebrative ma, al ritorno, deciderà di uccidersi, in soffitta – in preda a una specie di delirio allocromatico sulla magia dei colori – con «la vecchia sciarpa» che aveva intorno al collo a Francoforte, in un momento in cui la città gli concede «un vitalizio perpetuo» e una casa. Ma i riconoscimenti (in modo parodico) arriveranno troppo tardi³⁷. Stadelmann si toglie la vita perché così recita la sua biografia, ma questo passato 'materializzato' (*embodied*), non è stato inutile: alla fine della *pièce*, l'ex-collaboratore di Goethe si rende conto (e con lui lo spettatore) di essere diventato, su scena, protagonista di un'altra storia dove, forse, il suo posto non era il 'niente' del vissuto accanto al grande genio, bensì un 'niente di meno di Goethe'. Si prospetta qui, per Stadelmann, quel «gioco di possibilità»³⁸ di cui Magris ha parlato a proposito di Musil e che si è dato di concedere, quasi in riscatto, al vecchio servitore suicida.

Se osserviamo *La mostra* dalla stessa prospettiva temporale, forse non è sbagliato dire che il dramma dedicato a Stadelmann e quello su Timmel sono strutturalmente vicini: entrambi, ad esempio, sono fitti di personaggi con funzione memoriale. Ancora un grande personaggio, ed è, ancora di scena, un passato materializzato dai discorsi delle voci altrui: alcune delle quali più altisonanti (e tra queste, si è già detto, quella del Direttore che organizza e commenta la retrospettiva in allestimento), altre più familiari, intime, amate. Ma sono loro che collaborano a 'riversare' – alla stregua di una registrazione – il passato in avvenire. La voce più singolare, 'inverosimile' – se non fosse motivata dallo *status* convenzionale della parola teatrale –, è la voce 'come da fuori campo' del protagonista, che di quel passato costituisce la memoria. Una memoria che gli permette di fare lunghi soliloqui (e monologhi) intorno alla propria arte, alla storia e di ritrovare i ricordi più intimi, senza trasformarsi in una sorta di omologo del 'fantasma a teatro'. Infatti, la sua presenza si sarebbe potuta trasformare solamente in un'apparizione, in seguito all'annuncio della propria morte – un annuncio scandito da una «voce fuori campo» che recita: «Vito Timmel (Thümmel). Pittore accademico. Ne danno il triste avviso, a tumultazione avvenuta, le sorelle Ada, Elda e il fratello Bruno. Trieste, 1 gennaio 1949» (*La mostra*, p. 150).

Diversamente dal Goethe 'reincarnato' (in virtù del *flashback*) di *Stadelmann*, Timmel non scompare quasi mai dalla scena: vi partecipa grazie alla sua nuova dimensione di voce che si racconta in un soliloquio continuo, alternato alle battute degli altri protagonisti; verosimilmente quale voce della memoria pressoché monologante (per altro giustificata dallo stato di delirio-follia del protagonista). Anzi, dal secondo atto in poi (ma in questo dramma, Magris non ha indicato una partitura in *Atti* sebbene si contino tre passaggi, speculari ai tre tempi di *Stadelmann*), le voci impegnate in lunghe tirate – voci che non dialogano tra loro, ma si danno il cambio – sono, prevalentemente, quelle del Direttore della mostra e

³⁷ Ivi, p. 112.

³⁸ C. Magris, *Dietro quest'infinito: Robert Musil*, in Id., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, cit., p. 216.

di Timmel. Entrambi svolgono discorsi quasi paralleli, come riferiti a una medesima persona assente: il Direttore e gli altri (Sofianopulo, Baroni, l'inserviente, Campitelli, i vari cori e semicori ...) parlano di un 'egli' e Timmel del proprio vissuto. Commentando i quadri (uno in particolare, *Le muse inquietanti?*), il Direttore vi rileva «ironia, assertività» e anche «autismo dialogico», patologie da cui sembra affetto il pittore. Le voci dunque non dialogano tra di loro, ma, come se venissero da dimensioni diverse, nell'alternanza, si danno la nota di partitura. Gli esempi che si possono citare sono veramente molti. Eccone uno:

DIRETTORE È sintomatico che l'artista, contrariamente a tante proiezioni mitopoietiche così frequenti nella cultura di quegli anni, non s'identifichi con Orfeo, che cerca e perde la sua Euridice, ma con Admeto, il sovrano strappato alla morte dal sacrificio della sua sposa Alceste [...]. È solo lei, che scende nell'Averno. Per lui nessun viaggio agli Inferi, nessuna traversata delle grandi acque della morte...

CORO Mamma mia dammi cento lire / che in America voglio andar...

UNO DEL CORO In Manicomio, con una camminata di due sigarette emigri nel reparto Tranquilli nel reparto Agitati...

[...]

DIRETTORE È ovvio che nell'artista il conseguente senso di colpa, pur elaborato in forme che...

TIMMEL Lei si ammalò e io ne ebbi sollievo, perché quel dolore nobile e grande, per la sua morte che si avvicinava, spiegava, nobilitava, riscattava tutto... non ero più un niente, una merda su cui calar l'acqua ma un uomo che soffriva, compianto e aiutato da tutti, un artista nobile con quel dolore che assolveva tutto, autorizzava ogni impotenza, fallimento, aridità, nobile cuore di marito e padre straziato [...]. (*La mostra*, pp. 187-188)

Tuttavia, Timmel è lì. La didascalia – la cui funzione, alla lettura, è quella di far immaginare lo spazio scenico –, lo descrive «un po' verso il fondo [...] accantucciato con le mani incrociate, ozioso disinteressato»³⁹ quale interlocutore

³⁹ C. Magris, *La mostra*, in Id., *Teatro*, cit., p. 150, Didascalia (che si ripete alla fine della *pièce* dove si legge: «Nella posizione iniziale, accoccolato» – ivi, p. 206). Questa immagine, da profilo psichico-psicologico, ha un precedente, da ricollegare (a Timmel prima di Timmel) al fatto che Magris è maestro nel praticare 'parti creativi' di lenta elaborazione, quasi ad incapsulamento progressivo (l'approssimazione per stadi si ripeterà con i miti del dramma coniugale: Alceste, Medea, Euridice, Savitri ...). Anche Timmel ha conosciuto una sosta nel laboratorio di attesa. Magris lo incontra come prototipo del «Viandante», come il disadattato autore di un diario-romanzo, *Il magico taccuino*, «conservato da Anna Pittoni». Da quell'incontro, ha origine il ritratto ipotestuale che segue: «Fin dall'inizio del *Taccuino* [...] Timmel si descrive come "ozioso, chiuso, disinteressato"; la posizione privilegiata è "l'accantucciarsi" tenendo le mani incrociate. Il poeta è cioè contrassegnato dall'inerzia e dalla passività; l'io diviso, che non regge alle pressioni dell'esistenza sociale organizzata, cerca di cancellare la propria fisionomia individuale e di sublimarsi in una torpida ed aristocratica apatia. Quest'accidia narcisistica, umile e contemporaneamente superba, dovrebbe garantire la reattività sensitiva alle epifanie della vita: il Viandante accantucciato "attiva le condotte

‘speciale’, presente, irrealisticamente, oltre il quarto muro e non in quanto *revenant*. Come per *Stadelmann* il ‘muro’ ne giustifica «la possibilità», ma, nel contempo, ora come allora, sta a indicare il proprio valore finzionale e metateatrale (quasi ad intendere: a teatro è possibile rappresentare l’irrappresentabile grazie al ‘quarto muro’ che lo istituisce). La funzione di Timmel consiste nell’incarnare il proprio passato: la follia non lo ha reso immemore ma, aspettando l’oblio, anche il Paradiso può attendere:

TIMMEL Ti sa, mi go le nostalgie, voio desmentegar le parole de sto porco mondo; quando che gaverò desmentegà perfina i nomi de mia mama e de le mie sorele sarò in paradiso. (*La mostra*, pp. 150-151)

Di soliloquio in soliloquio (e di tirata in tirata), forte della sua dimensione spesa, sin dalle battute iniziali, Timmel si inserisce contrappuntisticamente tra i rumori del festeggiamento del nuovo anno e tra quelli degli addetti al proprio funerale, intercalando, all’inizio, la propria voce con la battuta dell’avventore del bar (che dice di lui: «Povero, el iera cussi bon...») e nell’*explicit* con le voci del coro:

CORO DI TUTTI Tu uomo libero senza nome – Niente ha nome, due miliardi di atomi senza nome, i punti non hanno nome, sei entrato nel mare, le gocce non hanno nome, grande addio di nessuno a nessuno...

TIMMEL che scalmana, tutti si agitano, per niente, scordata avventura – sono passati anni luce, giro con l’asse terrestre intorno al sole, astri sorgono e tramontano, i colori dell’alba e della sera, il sole, i soli sui muri ... (*La mostra*, p. 208)

4. *Magris e l’arte del monologo*

Ma, in tutta questa sorta di apoteosi teatrale presentata come revisione di un ‘essere già stati’, che ha il suo perno nella prerogativa del teatro di lasciare che il passato si racconti e si attualizzi attraverso la sola dimensione possibile – il presente scenico –, cosa può significare il rifiuto dello sguardo «dietro le spalle» di Jerry Olsen, l’eroe suicida di *Essere già stati* (2001), di cui una voce monologante racconta/commenta la notizia della morte con il tono ineluttabile di una sentenza:

E così Jerry è morto, pazienza, non è questo il guaio, né per lui né per nessuno, neanche per me che l’ho amato e dunque l’amo, perché l’amore non si coniuga [...] l’amore ha la sua grammatica e non conosce tempi ma solo modi verbali, anzi uno solo, l’infinito presente, quando si ama è per sempre e via tutto il resto [...]. Non è vero che ti passa, e proprio questo è spesso una bella disgrazia, ma te la porti dietro con te, come la vita [...]. (Ivi, p. 141)

radunatrici dell’improvviso”, accoglie e convoglia in sé la corrente del cosmo» (C. Magris, *L’accidia del superuomo*, in Id., *Dietro le parole*, Garzanti, Milano 2002 [1978], p. 149).

spiegando che più che il passato, o la sua contestazione, è l'idea di mancanza di futuro, il desiderio (e la necessità) di continuare ad essere quello che era, a indurre il musicista a scegliere di 'non essere più'?

Ma quando, vedendolo giù, perché non suonava come prima, gli ho detto, così, per fargli coraggio, che era stato un grande della chitarra, lui ha risposto che non gli bastava essere stato. Voleva essere – poco importa cosa, un musicista un innamorato, qualsiasi cosa, ma essere. (Ivi, p. 142)

È Magris stesso a rispondere, facendo di questa frase il nucleo genetico di un dramma sul senso esistenziale del 'tempo dell'essere', per altro difficile da rappresentare a teatro, se non tramite la parola, dove chi parla rivolge al pubblico, a più riprese, una vera e propria requisitoria contro la motivazione (tragica) che attribuisce a Jerry la scelta del suicidio a causa dell'insopportabilità di 'non poter essere più' quello che era prima: un virtuoso della chitarra ormai menomato. Ma il vero obiettivo della requisitoria consiste nell'inscenare (far immaginare) una incalzante, breve, intensa e poetica meditazione ontologica sulle variazioni simboliche dell'essere in quanto modalità di 'stare nel mondo', ovvero: 1) l'essere stato come gravame asfittico (infausto retaggio dell'essere nati in una Mitteleuropa 'sazia' e ormai privata di futuro) e come *désengagement*, in grado di regalare una paradossale «libertà [...] vacanza e grande licenza dal vivere»; 2) l'essere stato come contraltare, da preferirsi alla fatica dell'essere quotidianamente assoggettato al fare («[...] fa' questo, fa' quest'altro, lavora, lotta [...]») – uno *status* che rasenta il desiderio di un leopardiano 'non essere mai stato' –; e, infine, 3) l'essere stato come epilogo dei 'giochi fatti'. È quello dell'epilogo' lo *status* 'finale', che segue un inaspettato squarcio memoriale sul declivio dolce e protetto dei luoghi familiari e dove la voce monologante si lascia andare a un elogio, molto sospetto, di «conti [già] fatti», risolti a colpi di eredità paralizzanti e inconsistenti:

Ecco, signore e signori, è questa l'eredità che abbiamo avuto dalla Mitteleuropa. Una cassetta di sicurezza, vuota, ma con una serratura che scoraggia gli scassinatori desiderosi di metterci dentro chissà cosa. (*Essere già stati*, p. 144)

con alle spalle un «passato orrendo» da dimenticare, in cui la memoria rappresenta un rifugio privato, se, alla fine, l'essere già stati si prospetta come un approdo, atarassico, al «tutto fermo», per rifuggire dall'essere che è solo 'pena di vivere', «agitazione ed insonnia»:

El'insonnia, signore signori, credetemi, è terribile, ti schiaccia ti soffoca ti incalza ti insegue ti avvelena – ecco l'insonnia è la forma suprema dell'essere, essere = insonnia, per questo bisogna dormire, dormire è solo l'anticamera del vero essere già stato. Ma intanto è già qualcosa, un respiro di sollievo... (Ivi, p. 145)

La requisitoria diventa una perorazione che, piuttosto che lo sfortunato artista, finisce per riguardare più la condizione umana in generale, anche se incarna-

ta in un 'tipo': chi («come me» – dice la voce – ma qui, occorrerebbe chiedersi, con Anne-Françoise Benhamou, «Chi parla a chi?»⁴⁰) ha avuto la

grande fortuna [di] nascere [...] o avere uno zio o un nonno o chi ti pare, nato a Bratislava o a Leopoli o a Kalocsa o in qualsiasi altro buco di questa scalcagnata Mitteleuropa che è un inferno, un vero cesso basta sentire quell'odore stantio, quella puzza che è la stessa da Vienna a Czernowitz, ma almeno non ti impone di essere, anzi. (*Essere già stati*, p. 142)

Da qui il passaggio al plurale (dall'«essere stato» all'«essere già stati») e alla nascita di una meditazione che si sgancia dal legame meta-inter-testuale con la storia narrata da Luca Doninelli nel romanzo che l'ha ispirato. Il cambio di timbro – dovuto anche alla grande libertà concessa dal monologo come parola teatrale – è notevole; da esso dipende l'intera impalcatura di una messa in scena caratterizzata da vocalità plurali (non a caso Patrice Pavis ricorda che «per Benveniste il monologo è un dialogo interiorizzato»⁴¹) che affiorano tra le righe, in maniera di controcanto. Un controcanto che si fa più evidente quando la voce, che non ha nome né genere (in ogni caso non sembra la voce angosciata di Isabel, la sorella di Jerry, del romanzo di Doninelli), cambiando continente, abbandona la *Fifty Avenue* – quale 'regno del dover essere' –, familiare a Joe, e risale il corso del Danubio, verso la «scalcagnata Mitteleuropa» (Bratislava, Leopoli, Kalocsa ...), per approdare a Subotica, col ricordo (autobiografico) della nonna e di un'infanzia protetta, privata di spigoli minacciosi. Qui, il contraltare parodico ed elogiativo di quell'«essere già stati», rinnegato dal virtuoso della chitarra, si espande al punto di ricomprendere le radici malate di una *civilisation* – quella mitteleuropea, da sempre sotto lo sguardo di Magris – in un rovesciamento di prospettiva in cui il passato (l'«essere già stati») finisce per incarnare il vuoto di vita, «una banconota scaduta di cento vecchie corone che appendi al muro, sottovetro, e non teme nessuna inflazione». Tanto è ormai fuori corso.

Il monologo teatrale, in questo dramma, rappresenta il vero e proprio apice di un genere che i teorici definiscono contemporaneamente come lo strumento drammaturgico più libero e più artificioso, per staticità e inverosimiglianza⁴².

⁴⁰ A.-F. Benhamou, *Qui parle à qui quand je (tu, il) parle(s) tout seul?*, «Alternatives théâtrales» 45, 1994, pp. 24-29.

⁴¹ P. Pavis, *ad vocem* Monologo, in Id., *Dizionario del teatro*, cit. Anche Anne Ubersfeld è della stessa opinione quando scrive: «La parola teatrale è, anche nel monologo, essenzialmente dialogata. Il dialogo teatrale non è tanto una serie di strati testuali a due o più soggetti della enunciazione, quanto l'emergenza verbale di una situazione di parole che presuppone la conoscenza di due elementi coesistenti». A. Ubersfeld, *Theatrikón. Leggere il teatro*, cit., p. 219.

⁴² «Il monologo è un discorso che il personaggio fa a se stesso. Si può trovare anche il termine soliloquio. Il monologo si distingue dal dialogo per l'assenza di scambio verbale e per la lunghezza della tirata a esso corrispondente, che può essere isolata dal contesto conflittuale e dialogico. Il contesto resta il medesimo dall'inizio alla fine, e i cambiamenti di direzione semantica (propri del dialogo) sono limitati al minimo, in modo di assicurare l'unità del soggetto dell'enunciazione» (P. Pavis, *ad vocem* Monologo, in Id., *Dizionario del teatro*, cit.). Per uno sguardo storico-teorico recente si vedano rispettivamente: F. Dubor, C. Triau (dir.),

Magris, come ricorda nella sua intervista con Ilaria Lucari, non è alla sua prima prova⁴³. Prima di *Essere già stati*, aveva già realizzato un altro monologo (*Le voci*, 1994); inoltre, sia *Stadelmann* che *La mostra*, pur essendo due drammi dialogici (ovvero di «azione parlata»⁴⁴), nei momenti più lirici o onirici si concedono lunghe tirate di soliloquio o monologhi.

Penso al *focus* drammatico, carico di presagi di morte, di *Stadelmann*: uno dei tanti del dramma, dove a tratti compare il registro di un vero e proprio monologo interiore dagli effetti fortemente auto-dialogici. Certo il più ambiguo, concitato, tormentato e, retrospettivamente, il più rivelatore dei monologhi corrisponde alla sesta scena (*III* e ultimo *Tempo*), in cui Stadelmann, salito in soffitta, «con la cesta di biancheria»⁴⁵, sembra ispezionare il luogo, abbandonandosi a una sorta di flusso di coscienza, un pensare ad alta voce e sconnesso. Beve, accarezza una cassa vuota, osserva come in delirio la magia dei colori: il bianco di un foglio, delle lenzuola, il sole che, da bianco, gli pare ormai «gonfio e rosso come il cuore di un maiale». Ha intorno al collo la vecchia sciarpa mentre pensa che «sta andando, tutta così scucita, bisognerà buttarla via». Tutta la scena si trasforma in una sorta di epifania cromatica («bianco, grigio, no, azzurrino, azzurro...») ma il colpo di scena ritardato, rivelerà che si tratta di una anticipazione visionaria del luogo e del momento del suicidio. «Ci penso io, sono un genio, no ...». Il monologo serve da supporto a un finale in dissolvenza che è una duplice trovata: per Stadelmann, un modo di uscire di scena da eroe tragico e per l'autore, di aver fatto intravedere, nel corso di questa inedita «vita allusa», a un genio ignorato, la possibilità di aspirare a un posto tutt'altro che all'ombra di Goethe.

Anche nella *Mostra* la presenza del soliloquio-monologo è fortemente incisiva, addirittura in maniera marcata rispetto a *Stadelmann*; evidentemente, i due monologhi drammatici che precedono la *pièce* (*Le voci*, *Essere già stati*) sono stati essenziali a saggiarne l'enorme funzionalità scenica, in termini di immediatezza e coinvolgimento emotivo del pubblico. Non a caso, la voce di Timmel (ma anche quella di Sofianopulo) si fa fortemente monologante tutte le volte che viene dato spazio ai momenti di sogno, delirio, ricordo, che modulano in presa diretta le scene liriche più efficaci al pari di sedute psicoanalitiche, da vero psicodramma. In questi momenti ad affiorare non è tanto il discorso della follia, bensì quello della parola autoaccusatoria di un vissuto tormentato dal senso di colpa: per non aver amato 'fino alla morte' Maria (l'angelo, la prima moglie, dal

Monologuer. Pratiques du discours solitaire au théâtre, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2009; F. Heulot-Petit, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine*, l'Harmattan, Paris 2011; A. Scavone, *L'arte del monologo*, «La dimora del tempo sospeso», 10 ottobre 2013, <<https://rebstein.wordpress.com/2013/10/10/larte-del-monologo/>> (03/2021).

⁴³ È interessante inoltre notare il rilievo psichico che Magris, nell'intervista, attribuisce al monologo nel definirlo come «qualcosa che emerge dalla nostra interiorità: possiede qualcosa di indomato, di turbato», associandolo al mondo delle «visioni notturne» (I. Lucari, *Intervista a Claudio Magris dal programma di sala di "Lei dunque capirà"*, cit., p. 2).

⁴⁴ P. Pavis, *ad vocem* Dialogo, in Id., *Dizionario del teatro*, cit.

⁴⁵ C. Magris, *La mostra*, in Id., *Teatro*, cit., p. 108 (Didascalia).

viso che «è un sole» abbagliante, morta di tisi) e per averla sostituita con l'amore di un'altra donna («Come fu brava l'altra, a domesticarmi alle erotiche arguzie [...] No, non è mia moglie, è un'altra illecita») (*La mostra*, pp. 194-195). Si tratta di un vero e proprio *continuum* monologante, interrotto e rilanciato da frequenti puntini di sospensione: l'effetto non è propriamente di 'teatro nel teatro', bensì metatestuale (o, meglio, metanarrativo) ed è rappresentato dall'inserimento della dimensione del mito, chiamato a supportare la quarta parete della messa a distanza, per cui diventa enormemente più facile accusarsi di colpe facendo diventare se stesso 'come' Admeto (un personaggio immaginario, il mitico re di Tessaglia che accettò il sacrificio della moglie in cambio della promessa, estorta da Apollo alle Erinni, di procrastinare la propria morte) e Maria (Marisa) 'come' Alcesti-Euridice. Il teatro non è forse il regno delle colpe millenarie nascoste dietro le maschere?

TIMMEL E io fetido parassita, omicida, mi nutro di quell'inesorabile male su quel d'allora rigido seno, succhiavo l'onduleggiare osseo del tronco impoverito, abiettamente felice del patto di sangue, la sua morte il suo sfacelo per la mia vita, per la mia faccia non più schernita, ma riverita per il dolore che si abbatteva su di me, ferreo ma alto destino... per quell'osceno scambio il demone non aveva nemmeno preteso di aprire la vena, gli era bastato un po' di sangue di naso, muco raggrumato ... (*La mostra*, pp. 191-192)

Quell'io, che denuncia peccato e colpa, è Timmel che racconta a se stesso la storia di Admeto, di Alcesti e di Euridice – e se la racconta nel modo con cui l'abbiamo letta nella favola di Euripide e in quella delle *Argonautiche*, che Magris inserirà nell'intersecarsi dei piani narrativi del suo romanzo *Alla cieca*, dove Maria (Marie, Mariza – Marisa Madieri, la prima moglie scomparsa) offrirà anche lei il sorriso che serve da «scudo» contro la morte – oppure è quella di un io che sente di non avere la «veste candida» e di sentirsi in uno stato di non innocenza?⁴⁶

TIMMEL Mia Alcesti, stella del Settentrione, splendore nella notte scesa e sparita nelle tenebre, il tuo riso e sorriso candidi spume inghiottite dalla grande cloaca, laggiù, per me, e io, con le lacrime che mi scendevano sul viso insozzandosi nel fetido sudore, felice di non scendere, restare a galla poggiando su di te, spingendoti sotto nelle acque limacciose, avido di respirare sul tuo soffocare – eppure straziato e sincero, sì, perché sapevo che non c'era più niente, senza di te, grande scudo che proteggeva la mia nave marcia arenata sotto le mura di Ilio. Solo in te rinascevo ogni volta e ormai invece ero là sotto anch'io, sputacchio assorbito dalla terra della fossa – Non guardarmi, mi hai detto, non

⁴⁶ A tal proposito è illuminante leggere la riflessione di Magris in *La veste candida. Il senso della colpa e del peccato*, in M. Alloni, C. Magris, *Marco Alloni dialoga con Claudio Magris. Se non siamo innocenti*, cit., pp. 31-38. E ancora: C. Magris, *Senso del peccato e senso della colpa*, in M. Alloni, C. Magris, *Comportati come se fossi felice. Marco Alloni intervista Claudio Magris*, cit., pp. 39-46.

sono Euridice, non sono qui perché tu scenda nell'Averno, ma scendo io perché tu non ne conosca l'orrido niente.

Mia Alcesti, amaro ritorno, odioso spettacolo di stanze vuote

[...]

O reggia, come posso entrare in te, abitarti?

La sorte è cambiata, tutto è mutato, sono perduto ... (Ivi, pp. 192-193)

Detto altrimenti, hanno ragione sia i teorici che definiscono il monologo drammatico come il modo più artificioso e più libero di fare teatro, visto che dipende da un io che può rinviare a Timmel, Admeto (Alcesti), Magris... Come hanno pure ragione i critici e i più attenti commentatori⁴⁷ del teatro di Magris, che, alla domanda retorica appena posta, hanno risposto avendo gioco facile nel rilevare la sottesa dimensione autobiografica del mito (la malattia della moglie morta per un «inesorabile male», il «dolore che si abbatte» su di un *me*, molto trasparente...). In verità, la stratificazione simbolica veicolata da quel deittico (io) è particolarmente complessa: dietro l'«io» di Timmel che fa un uso personale del mito, rappresentando Maria come Alcesti e Euridice, e rappresentandosi come Admeto – un uomo che ha amato e che ora è distrutto, pentito, macerato da sensi di colpa, uno «sputacchio», dal «viso insozzato», vigliaccamente «appoggiato su di lei» per scampare alle acque limacciose dell'Averno – c'è anche colui che scrive «io» (l'autore), intento forse ad occultare/rivelare il proprio mito personale che, da quella data fatidica del 1996, non l'abbandonerà più e troverà il suo *hapax* epifanico in una Euridice (Marisa) ritrovata e perduta.

«Tutta colpa del monologo», «questa temibile arma del vecchio arsenale di teatro»⁴⁸, «capace di farsi parola che viene fuori direttamente dal corpo, dalle profondità» (Magris⁴⁹)? Apparentemente sì. Quando Magris, che spesso ha sottolineato la propria passione per le voci, ponendo in primo piano, anche a teatro, l'importanza della «maschera acustica» (alla stregua di Canetti), ha inteso sperimentare la messa in scena di un puro gioco di voci, non ha pensato a un'azione dialogica che – data la scelta di un caso parossistico – non sarebbe stata possibile, bensì a un monologo. Gli occorre, infatti, una voce solitaria per interpretare il ruolo di un personaggio affetto da una sorta di patologia da coazione a ripetere, dovuta alla passione ossessiva per le voci di donna registrate nelle segreterie telefoniche. E proprio questo monologo, la sua seconda opera drammatica (*Le*

⁴⁷ La lettura della bibliografia critica dei saggi e delle recensioni – su riviste e quotidiani – (a cominciare da Davico Bonino, Segre, Mondo, Ilaria Lucari, Giuseppina Manin, M. Cristina Vilardo, Walter Mauro, Sgorlon, Gramigna, De Michelis e moltissimi altri ...), dedicata al teatro di Magris, che ha accompagnato il mio percorso, è notevole, e sarebbe estremamente lungo riproporne un elenco. Mi limiterei a rinviare ai registi molto completi ed esaurienti presenti nelle schede del volume, più volte citato, delle *Opere* di Magris, a cura di E. Pellegrini, alla *Bibliografia essenziale* finale, curata da L. Bani (ivi, pp. 623-667), e al volume di S. Reborà, *Claudio Magris*, cit., pp. 153-161.

⁴⁸ R. Barthes, «*Vouloir nous brûle...*», in Id., *Saggi critici*, trad. di L. Lonzi, Einaudi, Torino 1966, p. 78 (a proposito di *Le faiseur* di Balzac).

⁴⁹ I. Lucari, *Intervista a Claudio Magris dal programma di sala di "Lei dunque capirà"*, cit., p. 2.

voci 1993-1995), più di un lustro dopo *Stadelmann*, inaugurerà l'incontro magrisiano con la voce solista su scena indirizzata all'unico interlocutore possibile: il pubblico. Dell'argomento, come spesso accade a Magris, è lo stesso autore a raccontare l'antefatto e nucleo genetico, radicandoli nell'esperienza personale di un impatto seduttivo con una voce registrata:

Una volta ho telefonato a una mia amica a Monaco; lei non era a casa e ha risposto la segreteria, una bellissima voce profonda, vellutata, che diceva che non era a casa e invitava a richiamarla più tardi. Ho chiamato dopo due ore, lei era appena rientrata, ha risposto stanca, sciatta «proonto» e allora le ho detto che avrei fatto la corte alla sua voce registrata perché era molto più seducente. Da tale episodio ho avuto l'idea di questo monologo⁵⁰.

L'antefatto assume un rilievo singolare per rifare, a ritroso, il processo affabulatorio che trasforma una intuizione in un testo creativo, dove le chiamate si ripetono ossessivamente, l'effetto seduttivo delle voci si trasforma in una patologia nevrotica e l'io dell'esperienza viene sostituito da un io 'esotopico' (Bachtin), in preda a una «fissazione [che] si dilata fino ad assumere proporzioni maniacali», lasciandosi andare ad un «delirio [...] ora struggente, ora violento ora repulsivo ora commovente», al punto che «anche il linguaggio trabocca, nel suo selvaggio monologo come un fiume in piena»⁵¹. Un 'fiume in piena' di parole che si rivelano sintomi di una sindrome di mania persecutoria in cui, però, l'autore vede proiettata «sofferenza», «paura» e nel contempo una «struggente nostalgia dell'amore». Il quadro di questa ambivalenza mentale, tracciato da Magris nel suo commento, preannuncia la parabola di un delirio paranoico che, nel suo crescendo, resta fin troppo lucido nel reclamare la propria (fittizia) parte di felicità attraverso l'ascolto di messaggi registrati da voci di donne, ma messaggi di «donne vere», non prodotti da asettiche e «asessuate» segreterie telefoniche (come l'«ugola di ferro» di un automatico *répondeur*). E resterà tale fino in fondo, quando il tentativo di sabotaggio di «quegli aggeggi» fallisce e il 'cacciatore di voci', ormai braccato, in fuga, si congeda con la promessa di ritentare con altri numeri perché «quel che conta è non arrendersi...» (*Le voci*, pp. 136-137).

276504, sì, è giusto. Il 326429 è forse anche meglio, macché forse, certamente, non c'è confronto, con quell'inflessione ironica e dolce, profonda come la neve, ma una neve calda, soffice, una morbida coperta da tirarsi sopra la testa, i cani da slitta fanno così e là sotto stanno bene al tepore... Ma ogni cosa a suo tempo. Anche con le voci bisogna rispettare il momento e le circostanze. Soprattutto con le voci, altrimenti, se una apre bocca al momento sbagliato, anche la più bella, è un disastro, come accordare un violoncello all'osteria, mentre al tavolo vicino suonano la fisarmonica e cantano magari porcherie... Ma questa è l'ora del 276504. Ah, ecco, i tre squilli, poi la musica... (*Le voci*, p. 117)

⁵⁰ C. Magris, *Fra il Danubio e il mare*, Garzanti, Milano 2001, p. 31 (citato anche da E. Pellegrini, in C. Magris, *Opere*, cit., p. 1616).

⁵¹ *Ibidem*.

Qui, lo spettatore è chiamato a figurarsi un allestimento ridotto, in ombra, con un tavolo con sopra un telefono e un'unica voce narrante. In quanto alla struttura lirico-narrativa (il testo, forse perché destinato alla radiodiffusione, è privo di didascalie⁵²), ci soccorrono i non molti teorici del monologo, tra cui Françoise Dubor, che, oltre a ricordare come il monologo sia il più 'temerario' dei generi teatrali in quanto «trasposizione dell'interiorità mentale», si sofferma a riflettere proprio sulla natura ossimorica del monologo, in quanto, strutturalmente, dialogo simulato («recitato e commentato contemporaneamente»⁵³). Inoltre, nelle righe appena lette che aprono il dramma, è lecito, come non mai, ripetersi la domanda di Benhamou «chi parla a chi», perché, detto in termini linguistici, la presenza della 'parte commentata' mostra che il locutore, in assenza di interlocutore diretto, si trova costretto 'lasciare intendere' ciò che vuole fare, a interrogarsi, mostrare dubbi (al cosiddetto «atto illocutorio», intenzionale, rinviano allusivamente le veloci formule intercalari: «sì, è giusto», «macché forse, certamente», «ma ogni cosa a suo tempo»⁵⁴). Di fatto, colui che parla, in totale solitudine, si trova a usare atti – locutori, illocutori e perlocutori, considerati come essenziali nella comunicazione interpersonale – in modo anomalo, ovvero come artifici utili a far passare la 'fabula' e a stabilire un sotteso contatto fatico, quasi procedendo di apostrofe in apostrofe e finendo per instaurare un rapporto frontale e connivente col pubblico, coinvolgendolo, al di là di ogni mediazione autoriale:

Anche il 722816 è ogni volta diversa. Sfacciata, sottomessa, risentita, indulgente.
La conosco meglio di quanto si conosca lei stessa, perché lei non si sente al

⁵² Nel 1995, *Le voci* è stato anche radiotrasmesso su Radiotre, in *Esercizi di radio* n. 6, per la regia di Marco Parodi (che, nel suo commento, evoca il tentativo di un assedio interiore contro il silenzio e accenna a uno stato di 'bisogno di regressione infantile' da parte del protagonista), con Lino Capolicchio, Nicoletta Bertorelli, Gloria Ferrero, Maria Teresa Giarratano, Angela Parodi, Germana Pasquaro, Anna Radici.

⁵³ Scrive Françoise Dubor: «Parler seul est une audace sur le plan dramatique parce qu'il s'agit d'un geste qui ne va pas de soi: voilà que le monologue dramatique en fait son unique modalité discursive en constituant synthétiquement une pièce de théâtre, poussant ainsi à son comble un artifice longtemps controversé par les théoriciens» (F. Dubor, *Le monologue, définitions*, in Id., *L'art de parler pour ne rien dire. Le monologue fumiste fin de siècle*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2005, p. 150). E ancora: «Ce dernier devient un dialogue simulé joué et commenté à la fois: il expérimente la limite d'un dialogue imaginaire qu'il ne rejoint pourtant jamais» (F. Dubor, *Le modèle du dialogue: monologue et dialogue*, ivi, p. 132; trad.: Parlare da soli è un fatto arduo a livello teatrale, in quanto si tratta di un gesto che non va da sé, mentre il monologo drammatico assume questo fatto come unica modalità discorsiva per costruire sinteticamente un dramma teatrale, portando alle estreme conseguenze un artificio a lungo ritenuto controverso dai teorici; Quest'ultimo [il monologo] diventa un simil-dialogo recitato e commentato ad un tempo: è un esperimento che si spinge fino al limite del dialogo immaginario senza, però, raggiungerlo). Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono di chi scrive.

⁵⁴ Sugli Atti linguistici si rinvia a J.L. Austin, *Come fare cose con le parole: le William James Lectures tenute alla Harvard University nel 1955*, edizione italiana a cura di C. Penco e M. Sbisà, trad. di C. Villata, Marietti, Genova 2005 (1987); e J.R. Searle, *Atti linguistici. Saggio di filosofia del linguaggio*, trad. di G. Raimondo Cardona, Boringhieri, Torino 1992 (1976).

telefono; ha registrato quel messaggio, ma non sa tutto quello che c'è dentro, le malinconie i crucci la strafotenza la vanità... Lei poi ha una vera mania di cambiare spesso il testo della registrazione, chissà perché [...].

Comunque, è mio dovere dedicare un'attenzione precisa anche a quei banali cambiamenti. Ieri, per esempio, diceva: «Non sono in casa, lasciate una comunicazione, oppure se si tratta di cosa urgente, chiamatemi al 352786». Sciatta, come se parlasse direttamente, nell'insignificanza della conversazione immediata. Stamattina invece era lenta, scandita, labbra imbronciate, bocca da baciare [...]. Perché questi cambiamenti, tutto questo registrare, cancellare, scegliere un testo, registrare di nuovo? Forse decide di rivolgersi a un interlocutore diverso, sconosciuto ma diverso, che richiede un altro tono? Ma come si permette di farmi soffrire così, chi è poi che potrebbe chiamarla, un maniaco. La nostra storia dura da anni e il primo venuto non ha diritto d'intromettersi; non è giusto, non permetterò che me la portino via. (*Le voci*, pp. 128-129)

In tal modo, la forma del monologo impone a chi parla (all'attore) un *surplus* performativo, dove viene messa alla prova la sua capacità di fare esistere la finzione e la capacità di renderla 'reale' agli occhi del pubblico (lettore e spettatore). «Il fiume in piena» dello sconosciuto, che dice io, tende a straripare di parole che si organizzano in scene di vita, microbiografie da schedario anagrafico, dove i fili del telefono si intrecciano con reti di vissuto quotidiano. Il monologo risulta tutt'altro che 'statico' per l'intrico delle scene che si fa più fitto e sempre più sintomatico dal punto di vista della configurazione patologica del disagio (della sofferenza) esistenziale e mentale dello sconosciuto, irretito nel proprio immaginario fatto di storie intorno a figure femminili, diventate tutt'uno con il loro messaggio registrato:

Del 391529 mi sono stufato, è una creatura disordinata, senza orari fissi; non sai mai cosa ti aspetta, non posso star dietro a tutto e ho mollato. Anche perché, a parte il 276504, il 572441, il 326429 e il 722816, che vivono da sole, in altri casi devo anche tener conto degli orari del marito o del compagno; col 695723, poi, anche di sua madre, una vecchia che ogni volta grida nella cornetta. E poi non è giusto che sia sempre io a regolarmi secondo gli altri; ho anch'io il diritto di dire la mia e di chiamare quando mi viene voglia, uno il desiderio mica lo può comandare. (*Le voci*, p. 130)

Ricordo che il più anziano dei Fratelli Coquelin, nell'illustrare ai drammaturghi la propria idea circa l'"arte di fare monologhi", raccomanda loro di scegliere un'«opera di dimensione breve ma completa, viva e movimentata», basata su un «argomento chiaro» che preveda «esposizione, nodo e scioglimento»⁵⁵. Magris sembra aver rispettato tutti i passaggi 'normativi' previsti da Coquelin, compresa

⁵⁵ C. Coquelin, *L'Art de dire le monologue. Par Coquelin cadet, Coquelin aîné*, cit., pp. 7-8: «une œuvre de dimension restreinte, mais complète, vivante et mouvementée, dont le sujet soit clair, intéressant, humain, et qui ait, comme une pièce de théâtre, une exposition, un nœud, un dénouement».

la fase di crisi (il nodo), che insorge in modo inatteso quando la sindrome maniacale si complica in patologia persecutoria (per cui «il mondo è un'immane centrale telefonica», con artefici nemici coalizzati contro di lui): è questo il punto di acme in cui il nemico diventa il *répondeur*, l'«ugola di ferro», che cancella il gioco plurale dei messaggi, registrati voce per voce, offerti all'ascolto di uno solo a «fare i numeri», godendo di quel piacere solitario:

A me piace chiamare, non essere chiamato. Sono rispettoso, l'ho già detto, ma sono un uomo e non rinuncio a prendere l'iniziativa. So attendere, aspettare il momento giusto, fa parte dell'esperienza; chi se ne intende non ci dà dentro come un ragazzino, ma comunque a chiamare voglio essere io. Sarebbe così bello se non chiamasse nessuno, mai, un mondo silenzioso, di pace... E io, solo io, a fare i numeri... Ma anche là, dall'altra parte, comincia a succedere qualcosa, l'agguato è dappertutto. Qualche tempo fa ho fatto il 281531, sempre così carezzevole, vellutata... L'ho chiamata alle 9, l'ora giusta, e infatti non c'era. Ma a rispondere non è stata la voce. Era un'altra cosa, metallica, asessuata, neutra: RI-SPON-DE-IL-NU-ME-RO-28-15-31- SI-PRE-GA- DI- RI-CHIA-MA-RE-DO-PO- LE-14- DI-PO-ME-RIG-GIO...» [...]

Ho saputo che si chiama *répondeur* – non si incide, non si registra la voce, si battono dei tasti, dei numeri, e viene fuori questa ... No, non è una voce ma parla – un'ugola di ferro, un respiro che si monta e smonta come i pezzi di un meccanico [...]. (*Le voci*, pp. 132-133)

Ed è anche il punto che dà ragione all'autore, quando dice che «il protagonista [diventa] contemporaneamente aggressore e vittima»⁵⁶, a cui segue una tipica situazione di *climax*, che impone un altro ritmo – più concitato – al monologo. Paura, rabbia, rivendicazione, si traducono in un vortice di parole sempre più caotiche, ansiogene, velleitarie, indirizzate ai responsabili del «perfido incantesimo» a danno delle voci umane. Effettivamente queste scene, più di altre, motivano il pensiero del regista, Marco Parodi, che ha evocato una situazione di regressione infantile. A questo stato fanno pensare i propositi da eroe di fiabe («Avrei liberato la principessa prigioniera e ritrovata la voce») e i lanci di anatemi contro i nemici dello sconosciuto che si figura vendette, agguati, astuzie, mosse di difesa: «Io stavo per rompergli il muso, poi ho capito che era questo che volevano e non ci sono cascato. Ho sorriso» (*Le voci*, p. 135)⁵⁷, mentre progetta macchinazioni, immaginando una vittoria finale contro i persecutori:

⁵⁶ Scrive Magris: «Nella sua mania c'è un reale desiderio, una struggente nostalgia d'amore, una reale sofferenza e una reale paura, ma tutto ciò si ritorce su lui stesso ed egli, il protagonista, è contemporaneamente aggressore e vittima» (C. Magris, *Fra il Danubio e il mare*, cit., p. 31).

⁵⁷ Tra tutti i riferimenti tematicamente affini indicati dalla critica – Ernestina Pellegrini, richiama, ad esempio, *La voix humaine* (1930) di Jean Cocteau – citerei anche il testo narrativo intitolato *Monologo* di S. de Beauvoir (in Ead., *Una donna spezzata*, trad. di B. Fonzi, Einaudi, Torino 1969, pp. 93-121). Qui non c'è una donna al telefono come in Cocteau, ma l'intento vendicativo contro il mondo che ferisce, contenuto nell'esergo di Gustave Flaubert

Il bosco è fondo e non mi troveranno, che credano di avermi preso, tanto meglio. Di notte andrò in una di quelle cabine telefoniche che sono sulla strada e proverò a fare altri numeri, forse c'è ancora qualche voce vera in giro, quel che conta è non arrendersi ... (*Le voci*, p. 137)

5. «Chi parla a chi» in *Lei dunque capirà?*

A proposito delle *Voci*, si è toccato molto poco il tasto di questa domanda – cruciale per il monologo teatrale – posta da Anne Françoise Benhamou, ma non perché il problema non si ponga in questo dramma; al contrario: anche qui, malgrado la grande autonomia che sembra mostrare l'io che parla (visibile sulla scena) rispetto all'io che scrive (l'autore, 'alle sue spalle'), in alcuni luoghi si percepisce un accento diverso, il tono di una doppia dimensione strutturale, autobiografica o semplicemente metapoetica e autoriale (sono, in pratica, i momenti di prossimità autobiografica, incontrati nell'evocazione della sposa di Admeto da parte di Timmel o del ricordo di infanzia che affiora inopinatamente in *Essere già stati*). In questo dramma, ad esempio, il momento più 'trasparente' corrisponde alle riflessioni sul doppio registro della voce di Laura: «quello reale», «stridulo», «teso», sguaiato» (come la voce reale dell'amica di Monaco a telefono) e, di contro, la «vera voce di Laura, incantevole e fluida come un'onda, che diceva di non essere in casa e invitava a lasciare un messaggio» (*Le voci*, p. 121). Parte da lì la sua meditazione sulla natura della voce e delle parole:

Una voce vera, consapevole, necessaria, è solo quella registrata, così come una vera parola è solo quella che si scrive sulla carta, soli nella propria camera, tranquilli – là fuori, oltre la finestra, il cielo è vuoto, si sbianca come un viso sempre più pallido, il sole è sparito e il sangue è colato tutto via, non ce n'è più..., in alto, sul cortile stretto fra le case, il cielo è un viso di marmo; anche la carta è bianca e le parole sono lì, nere e blu, in bella calligrafia, le parole vere, silenziose, ordinate, mica quelle che si blaterano nel pigia pigia della gente e delle cose. E così è la voce pura registrata sulla segreteria: scandita come una musica, libera. (*Le voci*, p. 119)

Chi è che riflette sulla natura delle parole? Chi può esprimere il detto «Verba volant, scripta manent» in modo così nuovo, poetico, asciugato, reso privo di residui e scorie troppo vitali? E chi, insieme alla voce monologante, è in grado di collocare tra Petrarca e Botticelli, per la sola magia del nome, quell'immagine di donna, scrivendo che «Laura è un nome tenero e scuro, ombra di fronde e di foglie, di un braccio che ti stringe la testa e gli occhi contro il seno...» (*Le voci*, p. 120)? I teorici del teatro ci ricordano che, in ogni modo, l'enunciazione teatrale è duplice; ma una simile constatazione, di fatto, sembra neutralizzare

che S. de Beauvoir cita – «Si vendica con il monologo» (S. de Beauvoir, *Monologue*, in Ead., *La femme rompue*, Gallimard, Paris 1967: «Elle se venge par le monologue») – lo vedrei appropriato anche per l'innamorato seriale delle *Voci*.

ogni effetto degno di rilievo, in nome della convenzione: se a teatro (non solo nel monologo), esiste sempre un 'io' che 'induce' un altro 'io' a celarsi dietro a quel deittico, allora il fatto potrebbe non essere degno di nota⁵⁸. Ma, a volte, il gioco comprende la sfumatura che consiste nell'indurre quell'«io recito» a dire un 'io' che vale proprio in quanto 'io' non solo autoriale, bensì autobiografico, dove il responsabile della presa di possesso soggettiva del linguaggio (così è pure l'«io» di Benveniste⁵⁹) è una maschera teatrale dell'autore, di natura riflessa (Magris, ad esempio, fa dire 'io' alla presunta Euridice/Marisa, ma anche l'io di Euridice/Marisa che parla di Magris/Orfeo è quello dell'autore). È questo il caso del monologo *Lei dunque capirà*. Si dirà che si tratta di una piccola trovata linguistico-retorica per rilevare il fatto che ci si trovi dinanzi ad un implicito uso autobiografico del mito (ma è impossibile non leggere, nell'amore coniugale del racconto mitico, una relazione speculare alla vicenda personale di Magris e Marisa Madieri, la moglie, la scrittrice, scomparsa troppo presto).

Tecnicamente, ne è una straordinaria riconfigurazione in forma teatrale che, in un momento culturale particolarmente demitizzante e tecnologico, offre una riprova della funzionalità del mito in quanto «linguaggio autonomo» ma anche quale complesso archetipico-simbolico 'trasponibile', in continua rigenerazione, per *displacements*⁶⁰ progressivi e (apparentemente) mimetici. Northrop Frye, è noto, ne ha fatto una «ostinata struttura», espressione di un immaginario attraversato da proiezioni di desideri e pulsioni ataviche, con il mandato di riannodare le aspirazioni umane con le istanze originarie narrative e poetiche, che, sempre per Frye, fanno della letteratura (e dell'arte in genere) un discorso di conoscenza, comprensione ed insieme etico, mezzo «di intensificazione della coscienza sociale»⁶¹. È in questo contesto di illimitatezza, configurato co-

⁵⁸ A proposito della «doppia enunciazione» teatrale Anne Ubersfeld spiega: «La legge del doppio soggetto della enunciazione è un elemento capitale del testo di teatro [...]. Ogni volta che un personaggio parla, non parla solo lui, l'autore parla nello stesso tempo per bocca sua; da cui un dialogismo costitutivo del testo di teatro» (A. Ubersfeld, *Il personaggio, soggetto dell'enunciazione, o la doppia enunciazione*, in Ead., *Theatrikón. Leggere il teatro*, cit., p. 113, corsivo nel testo). Ma si veda anche, A. Ubersfeld, *Trasparenza e opacità del segno teatrale*, in Ead., *Leggere lo spettacolo*, edizione italiana a cura di M. Fazio e M. Marchetti, cit., pp. 44 e sgg. (in particolare: «Io recito», p. 45).

⁵⁹ É. Benveniste, *La soggettività nel linguaggio*, in Id., *Problemi di linguistica generale*, trad. di M.V. Giuliani, Il Saggiatore, Milano 2010 (1972).

⁶⁰ Sull'importanza del concetto di *displacement* in Frye, rinvio al lavoro di D. Feltracco, *Northrop Frye: Anatomia di un metodo critico*, Forum, Udine 2005, p. 18 e sgg. Per una recente visione della 'mitocritica' di Northrop Frye, si vedano i lavori del numero monografico della rivista «Symbolon», nuova serie, 11, 8, 2017.

⁶¹ N. Frye, *Teoria del mythos: introduzione*, in Id., *Anatomia della critica*, trad. di P. Rosa-Clot e S. Stratta, Einaudi, Torino 1969, p. 461 (ed. orig. N. Frye, *Theory of Mythos: Introduction*, in Id., *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton UP, Princeton 1957, pp. 158-162). Lo stesso concetto appena variato torna in N. Frye, *Gli archetipi della letteratura*, in Id., *Favole d'identità. Studi di mitologia e di poetica*, trad. di C. Monti, Einaudi, Torino 1973, p. 5.

me «sistema dinamico di simboli, archetipi e schemi»⁶², che il mito continua a narrare, spiegare, rivelare (non solo in letteratura). Propriamente si tratta di un procedimento creativo di 'ripresa e trasformazione' di uno schema che prevede molti tradimenti strutturali, 'devianze', persino parodiche, paradossalmente destinate ad attestarne l'inesauribile vitalità⁶³.

E in *Lei dunque capirà*, il titolo, ambigualmente allusivo, rappresenta già un elemento di quel 'displacement mitico', evocato da Frye: si tratta forse di un inizio di lettera? (oppure una formula di congedo?). Si tratta di una preghiera? Di una perorazione? In sostanza, chi parla nel titolo? Non dichiaratamente una Euridice (semmai, chiamata 'come' Euridice: «La mia Euridice dicevi [...]» – *Lei dunque capirà*, p. 224), sebbene diversi mitologemi guideranno, sotto o sopra traccia (in modo allusivo o parodico) il filo di un racconto disseminato da indizi connotati come amore, morte, veleno, serpe, biscia, giardino fiorito, fiori scarlatti (gli asfodeli simbolo di morte)... E non manca neppure l'evocazione del mito dato come leggenda lontana, predestinato a ripresentarsi quale 'eterno ritorno', come nel suo caso:

Se gli altri avessero saputo di quella visita impossibile, mai concessa a nessuno... forse una volta, dicono, tanto tempo fa, ma è una di quelle storie che si raccontano ai bambini per farli stare buoni, per far loro credere che non è proprio impossibile e che dunque stiano tranquilli e fiduciosi, ma è accaduto tanto, tanto tempo fa, così tanti anni fa che è come se non fosse accaduto mai o forse sì ma così tanto tempo fa che si può sperare ma con pazienza, tanta pazienza, perché prima che succeda di nuovo deve passare altrettanto tempo e dunque non è il caso di agitarsi. (*Lei dunque capirà*, p. 229)

Per converso, proprio questo trattamento evasivo, non letterale, del mito permette di accampare su scena un personaggio unico, una donna prepotentemente viva, disincantata, la cui voce proviene non dalla *hall* di una stazione (come l'*Eurydice* di Jean Anouilh) ma da una misteriosa Casa di Riposo popolata da ombre⁶⁴. È sua la voce che ricostruirà, sulla filigrana di una vicenda che

⁶² G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1972), citato da Pierre Brunel in *Dictionnaire des mythes littéraires*, éditions Du Rocher, Paris 1988: «Nous entendons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui sous l'impulsion d'un schème tend à se composer en récit», p. 8.

⁶³ Negli anni centrali del secolo scorso, nel teatro francese (Sartre, Anouilh, Giraudoux, Cocteau, Camus), si è fatto un largo riuso, in forma parodica, del mito greco (mi sia consentito il rinvio a E. Biagini, *Mito e parodia nel teatro francese del Novecento*: «*La Machine infernale* di Jean Cocteau», «*Le lingue del mondo*», 40, 1, 1991, pp. 76-80). Da noi, valga per tutti l'esempio di A. Savinio in *Alceste* di *Samuele*, Bompiani, Milano 1949 e ora in *Alceste* di *Samuele e atti unici*, a cura di A. Tinterri, Adelphi, Milano 1991 (contiene tra gli altri *Emma B. vedova Giocasta*). Si noti che, diversamente da Magris, in questi esempi non si tratta di monologhi.

⁶⁴ Magris è solito indicare esperienze esterne di vita sottese alle sue creazioni letterarie; questa volta la genesi di *Lei dunque capirà* viene legata a una intuizione di Marisa Madieri: «Dopo *La mostra*, mi son ricordato di una frase che mi aveva detto Marisa, ma anche tanti altri: per-

ha attraversato i secoli, un vissuto in bilico tra due poli ambivalenti – la vita e la morte, la natura dell'amore e della poesia, la tensione fra menzogna e verità, tra finzione e dimensione autobiografica – che a misura si intreccia con essa fino al punto di diventarne parte, e di cui svelerà progressivamente motivi e moventi che spiegano, anzi, ricostruiscono i passaggi di quella che è annunciata come una propria colpa. E la ragione della colpa è solo accennata: sarà tenuta in sospenso fino allo scioglimento e alla rivelazione. La parola è data al personaggio in prima persona che si rivolge a «un'entità astratta»⁶⁵, assente dalla scena, prefigurata solo dal discorso di chi parla quale interlocutore silente, spesso chiamato in causa come «Signor Presidente» – non è mai chiarito a quale titolo, se come guardiano o testimone, poeta, o Dio-piazzista («[...] quello che ha messo su tutta la baracca dentro e fuori» – *Lei dunque capirà*, p. 222); comunque, una 'presenza assente', che è in grado di sapere tutto, talvolta provocato proprio per la sua reticenza e, sebbene non gli venga mai chiesto esplicitamente: 'chi sei?', chi parla gli rivolge la parola con deferenza, anche se conosce le illazioni poco ortodosse che circolano sul suo conto (ad esempio, sul suo atteggiamento corrivo a proposito dei «piaceri e dei peccati della carne», ivi, p. 221).

Occorre immaginare che al momento della levata di sipario, tutto sia già accaduto o riaccada in forma di *flashback*. Il momento iniziale è solenne proprio come per una allocuzione ufficiale, in cui la voce di donna (che rimane a lungo senza identità, se non per essere oggetto di amore esclusivo del suo amato, anche ora nel soggiorno del regno delle ombre) si rivolge a quell'«entità invisibile» e muta, coinvolgendo un 'lui', l'«innamorato perso», «che si è preso la briga di venir fin quaggiù»:

No, non sono uscita signor Presidente, come vede sono qui. Ancora grazie per il permesso speciale, davvero eccezionale, me ne rendo conto, non creda che non Le sia grata; anche lui era tutto emozionato, non avrebbe mai creduto di ottenerla, quando l'aveva chiesta, l'autorizzazione a entrare nella Casa a venire a prendermi [...]. Se poi è andata come è andata, non è colpa di nessuno – cioè è colpa mia – comunque non importa chi e cosa faccia uno qui dentro. Almeno

ché mai la voce al femminile? Le suggestioni esterne sono buone solo quando tirano fuori qualcosa che abbiamo di latente. E così è venuta l'idea, che nasce dalla concrezione di tante cose, anche molto diverse, che uno assembla. È chiaro che forse la Casa di Riposo non mi sarebbe venuta in mente senza l'esistenza di una persona cui faccio visita realmente in una casa di riposo. Il vissuto ti fa toccare con mano, ti fa vedere un certo tipo di personalità, vita, rumori» (M.C. Vilardo, *Magris: la storia intensa di un amore a due in cui il mondo è muto*, «Il Piccolo», 18 maggio 2006). La frase può spiegare gli effetti realistici della Casa e dei suoi strani ospiti.

⁶⁵ «[...] il y a monologue quand un personnage, parlant seul, s'adresse soit à lui-même, soit à une entité invisible sur scène, parfois abstraite, parfois correspondant à un autre personnage (convoqué dans le discours mais formellement absent), et que son discours est indirectement destiné au public, qui est le seul à pouvoir pleinement en prendre acte» (F. Dubor, *Le monologue. Définitions*, in Ead., *L'art de parler pour ne rien dire. Le monologue fumiste fin de siècle*, cit., p. 124).

così pensano quelli che stanno là fuori, per i quali non contiamo proprio più nulla. [...] Per lui invece si contavo e conto, eccome, se si è preso la briga di venir fin quaggiù e non si è arreso, come gli altri, ai severi regolamenti della Casa di Riposo che vietano agli ospiti – nel loro, nel nostro interesse – di ricevere visite e mettere a repentaglio la propria pace e la propria tranquillità, figuriamoci poi di uscire, si capisce, ci mancherebbe, trovarsi in quella bolgia, in quel caos di traffico [...]. (Ivi, p. 211)

Nell'inizio – *in medias res* – il mito appare già innescato (nell'allusione al permesso di entrare nella oscura Casa, per far uscire la misteriosa ospite) ma nella 'ripresa' il tono appare come in falsetto: la donna chiamata a recitare il ruolo di 'quella' Euridice, che ha fermato il proprio passo sulla soglia della risalita dal nulla, è una Euridice, che si limiterà a evocare allusivamente i simboli (più spesso quelli di morte riferiti a sé: «[...] e Dio sa se non stavo male, con quella maledetta infezione, neanche mi avesse morsa un serpente velenoso», ivi, p. 213) della favola antica sui due amanti separati per sempre dal patto infranto del *noli respicere*. L'evocazione sembra quasi finalizzata a dare consistenza al dramma esistenziale di colui che, al pari di Orfeo – un Orfeo scrittore, non più accompagnato dalla lira – la morte dell'amata ha lasciato solo per sempre, senza possibilità di muovere a pietà gli Inferi. Nulla vieta, però, di leggere proprio quei mitologemi, sparsi ad arte alla stregua di *leitmotiv* musicali, come espressione del desiderio inconfessabile di replicare – da parte di un Orfeo che non parla mai – quell'impresa prodigiosa, che ha dato valore universale al sacrificio dell'amore coniugale. Ma se i simboli restano in sottotono, in compenso, è la folata di vento, lo squarcio di scene di 'vita vera' («la bolgia» di fuori) o, meglio, il rivissuto, non mitico, di una vita a due – fatta di ricordi condivisi, complicità sessuale, passione, angoscia, talvolta «piccinerie» e momenti di crisi – a spalancare nuovamente le porte dell'Ade (e alla fine a richiuderle), riempiendo, quei corridoi, non proprio silenziosi ed eterei, del nuovo inferno, di voci, discorsi, richiami di gesti e sguardi quotidiani, non immuni da nostalgia, nei confronti di quel 'mondo di fuori', fatto irrompere come 'mondo parallelo', simile e differente, nel teatro e nella Casa di Riposo⁶⁶.

Tra tutte le 'riprese e trasformazione'⁶⁷ del mito (Rilke, Cocteau, Anouilh, Yourcenar, Atwood, Pavese, Calvino, Doolittle, Thot, Bufalino ...), il monologo teatrale di Claudio Magris, proprio per l'intreccio tra piano mitico e piano del

⁶⁶ L'autore, tra i motivi genetici del dramma, ha indicato proprio «il tema di chi è al di là dello specchio» come esperienza eterotopica di mondi separati, eppure intersecati, di un «"oltre", un aldilà dove contemporaneamente cambia tutto e non cambia nulla, perché anche nell'"oltre" troviamo corridoi, scale, stanze, acqua, piccoli litigi. Sono esperienze che magari non vengono esplicitamente ricordate nel momento dell'invenzione, della scrittura, ma che chiaramente sono state metabolizzate e ritornano» (I. Lucari, *Intervista a Claudio Magris dal programma di sala di "Lei dunque capirà"*, cit., p. 2).

⁶⁷ Ricordo che i primi a parlare della parodia come «ripresa e trasformazione» di un procedimento creativo sono stati i formalisti russi. Il rinvio va, in particolare, a Ju. Tynjanov, *Avanguardia e tradizione*, introduzione di V. Šklovskij, trad. di S. Leone, Dedalo, Bari 1968.

vissuto, espresso in tono parodico e affidato ad un'unica voce narrante al femminile, presenta una versione del mito tra le più moderne ed originali. Una versione, che (apparentemente) priva Orfeo del suo ruolo di primo attore, mentre su scena appare una Euridice⁶⁸ come potrebbe essere oggi: una donna forte, che dice 'io', da innamorata, donna sensuale, non dimentica dei più intimi gesti d'amore con l'amato e del ricordo di «essere stata felice tra le sue braccia»; una moglie, nella piena consapevolezza di sé (si pensi all'eco di quella rivendicazione: «Gli ho insegnato io tutto ...» – *Lei dunque capirà*, p. 219) e del fatto di vivere accanto a un uomo, un poeta sensibile, ma anche con tante debolezze umane, piccoli egoismi, pigrizie e malumori, eccesso di narcisismo, «innamorato e testardo come un vero nevrotico», forse anche infedele (ivi, p. 217); un uomo sostenuto, accudito quasi con indole materna, e soprattutto conosciuto in modo esclusivo, da poter essere 'detto' da lei e nient'affatto immaginario.

E il 'dire di lui' costituisce il perno strutturale forte di questo dramma: ne accresce la straordinaria felicità di ricezione con un'immediata *einfühlung* emotiva. Si sarà notato, insieme al frequente ricorrere a incisi («diceva» ...), l'uso costante del discorso riferito e dello stile indiretto libero – a tratti interrotto dal dialogato e dal discorso diretto in funzione allocutoria; entrambi, lo si è visto, sono una risorsa strutturale del monologo teatrale – in cui, notoriamente, chi parla si assume la responsabilità della 'parola d'altri'. Qui, evidentemente quella di un probabile Orfeo ritrovato:

Ma lui mi vuole proprio bene, è innamorato come il primo giorno; ha preso una bella scuffia e non poteva stare senza di me, da quando la mia salute è peggiorata di colpo, mi ha costretto a farmi ricoverare nella Casa di Riposo – bella comoda e ben attrezzata, niente da dire – e piangeva e sbraitava e si lasciava andare, barba lunga e senza nemmeno cambiarsi di biancheria. A ogni amico che trovava attaccava un bottone sulla sua disgrazia e solitudine; non gli bastava di sapermi vicina e ben curata, meglio là che a casa o in ospedale, diceva, questo è sicuro, però io da solo come faccio, giro per le stanze vuote come fossero di un altro, di un estraneo, se apro un cassetto è sempre quello sbagliato, mi scaldo il caffè del giorno prima, disgustoso, e il letto, il letto vuoto... (Ivi, p. 212)

Il tono colloquiale, un po' sopra le righe, a tratti quasi caricaturale, comunque non idealizzante, induce subito a credere che, ad essere oggetto di parodia, non sia l'argomentare dell'eroe innamorato del mito antico, dal senno smarrito

Mi sia consentito, inoltre, di riferirmi a E. Biagini, *Teorie sulla funzione della parodia nel romanzo*, in Ead., *Forme e funzioni della critica*, Pacini, Pisa 1987, pp. 105-155.

⁶⁸ Per la critica (e per lo stesso Magris), l'attrice Daniela Giovannetti – che, nel novembre del 2006, al Teatro Politeama, è stata la protagonista della rappresentazione teatrale (per la mirabile regia di Antonio Calenda, già autore della messinscena del dramma, *La mostra*) del testo scritto per il Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia – ha 'reso' con magistrale bravura i toni complicati e i passaggi emotivi della voce monologante dell'interprete, che si muoveva come una autentica presenza 'altra' nella penombra della scena nuda e suggestiva della Casa di Riposo.

che, in preda a furore, seminò il subbuglio nell'Olimpo, per pregare Persefone e altre entità divine, bensì di questo nuovo Orfeo che persino gli amici «se lo levavano di torno», accampano frasi di circostanza, tanto quella «malinconia instancabile dava fastidio alla gente e anche quel suo battersi il petto, quel suo accusarsi chissà di quali colpe...»:

È naturale, dicevano, facciamo tutti così, quando uno sta male mica possiamo far altro, le Case di Riposo ci sono per questo, per i nostri cari [...]. (Ivi, p. 213)

Comunque l'effetto, teatralmente notevole, consiste nella percezione di un monologo al quadrato, interrotto da intermezzi dialogici, con funzione allocutoria. È la prerogativa strutturale propria del monologo, già vista a proposito delle *Voci ed Essere già stati*, a risultare di estrema efficacia specie se combinata con procedimenti dai risvolti parodici di 'scoronamento' mitico. Orfeo (innominato), infatti, torna e rimane sulla scena, in maniera indiretta, attraverso i discorsi di lei (in un quadro di scambio complicato: attraverso i discorsi, i pensieri – attribuiti a lui – che parlano di lei – di come lui la vede – e di come lei vede lui), ma rinasce in forma parodizzata: l'antico furore decade a umore malinconico (umor nero), importuno a sé e agli altri, il giardino fiorito di Euridice, ad appena una rievocazione (ma l'immagine sarà ripresa più oltre⁶⁹) e le preghiere, per sanare la ferita del suo cuore spezzato dall'immane perdita, vengono indirizzate a custodi di un Ade addomesticato, adatto a familiari ricoveri in corsia e a interlocutori ignari di poesia, insensibili ai suoi canti:

Ma lui no, al cuore non si comanda, diceva, il cuore si spezza, e se gli dici di non spezzarsi si spezza lo stesso, come il mio, protestava, ah non ce la faccio, saperla là, in quell'ambiente, in quei cameroni o in quelle stanzette, in quell'alveare, lei in mezzo a tutti quegli altri, incartapecoriti come mummie, sporchi; so che li puliscono subito, tutto è sempre tenuto in ordine, anche il giardino, ma intanto lei, così bella e delicata e trasognata – sì mi vede così, è proprio un tesoro d'uomo, il mio uomo – lei magari starà anche bene, aggiungeva, non le manca niente, lo so, però io, come faccio senza di lei, beata lei e misero me, pietà dell'infelice amante ... Se pensate che esageri, diceva agli amici, vuol dire che non avete cuore né sentimento, non avete poesia nel cuore, chi potrà mai capire la mia pena e il mio tormento, la sofferenza, il dolore di un poeta ... (Lei dunque capirà, pp. 213-214; corsivo mio)

Qui (e altrove), nelle pieghe dalla struttura del monologo in quanto dialogo simulato (si ricordi: «recitato e commentato contemporaneamente»), l'autore gioca su vari livelli (dislivelli, in realtà), enunciativi e semantici, in funzione parodica, intrecciando alto e basso, lirismo e *epos*. Alla verifica degli effetti e, paradossalmente, la formula risulta l'unica scelta possibile (forse) per non cedere alla

⁶⁹ Il «bel giardino» con «tutti quei bei fiori», in realtà non è più quello di Euridice/Proserpina, bensì proprio l'Eden, il giardino della 'colpa di Eva' (*Lei dunque capirà*, cit., p. 221). In quanto all'abbassamento, lo stesso vale per Euridice: il serpente scade a bescia, l'affezione mortale a piccolo neo sotto il seno, il veleno a somministrazione di cure.

tentazione del *pathêma*, e per realizzare una rivisitazione quasi sotto copertura del mito, esorcizzando, nel contempo, i sottesi (e non indolori) legami autobiografici⁷⁰. In quest'ottica, il piano mitico che sembra tendere a coprire un sottosuolo privato, lo rivela e ne costituisce una chiave ermeneutica: il mito antico, sebbene a pezzi, si riflette nel nuovo mito personale per spiegarlo e esserne a sua volta illuminato⁷¹. Per questo era necessario affidare, alla voce di lei, il compito dello scoronamento. Occorreva immaginare una voce capace di reggere un registro deciso, impegnativo, per tutto il monologo e che fosse in grado di incarnare ogni sfumatura emotiva – paura, amore, provocazione, nostalgia, poesia –, modulandola con naturalezza estrema e con piglio autoironico (sebbene non manchino i momenti lirici, riservati a ricordi più intimi: incontri amorosi, *escapades* marine), tessendo quasi un controcanto pensato ad arte, da un lato, per mantenere comunque vivo il mito e, dall'altro, per mettere a distanza il racconto di quell'«io come faccio»? (metaletterario), che fa da scorta al lungo riattraversamento dell'esperienza della morte, dell'amore, della malattia, del ruolo della donna (moglie e Musa), senza 'versare lacrime'. E senza dimenticare, soprattutto, che il «dolore di un poeta» ha solo un rimedio: «scrivere punto e basta» e, da 'bravo soldato' (quale era in quel momento l'autore) saper esercitare il «gesto di poeta, gesto da re, sovrano arbitrio sulle povere vocali e consonanti che saltano fuori a comando e si mettono in fila avanti marsc', fila destr, rompete le righe» (*Lei dunque capirà*, p. 24). A correggere l'eccessiva leggerezza del tono parodico è quel rivolgersi direttamente al poeta – «Ti è sempre piaciuto scrivere» – che si sarebbe tentati di tradurre come un'ammissione autoriferita (ovvero: un «Mi è sempre piaciuto scrivere» di Magris), quasi una singolare forma di dichiarazione metapoetica 'in terza persona', se non fosse per quella immagine dell'approvazione vista affiorare negli occhi e sulle labbra di lei, che trasferisce la metaletteratura (probabilmente) sul piano della memoria:

E si metteva a scrivere, su quei suoi quaderni che conosco bene; scriveva il mio nome e poi qualcosa d'altro e di nuovo il mio nome e ancora qualcosa, ma dopo strappava il foglio e lo buttava via, perché capiva che non gli veniva niente da dire.

⁷⁰ Magris non si sottrae alla suggestione, quando precisa: «In *Lei dunque capirà* ci sono momenti di distanza, di cattiveria, schermi voluti anche per non cadere in una eccessiva partecipazione» (I. Lucari, *Intervista a Claudio Magris dal programma di sala di "Lei dunque capirà"*, cit., p. 5).

⁷¹ In realtà, si tratta di una intrusione che ha effetti analoghi alla situazione osservata da Françoise Dubor quando, riflettendo sul rapporto tra attore e pubblico, parla di metalessi narrative per cui, ad esempio, – di fronte alla domanda di Euridice/Marisa: «Ero la sua Musa e a una Musa si obbedisce, no?» – il personaggio si rivolge al pubblico coinvolgendolo nello spettacolo. In tal caso, «il pubblico finisce per rappresentare la figura ideale del doppio del personaggio locutore. Pubblico e personaggio entrano in sintonia in uno spazio improbabile, incerto, e non chiaro, fra finzione e realtà» («[...] le public représente alors la figure idéale de double du personnage locuteur. Ils se rejoignent alors dans un espace improbable, incertain, et trouble, entre fiction et réel», F. Dubor, *Le monologue et le public: pour une métalepse théâtrale*, in Ead., *L'art de parler pour ne rien dire. Le monologue fumiste fin de siècle*, cit., p. 141).

Di queste cose se ne intende, ce l'ha nel sangue [...] lui si è sempre perdonato tutto, con le donne poi si permetteva di cambiare le carte in tavola come gli pareva e pretendeva di essere compreso e compatito, così sensibile e vulnerabile com'era... – ma con le parole non si perdonava niente, sentiva subito quando non andava e non tirava a fregare. In fondo, solo quando eravamo insieme si sentiva tranquillo, sicuro – anche di quello che scriveva, dopo che me l'aveva letto e aveva visto nei miei occhi – anzi, diceva, sulla tua bocca, quando le labbra prima un po' imbronciate si dischiudono lievemente, quasi un sorriso, no, non ancora, ma ... (Ivi, p. 214)

E ancora:

Io gliel'e sforcicavo, certo, le sue parole – lui eccessivo e smodato e magnanimo, com'è sempre stato, profondeva parole a piene mani e io gliel'e sbucciavo [...]. Lui non ne sarebbe stato capace, avido e incontinente e compulsivo com'era, sempre un boccone e un bicchiere di troppo, ma da me si lasciava mettere a dieta e sapeva che, se restava qualcosa sul piatto dopo che avevo passato tutto al setaccio, era veramente qualcosa di buono. Con te, diceva, vicino a te so chi sono e non sono niente male [...]. Ero la sua Musa e a una Musa si obbedisce, no? [...]. Un poeta ripete fedelmente quello che lei gli detta e così si guadagna il lauro. Poi lo porta a casa e la sua Musa glielo mette nell'arrosto che gli prepara con tanto amore, perché così viene più saporito. Lui, nella confusione fra un alloro in testa e uno nel piatto, ripeteva anche a casa, a tavola, quello che dicevo io. (Ivi, p. 215 e p. 217)

Di fronte a simili tirate (che abbiamo già sentito, quando Stadelmann si 'vantava' della sua opera di revisore dei versi di Goethe) non è possibile cadere in equivoco: la domanda «chi parla e a chi?» sembra portare verso una risposta rivelatrice sulla 'reale' identità di chi sta parlando. E, per questo, per evitare di considerare come forzatura e semplice illazione il riferimento a Marisa Madieri, basta confrontare le parole della Musa – che si dichiara esperta di scrittura (e di cucina) – con il pensiero che leggiamo, nella riflessione di Magris, sull'opera di sua moglie (non solo profondamente amata, ma ammirata come scrittrice) quale *alter ego* letterario infallibile:

Maestra nell'arte del levare e di potare; [Marisa] lo faceva anche con le mie pagine, nessuna delle quali – sino alla sua morte – è stata pubblicata senza essere stata prima vagliata (e spesso sfrondate insieme a lei) e molte delle quali, come *Danubio* e *Microcosmi* sono nate da una sua intuizione.⁷²

Queste spie inducono a pensare che, sin dall'inizio, si sarebbe dovuto cominciare a dubitare che si stia soltanto 'dicendo di lui', ma che, quel monologo nel monologo – che rinvia a un 'io' che parla e a un 'io' di cui si parla – possa riferirsi direttamente anche a quell'"io" che 'comanda' al personaggio di dire 'io':

⁷² C. Magris, *Postfazione*, in M. Madieri, *Verde acqua. La radura e altri racconti*, introduzione di E. Paccagnini, postfazione di C. Magris, Einaudi, Torino 2006 (1987), pp. 288-289.

ovvero all'«io» dell'autore (rivolto tanto a Euridice/Marisa quanto a se stesso/Orfeo). Viene il sospetto, cioè, che diventi importante considerare che non si tratti sistematicamente del pensiero (dello sguardo) di lei su di lui e che non si stia parlando «per lui, a nome suo» (*Lei dunque capirà*, p. 217), ma che l'io stia dicendo di sé, si stia specchiando, oggettivando il proprio sguardo in quello dell'altra. La doppia enunciazione teatrale, specie nel monologo, consente questi fenomeni di metalessi narrativa e di intrusione dell'autore (è l'autoriferimento a cui allude Ernestina Pellegrini quando scrive che Magris, in questa *pièce*, avrebbe compiuto «un poeticissimo e spietatissimo autodafé»⁷³). Questa prospettiva obbligherebbe a tener conto e a dirimere le situazioni parodiche da quelle francamente autoparodiche, però non sempre districabili:

Lei ne sa qualcosa, signor Presidente della sua ansiosa pignoleria. La sua domanda per ottenere il mio permesso di uscita, con tutti i bolli e timbri di regola, il suo ricorso dopo il vostro primo rifiuto, con i nuovi allegati e la puntigliosa contestazione dei vizi di forma del vostro documento, sempre con quel sapiente dosaggio di precisione burocratica, maniacale, formalismo giuridico e improvvisi voli di fantasia e slanci di passione, destinati a far colpo sul Consiglio di Amministrazione della Casa di Riposo – anche se voi, e soprattutto Lei, Signor Presidente, non vi lasciate impressionare da belle frasi, suppliche e preghiere da far piangere i morti. (*Lei dunque capirà*, pp. 217-218)

Ma forse non serve chiarire se sia veramente l'autore a rappresentarsi come «pignolo» (o, altrove, «scribacchino» – ivi, p. 220), «puntiglioso», il «vate» capace di formulare preghiere «da far piangere i morti», visto che ha deciso di specchiarsi nello sguardo della donna amata. E, questo, per evitare incursioni oltre il quarto muro della convenzione fino a toccare la realtà. Vale inoltre la pena di ricordare che gli effetti parodici e autoparodici funzionano come *displacement* del mito antico, e, su un altro piano, permettono di mantenere a distanza un autentico e indicibile sottosuolo di dolore. Basta rovesciare i meccanismi della parodia (se vogliamo, quale riprova, a contrario, del principio per cui, Aristotele scrive che il rovescio della tragedia è la commedia), per toccare con mano gli aspetti comunque tragici di quel sottosuolo. In effetti, avvicinandosi alle fasi conclusive, il monologo comincia a modulare un altro discorso, più veloce (è la «dimension mouvementée» auspicata da Coquelin) e, insieme, più intimo, privato e sofferto, volto ad allentare il registro parodico dominante, squarciato come è da ricordi e da immagini inquietanti che accompagnano la traversata dell'Ade/Casa di Riposo. Un discorso in cui fanno ressa intermezzi fortemente concitati e lirici, dove pare che l'ombra di Orfeo torni ad aggirarsi dietro la scorta del canto di cui è in cerca («No, non era venuto per salvarmi ma per essere salvato. Come potrei cantare le mie canzoni in terra straniera? Mi diceva. Ero io la sua

⁷³ E. Pellegrini, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in C. Magris, *Opere*, cit., p. lxiv. Va nello stesso senso l'osservazione, di «personalissima catarsi», formulata da Ermanno Paccagnini (*Nel labirinto di Magris, guidati da una donna*, «Corriere della Sera», 25 aprile 2006).

terra perduta» – *Lei dunque capirà*, p. 231) lui, rivisto (o che si rivede) quale giovane soldato, perso tra ricordi dei momenti intimi per intensità e passione, vissuti da innamorati «ardenti e vergognosi» come erano prima dell'ingresso di lei in quell'«antro di tenebra» (dove si richiede – «per regolamento» – di lasciare «ingombri di borse, di valigie e di pacchi», con gesti che ripetono la macabra cerimonia praticata nei campi di sterminio, una immagine latente, in Magris, ma sempre riaffiorante); l'antro che «sta dall'altra parte», nella dimora dei corpi invisibili «macilenti», di «tenero fango». Tutto accade come se il mito si ripetesse alla lettera; ora è 'come se' Euridice andasse, senza ripensamenti, «dietro subito» a Orfeo per tornare ad ascoltare le sue canzoni «forse ingannevoli, ma ammalianti» («io l'avrei seguito anche solo per sentirle di nuovo» – *ibidem*). È vero che l'accenno alla promessa del mare («quel pensiero del mare mi aveva messo le ali») induce a pensare non al mito antico, quanto piuttosto a quello personale, al mare amato da Marisa Madieri⁷⁴, ma, nella traversata delle «scale in penombra», dei «lungi corridoi» freddi, interminabili e minacciosi della Casa di Riposo, le due figure si sovrappongono, fino a coincidere, entrambe come se non fossero mai state colpite da differenti «frecce velenose» della morte:

Camminavo, correvo, incespicavo in qualche pozzanghera, lo seguivo, inseguivo, non vedevo l'ora di parlargli, di guardarlo negli occhi. Ma era proibito e ne capivo i motivi. (Ivi, pp. 228-229)

«Perché l'ho fatto» («Perché non sono uscita»)? L'ultimo snodo del monologo nasce dall'urgenza di spiegare le ragioni del brusco arresto di quella corsa verso il 'fuori' – un fuori, però, così simile al dentro –, la rinuncia alla felicità ricquistabile, da rediviva, e la scelta di rimanere con le ombre della notte perenne. «La colpa è mia» (e non è la 'colpa di Eva'), confessa la voce monologante. Ma, solo ora, l'interlocutore ignoto – che l'ospite della Casa interPELLA, quasi per provocarlo a identificarsi, per indurlo a spiegare, a sua volta, perché non parli, ma sfugga, si neghi alla vista, non si mostri in giro – occupa tutta la scena. È lui a fare da intermediario con il pubblico. È per lui che Euridice smonta i meccanismi ereditati del mito, per scartarne le motivazioni:

Ecco dunque perché, Signor Presidente. No, non è come hanno detto che si è girato per troppo amore, incapace di pazienza e dunque per troppo poco amore [...]. E nemmeno perché, se fosse tornata con lui, da lui, non avrebbe più potuto cantare quelle canzoni melodiose e struggenti che [...] avevano fatto il giro del mondo, diffuse dai jukebox [...]. (Ivi, p. 240)

È per suo tramite che il lettore (lo spettatore) apprende che è stata lei a chiamare lo sposo, convinta, come nel mito antico, che si sarebbe voltato e l'avrebbe

⁷⁴ «Marisa amava moltissimo il mare, ne sentiva il legame e il rapporto con l'amore». Questo pensiero di Magris si legge nella sua *Postfazione* al volume di M. Madieri, *Verde acqua. La radura e altri racconti*, cit., p. 298.

perduta: non si è trattato, però, di cedere alla paura di «uscire da quella pace» o alla stanchezza di ricominciare a vivere

[...] forse avrei stretto i denti e inghiottito la mia stanchezza e avrei tirato avanti.
Le donne sanno farlo, lo fanno quasi sempre anche quando non sanno più perché o per chi. (Ivi, p. 240)

per poi tornare nuovamente a morire ma, pur ammettendo che le «sarebbe tanto piaciuto uscire per un po' [...] almeno per un'estate, un'estate su quella piccola isola dove io e lui...» (ivi, p. 241⁷⁵), si accusa di essere stata lei a decidere di restare nel regno dei morti. Il mito dunque non appare né tradito, né negato⁷⁶, bensì decostruito e reinterpretato:

Forse, ho pensato, era venuto a prendermi soprattutto – soltanto? – per questo, per sapere, per interrogarmi, perché gli raccontassi ciò che sta dietro queste porte e lui potesse afferrare la sua lira e innalzare il canto nuovo, inaudito, che dice ciò che nessuno sa. (Ivi, p. 237)

Una volta capito che Orfeo è in cerca di qualcosa di più di una sposa amata da cantare, da strappare agli Inferi ed è, invece, alla ricerca del segreto di verità mai rivelate, per farne oggetto di canto, Euridice/Marisa decide di sacrificarsi, come Alceste o come Savitri – l'eroina (più fortunata, perché nella leggenda indiana è lei a salvare lo sposo dall'Ade⁷⁷) – ma non con motivazioni identiche, bensì per non essere costretta a confessare al nuovo Orfeo di non avere in serbo nessuna verità inaudita da consegnargli, perché tale verità non esiste. Anche per chi dimora nell'antro dalla «luce fioca», e perfino ai poeti, è impossibile, come per Cocteau, «traverser le miroir» (e, forse, è inutile, oltrepassare la soglia di certi segreti), per più luce. Inoltre, come dire – e se dire – che il regno dei morti non apre a «sensi riposti» e a svelamenti?

⁷⁵ Forse si tratta dell'isola di Cherso a cui Magris accenna in questo suo ricordo: «Abbiamo avuto la nostra estate, ha detto [Marisa] poche settimane prima di morire [...], perché poco prima, agli inizi di giugno, avevamo trascorso dei giorni incorruttibili al mare di Miholašćica di Cherso» (C. Magris, *Postfazione*, in M. Madieri, *La conchiglia e altri racconti*, Scheiwiller, Milano 1998, p. 73). La postfazione di Magris non si limita a una «vibrante testimonianza», anzi, come ha giustamente notato Maria Fancelli, si tratta di una «vera lettura critica» (M.T. Caciagli Fancelli, *Su "La conchiglia e altri racconti"*, «Antologia Vieuxseux», 16-17, 2000, p. 187 – il numero è dedicato a Marisa Madieri).

⁷⁶ Di 'negazione' ha parlato Michele Gialdroni, nel suo interessante contributo dal titolo *Orfeo riflesso o la negazione del mito*, «Sincronie», 11, 21-22, 2007, pp. 205-210.

⁷⁷ La storia di Savitri e Sātiavan viene indicata, da Magris, come «la prima e fondante lettura della sua vita» (insieme a Salgari, una passione condivisa con Fuentes) e come una «sorta di versione indiana di Alceste; [...] o meglio una specie di versione indiana del mito di Orfeo e Euridice, con la differenza che, nella leggenda indiana, è la donna che s'inoltra nell'oltretomba per riportare alla vita lo sposo e riesce a vincere il dio della morte». Il ricordo della lettura infantile da parte della «zia Maria», apparso sul «Corriere della sera» nel 2003, si può rileggere in *Alfabeti* con titolo: *Alceste indiana* (C. Magris, *Alceste indiana*, in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, Garzanti, Milano 2008, pp. 16-20).

Dirgli che io, anche qui dentro, non ne so più di lui? Gli sarebbe venuto un colpo al mio vate. Mi figuravo le sue lamentele, un uomo finito, un poeta cui hanno rubato il tema; avrebbe pensato che quella congiura cosmica era tutta una manovra contro di lui, per metterlo a terra, per condannarlo al silenzio. Se avesse detto agli altri che qui dentro è come là fuori lo avrebbero fatto a pezzi, specie le sue smaniose ammiratrici che lo venerano come un maestro di vita, e se avesse taciuto si sarebbe sentito un codardo. Ma soprattutto che figuraccia, venir fin qua dentro, fin quaggiù, per scoprire che non ne valeva la pena, che dietro la porta non c'è niente di nuovo. (*Lei dunque capirà*, p. 239)

L'accentuarsi, di nuovo, del tono parodico (il «mio vate», l'«uomo finito», per effetto delle nuove Erinni – le «smaniose ammiratrici») è il controcanto per lasciare intendere, nel solito modo obliquo, che dire «ciò che nessuno sa» punta su una posta in gioco tremendamente alta, rispetto al mito antico: Orfeo non aspira solo a cantare Euridice. Pretende (una pretesa di natura metapoetica condivisa ugualmente da Magris e da Marisa Madieri), invece, di far coincidere poesia – letteratura – e verità:

Ma io, amore mio, mi dicevi, non posso più cantare solo le fate morgane di quegli specchi, quei riflessi illusori. Il mio canto deve dire le cose, la verità, ciò che tiene unito o disgrega il mondo, costi quel che costi. Anche la vita – non gli ho chiesto se la sua o la mia – oppure ammutolire, che per me sarebbe peggio che morire. (Ivi, p. 236)

[...] perché soltanto il Vero grande e terribile è degno del canto – almeno del suo, non lo diceva ma lo pensava – e quel Vero lo si conosce soltanto dietro le porte. [...] Lui poi smania più di tutti, perché è poeta e la poesia, dice, deve scoprire e dire il segreto della vita, strappare il velo, sfondare le porte, toccare il fondo del mare dov'è nascosta la perla [...]. (Ivi, p. 237)

Ma ammettere che nell'oltretomba non esiste alcun «Vero grande e terribile» – se persino la sfida contro la morte ne ha negato l'accesso – cosa rimane da cantare al poeta? Soprattutto, come procedere se si è convinti che la verità debba essere l'unico oggetto della creazione poetica? In ultima ipotesi, questo non significa, forse, che alla letteratura non resta che arroccarsi nel regno della finzione, se non può nulla dinanzi all'«insostenibile visione del nulla»⁷⁸? Questa è la (vera) posta in gioco con cui si misura la 'nuova Euridice' di Magris.

Il mito, proprio in quanto forma di racconto, «non è falso e non è vero»; forse per questo, come ha ricordato Magris, continua comunque a «toccare il fondo del mare dov'è nascosta la perla» e, misteriosamente, non smette «di parlarci» di rilettura in rilettura. In *Lei dunque capirà* è tale dimensione di verità simbolica che il dramma riconfigura e riattualizza, magari oggettivando un mito personale⁷⁹.

⁷⁸ M. Madieri, *La conchiglia e altri racconti*, cit., p. 14.

⁷⁹ A proposito del mito – su cui Magris torna spesso anche a proposito di *Lei dunque capirà* – in una intervista con Paola Piacenza ha dichiarato: «I miti non smettono di parlarci, soggetti

Il monologo si chiude dopo la ‘confessione della propria colpa’, che precede la splendida regia dell’uscita di scena dell’ombra, che guarda (vede, descrive) se stessa mentre arretra, in dissolvenza, verso la «luce fioca», trascinata dal risucchio del vento, tornato per riappropriarsene, mentre lo spettatore (il lettore) coglie ancora, nello sguardo della donna amata, quell’io riflesso nel proprio sguardo, riconsegnato alle minime verità quotidiane che lei ha scelto di sacrificare:

No, Signor Presidente. Sono stata io. Lui voleva sapere e io gliel’ho impedito. Dio sa se non mi è costato [...]. Ma l’avrei distrutto, uscendo con lui e rispondendo alle sue inevitabili domande. Io, distruggerlo? Piuttosto farmi mordere da un serpente cento volte più velenoso di quella banale infezione, piuttosto.

Lei dunque capirà, signor Presidente, perché quando eravamo ormai prossimi alle porte, l’ho chiamato con voce forte e sicura, la voce di quando ero giovane, dall’altra parte, e lui – sapevo che non avrebbe resistito – si è voltato, mentre io mi sentivo risucchiare indietro, leggera sempre più leggera, una figurina di carta nel vento, un’ombra che si allunga si ritira e si confonde con le altre ombre della sera, e lui mi guardava impietrito ma saldo e sicuro e io svanivo felice al suo sguardo, perché già lo vedevo ritornare straziato ma forte alla vita, ignaro del nulla, ancora capace di serenità, forse anche di felicità. Ora, infatti, a casa, a casa nostra dorme, dorme tranquillo. Un po’ stanco, si capisce, però ... (Ivi, p. 241)

In definitiva, non si può dire che il patto mitico non sia stato rispettato, anche se (apparentemente) non è stato Orfeo a rinnovarlo. Il mito, tutt’altro che «idoltricamente preso alla lettera», tra elusione e parodia, ha raccontato ancora di Euridice e del suo sposo. Tuttavia, sul piano simbolico, la rivisitazione di Magris poggia su un evidente cortocircuito di natura anfibia: se è vero, infatti, che la nuova Euridice decide di rinunciare alla vita, nel dubbio di dover rivelare allo sposo che, nell’aldilà, non esistono verità inedite per i nuovi canti di cui è in cerca nell’Ade, è altrettanto vero che proprio quella scelta fa di lei la custode del segreto di una verità (inesistente) che ha inteso difendere («costi quel che costi»); ciò significa che per la poesia il segreto è più importante della verità: il rovesciamento appare evidente. Poesia e segreto. In questa prospettiva, la nuova Euridice di Magris non pone solo il dilemma fra vita, morte e amore; verità, finzione e poesia; bensì, indirettamente, quello tra nascondere e rivelare, giocando in anticipo sui temi di *Segreti e no* dove, nel gioco, entra altresì l’esigenza di «custodire il segreto»:

come sono a revisioni, interpretazioni, riletture. “Si fa un uso scorretto del mito solo quando si prende alla lettera, idoltricamente, credendo che esprima una verità sacrale, immutabile [...]”. Il mito va guardato con spirito illuminista, non è falso e non è vero”» (P. Piacenza, *Intervista a Claudio Magris. “Euridice e la forza della donna”*, «Corriere della sera», «Io donna», 16 ottobre 2012, p. 1, <<https://www.iodonna.it/personaggi/interviste/2012/claudio-magris-intervista-401014082380.shtml>> (03/2021). Si noti che il pensiero sui rischi di un ‘riuso’ degradato del mito torna in C. Magris, *Segreti e no*, cit., pp. 27-28.

La verità è pericolosa, come scriveva il grande scrittore barocco Gracián, per il quale la verità è un salasso al cuore. Tacere la verità, il segreto, può essere anche generoso, se le persone che conservano segreti per molto tempo non lo fanno solo per proteggere se stesse, ma anche per proteggere gli altri, per conservare amicizie e amore, per rendere loro la vita più tollerabile per sollevarli da un'angoscia.⁸⁰

Riferimenti bibliografici

- Alessi Rino, *Stadelmann, l'eroismo del servitore*, «La Repubblica», 9 gennaio 1991.
- Aristotele, *Dell'arte poetica*, a cura di Carlo Gallavotti, Mondadori, Milano 1974.
- Austin J.L., *Come fare cose con le parole: le William James Lectures tenute alla Harvard University nel 1955*, ed. italiana a cura di Carlo Penco e Marina Sbisà, trad. di Carla Villata, Marietti, Genova 2005 (1987). Ed. orig., *How to do Things with Words*, Harvard UP, Cambridge 1962.
- Barthes Roland, «*Vouloir nous brûle...*», in Id., *Saggi critici*, trad. di Lidia Lonzi, Einaudi, Torino 1966, pp. 36-39. Ed. orig., «*Vouloir nous brûle...*», in Id., *Essais critiques*, Seuil, Paris 1964, pp. 90-93.
- Benhamou A.-F., *Qui parle à qui quand je (tu, il) parle(s) tout seul?*, «*Alternatives théâtrales*», 45, 1994, pp. 24-29.
- Benveniste Émile, *La soggettività nel linguaggio*, in Id., *Problemi di linguistica generale*, trad. di M.V. Giuliani, Il Saggiatore, Milano 2010 (1972), pp. 310-320. Ed. orig., *De la subjectivité dans le langage* (1958), in Id., *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966, pp. 258-266.
- Biagini Enza, *Teorie sulla funzione della parodia nel romanzo*, in Ead., *Forme e funzioni della critica*, Pacini, Pisa 1987, pp. 105-155.
- , *Mito e parodia nel teatro francese del Novecento: «La Machine infernale di Jean Cocteau»*, «*Le lingue del mondo*», 40, 1, 1991, pp. 76-80.
- Coquelin Constant, *L'art de dire le monologue. Par Coquelin cadet, Coquelin aîné*, Paul Ollendorf, Paris 1884.
- Davico Bonino Guido, *Prefazione*, in Claudio Magris, *Teatro. Stadelmann, Le Voci, Essere già stati, La mostra, Lei dunque capirà*, prefazione di Guido Davico Bonino, Garzanti, Milano 2010, pp. 3-7.
- de Beauvoir Simone, *Monologo*, in Ead., *Una donna spezzata*, trad. di Bruno Fonzi, Einaudi, Torino 1969, pp. 93-121. Ed. orig., *Monologue*, in Ead., *La femme rompue*, Gallimard, Paris 1967, pp. 85-118.
- , *A conti fatti*, trad. di Bruno Fonzi, Einaudi, Torino 1973. Ed. orig., *Tout compte fait*, Gallimard, Paris 1972.
- Diderot Denis, *Dell'interesse* (cap. 11), *Sulla poesia drammatica*, in Id., *Teatro e scritti sul teatro*, presentate, tradotte e annotate da Marialuisa Grilli, La Nuova Italia, Firenze 1980, pp. 239-328. Ed. orig., *De l'interêt* (ch. 11), in Id., *Entretiens sur le Fils naturel, De la Poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, éd. de Jean Goldzink, GF-Flammarion, Paris 2005.

⁸⁰ C. Magris, *Segreti e no*, cit., pp. 42-43. Vale la pena leggere questa preziosa riflessione di Magris sulla natura del segreto – che pone la questione, in vari ambiti (politico, religioso, letterario...) – se sia giusto o meno custodire o rivelare un segreto anche come una chiosa, in differita, sulla scelta di Euridice di 'non tradire l'inesistenza di segreto'.

- Doninelli Luca, *La mano*, Garzanti, Milano 2001.
- Dubor Françoise, *Le monologue, définitions*, in Ead., *L'art de parler pour ne rien dire. Le monologue fumiste fin de siècle*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2005, pp. 119-160.
- , *Le modèle du dialogue: monologue et dialogue*, in Ead., *L'art de parler pour ne rien dire. Le monologue fumiste fin de siècle*, p. 132.
- , *Le monologue et le public: pour une métalepse théâtrale*, in Ead., *L'art de parler pour ne rien dire. Le monologue fumiste fin de siècle*, p. 141.
- Dubor Françoise, Triau Christophe (dir.), *Monologuer. Pratiques du discours solitaire au théâtre*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2009.
- Dunne J.W., *Esperimento col tempo*, trad. di Camillo Pellizzi, Longanesi, Milano 1948. Ed. orig., *An Experiment with Time*, Faber & Faber, London 1927.
- Durand Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1972), in Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, éditions Du Rocher, Paris 1988, pp. 5-21.
- Fancelli Caciagli M.T., *Su "La conchiglia e altri racconti"*, «Antologia Vieusseux», 16-17, 2000, pp. 187-190.
- Feltracco Daniela, *Northrop Frye: Anatomia di un metodo critico*, Forum, Udine 2005.
- Frye Northrop, *Teoria del mythos: introduzione*, in Id., *Anatomia della critica*, trad. di Paola Rosa-Clot, Sandro Stratta, Einaudi, Torino 1969, pp. 209-216. Ed. orig., *Theory of Mythos: Introduction*, in Id., *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton UP, Princeton 1957, pp. 158-162.
- , *Gli archetipi della letteratura*, in Id., *Favole d'identità. Studi di mitologia e di poetica*, trad. di Ciro Monti, Einaudi, Torino 1973, pp. 6-23. Ed. orig., *The Archetypes of Literature*, in Id., *Fables of Identity. Studies in Poetic Mythology*, Harcourt, Brace & World, New York 1963, pp. 7-20.
- Gialdroni Michele, *Orfeo riflesso o la negazione del mito*, «Sincronie», 11, 21-22, 2007, pp. 205-210.
- Heulot-Petit Françoise, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine*, l'Harmattan, Paris 2011.
- Invančić Barbara, *Claudio Magris e la traduzione*, in Ead., *L'autore e i suoi traduttori. L'esempio di Magris*, Bononia UP, Bologna 2013, pp. 23-61.
- Lucari Iliaria, *Intervista a Claudio Magris dal programma di sala di "Lei dunque capirà"*, «Il Rossetti», Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia, 9 gennaio 2013.
- Madieri Marisa, *La conchiglia e altri racconti*, Scheiwiller, Milano 1998.
- Magris Claudio, *Prefazione*, in Elias Canetti, *La commedia della vanità*, trad. di Bianca Zagari, con uno scritto di Luciano Zagari, Einaudi, Torino 1975, pp. iii-ix.
- , *L'accidia del superuomo*, in Id., *Dietro le parole*, Garzanti, Milano 2002 (1978), pp. 147-151.
- , *Io sono indicibile*, in Id., *Itaca e oltre*, Garzanti, Milano 2012 (1982), pp. 10-15.
- , *Lukács e il demone della totalità*, in Id., *Itaca e oltre*, pp. 122-128.
- , *Grande stile e totalità*, in Id., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Torino 1984, pp. 3-31.
- , *Dietro quest'infinito: Robert Musil*, in Id., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, pp. 212-255.
- , *Nota del traduttore*, in Georg Büchner, *Woyzeck*, a cura di Hermann Dorowin, traduzione di Claudio Magris, Marsilio, Venezia 1988, pp. 11-23.
- , *Nota del traduttore*, in Arthur Schnitzler, *Le sorelle, ovvero Casanova a Spa*, trad. di Claudio Magris, Einaudi, Torino 1988, pp. 109-115.
- , *Postfazione*, in Marisa Madieri, *La conchiglia e altri racconti*, pp. 62-73.

- , *Postfazione*, in Marisa Madieri, *Verde acqua. La radura e altri racconti*, introduzione di Ermanno Paccagnini, postfazione di Claudio Magris, Einaudi, Torino 2006, pp. 279-300.
- , *Lagune*, in Id., *Microcosmi*, Garzanti, Milano 1997, pp. 57-91.
- , *Fra il Danubio e il mare*, Garzanti, Milano 2001.
- , *Lei dunque capirà*, Garzanti, Milano 2013 (2006).
- , *Alcesti indiana*, in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, Garzanti, Milano 2008, pp. 16-20.
- , *Teatro. Stadelmann, Le voci, Essere già stati, La mostra, Lei dunque capirà*, prefazione di Guido Davico Bonino, Garzanti, Milano 2010.
- , *La veste candida. Il senso della colpa e del peccato*, in Marco Alloni, Claudio Magris, *Marco Alloni dialoga con Claudio Magris. Se non siamo innocenti*, Compagnia Editoriale Aliberti, Reggio Emilia 2011, pp. 31-38.
- , *Rivedere il porcellino d'India. Concetto dell'aldilà e senso delle cose ultime*, in Marco Alloni, Claudio Magris, *Marco Alloni dialoga con Claudio Magris. Se non siamo innocenti*, Aliberti, Roma 2011, pp. 71-78.
- , *I vasi comunicanti: romanzo e società*, in Claudio Magris, Mario Vargas Llosa, *La letteratura è la mia vendetta*, trad. di Bruno Arpaia, Mondadori, Milano 2012, pp. 7-30.
- , *Viaggio e romanzo*, in Claudio Magris, Mario Vargas Llosa, *La letteratura è la mia vendetta*, trad. di Bruno Arpaia, Mondadori, Milano 2012, pp. 31-38.
- , *Segreti e no*, Bompiani, Milano 2014.
- , *Senso del peccato e senso della colpa*, in Marco Alloni, Claudio Magris, *Comportati come se fossi felice. Marco Alloni intervista Claudio Magris*, Compagnia Editoriale Aliberti, Reggio Emilia 2016, pp. 39-46.
- , *Il pensiero della morte*, in Marco Alloni, Claudio Magris, *Comportati come se fossi felice. Marco Alloni intervista Claudio Magris*, Compagnia Editoriale Aliberti, Reggio Emilia 2016, pp. 106-112.
- , *Tempo curvo a Krems. Cinque racconti*, Garzanti, Milano 2019.
- , *Opere*, vol. II, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini e uno scritto di Maria Fancelli, Mondadori, Milano 2021.
- Manin Giuseppina, *Stadelmann, leggenda del servo bevitore*, «Corriere della Sera», 18 gennaio 1991.
- Paccagnini Ermanno, *Nel labirinto di Magris, guidati da una donna*, «Corriere della Sera», 25 Aprile 2006.
- Pavis Patrice, *Dizionario del teatro*, a cura di Paolo Bosisio, trad. di Paolo Bosisio e Paola Ranzini, Zanichelli, Bologna 1998. Ed. orig., *Dictionnaire du théâtre*, Éditions sociales, Paris 1980.
- Pellegrini Ernestina, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in Claudio Magris, *Opere*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini e uno scritto di Maria Fancelli, Mondadori, Milano 2012, pp. ix-lxx.
- Piacenza Paola, *Intervista a Claudio Magris. "Euridice e la forza della donna"*, «Corriere della Sera», «Io donna», 16 ottobre 2012, <<https://www.iodonna.it/personaggi/interviste/2012/claudio-magris-intervista-401014082380.shtml>> (03/2021).
- Rebora Simone, *Claudio Magris*, Cadmo, Firenze 2015.
- Savinio Alberto, *Alcesti di Samuele*, Bompiani, Milano 1949.
- , *Alcesti di Samuele e atti unici*, a cura di Alessandro Tinterri, Adelphi, Milano 1991.
- Scavone Antonio, *L'arte del monologo*, «La dimora del tempo sospeso», 10 ottobre 2013, <<https://rebstein.wordpress.com/2013/10/10/larte-del-monologo/>> (03/2021).

- Searle J.R., *Atti linguistici. Saggio di filosofia del linguaggio*, trad. di Giorgio Raimondo Cardona, Boringhieri, Torino 1992 (1976). Ed. orig., *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge UP, Cambridge 1969.
- Tynjanov Jurij, *Avanguardia e tradizione*, introduzione di Viktor Šklovskij, trad. di Sergio Leone, Dedalo, Bari 1968. Ed. orig., *Archaisty i novatory*, Priboj, Leningrad 1929.
- Ubersfeld Anne, *Theatrikón. Leggere il teatro*, trad. di Paola Stefanini Sebastiani, La Goliardica, Roma 1984. Ed. orig., *Lire le théâtre*, Éditions sociales, Paris 1977.
- , *Leggere lo spettacolo*, edizione italiana a cura di Mara Fazio e Marta Marchetti, Carocci, Roma 2008. Ed. orig., *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Éditions sociales, Paris 1981.
- Vilardo M.C., *Magris: la storia intensa di un amore a due in cui il mondo è muto*, «Il Piccolo», 18 maggio 2006.
- Yourcenar Marguerite, *La nouvelle Eurydice* (1931), in Ead., *Œuvres romanesques*, Avant-propos de l'auteur, Chronologie, Gallimard, Paris 1982.

«Il segreto e la sua custodia sono un elemento fondamentale del potere»

Non luogo a procedere

Ernestina Pellegrini

Abstract:

The current contribution reworks an essay published in the journal «LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente» in 2015¹, through combining it with another text which was presented as a short paper at a Conference on 3 May 2019 introducing readings of excerpts from the novel *Non luogo a procedere* as they were performed by the Binario di Scambio Company at our University, under the direction of Teresa Megale. The essay also adds some critical considerations suggested by more recent studies published at an international level close to the translations (currently, there are nineteen of them: Catalan, Castilian, Danish, Swedish, Portuguese and Croatian, in 2016; German, French, English, Polish, Russian, Serbian, Dutch and Greek, in 2017; Turkish and Norwegian, in 2018; Czech, Slovenian and Esperanto, in 2019). Actually, the essay corresponds to the conclusion of the second Meridiano of Mondadori devoted to the writer's works and takes on a sum of knowledge that conditioned and transformed it, gradually assuming a somewhat exorbitant dimension. I believe, however, that this excess can be justified by the fact that this text represents for the writer from Trieste the sea into which all the rivers of writing have flowed, just as it did for Pirandello with his *Uno, nessuno e centomila*.

Keywords: Collection, History, Literature, Museum, War

1. La Letteratura è la mia vendetta

Nel giugno del 2014 a Firenze, all'interno del ciclo *Leggere per non dimenticare*, c'è stato un incontro con Claudio Magris e Mario Vargas Llosa, intorno a un libro scritto a quattro mani, che nella traduzione italiana si intitola *La letteratura è la mia vendetta*, un testo che ha la forza di un vero e proprio manifesto letterario². A quel presupposto teorico, *La letteratura è la mia vendetta*, Magris ha fatto seguire, a un anno di distanza, un romanzo di bellezza e forza sconvolgente, *Non luogo a procedere* (2015), un'opera che ha avuto un periodo lunghissimo di

¹ E. Pellegrini, «*Non luogo a procedere*» di Claudio Magris, «LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 4, 2015, pp. 589-597, doi: 10.13128/LEA-1824-484x-17724.

² C. Magris, M. Vargas Llosa, *La letteratura è la mia vendetta*, Mondadori, Milano 2012.

Ernestina Pellegrini, University of Florence, Italy, ernestina.pellegrini@unifi.it, 0000-0001-7357-6076
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Ernestina Pellegrini, «*Il segreto e la sua custodia sono un elemento fondamentale del potere*». *Non luogo a procedere*, pp. 253-278, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, CC0 1.0 Universal, DOI 10.36253/978-88-5518-338-3.21, in Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (edited by), *Firenze per Claudio Magris*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2420-8361 (online), ISBN 978-88-5518-338-3 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-338-3

incubazione (più o meno quasi vent'anni)³, un'opera-mondo⁴ strutturalmente complessa quanto perfetta che illumina di luce livida lo scandalo storico della Risiera di San Sabba, l'unico campo di concentramento nazista in Italia, a Trieste – una vecchia fabbrica di riso trasformata in lager e in camera a gas – un testo che indaga e porta in scena il non detto, ciò che è stato insabbiato, le rimozioni delle colpe, delle responsabilità di tanti collaborazionisti, spie, delatori, autorità compiacenti, le colpe di coloro che non hanno mai pagato di persona; ma porta a galla non solo le colpe di quelli che hanno le mani sporche di sangue⁵ ma anche di quelli che le hanno strette, quelle mani, le colpe delle «mani pulite dei veri signori del mondo»⁶:

Ancora una volta, la Trieste borghese, fascistoide, collaborazionista per vocazione anche quando non può collaborare, si è rifatta il trucco e si è lavata la faccia. Tutti rispettabili; in poche altre città d'Italia industriali, finanziari, armatori, banchieri si sono esposti così esplicitamente, direi istintivamente – certo anche prudentemente – a fianco dei fascisti e, quando è stato necessario, pure dei nazisti. Mollando pure qualcosa e più di qualcosa alla Resistenza, non si sa mai.⁷

Magris esplora la memoria rimossa della sua città, della Trieste ferita e colpevole del secondo dopoguerra. Cesare De Michelis su «Il Sole 24 ore», recensendo il romanzo, ha parlato di un «gorgo terribile di odi e violenze», di un «groviglio di colpe e vergogne senza verità»⁸.

³ Riferimenti a uno dei personaggi principali del romanzo, il collezionista di reperti bellici, Diego De Henriquez, sono in *Microcosmi* (1997) ma anche in alcuni articoli usciti sul «Corriere della Sera», fra i quali: *Il segreto di Diego de Henriquez: Voleva chiudere la guerra in un museo*, 3 gennaio 1988: «La storia di Diego de Henriquez – della sua grandiosa mania, del suo tragico e grottesco destino, della sua misteriosa e orribile fine – riaffiora periodicamente, salta fuori ogni due o tre anni con caparbia insistenza, inquietante e ingombrante come gli enormi oggetti del suo museo [...]»; *Vivere nella prigione delle idee fisse*, 2 febbraio 1995: «Le idee fisse catturano e difendono come le mura di una prigione. Diego de Henriquez, il triestino che spese tutta la sua vita nella raccolta del suo immane museo della guerra, nel cui misterioso e sospetto rogo trovò alla fine la morte, neanche si accorgeva della povertà in cui viveva, preso com'era dal suo sogno di procurarsi vecchi carri armati, corazzate affondate, tonnellate di manifesti bellici».

⁴ Cfr. F. Moretti, *Opere mondo*, Einaudi, Torino 2003.

⁵ Il riferimento è a un'opera teatrale di Jean-Paul Sartre, *Les mains sales*, uscita in Francia nel 1948 in «Les Temps Modernes», un'opera molto discussa per il suo contenuto politico. La vicenda narrata, sebbene trasportata in un mondo fittizio, è ispirata dall'assassinio di Lev Trockij da parte del suo segretario, agente stalinista.

⁶ R. Sanson, *Magris tra i fantasmi di Trieste inseguendo un'ossessione che fa rivivere de Henriquez*, «Il Piccolo», 7 ottobre 2015, <<https://ilpiccolo.gelocal.it/tempo-libero/2015/10/06/news/magris-tra-i-fantasmi-di-trieste-inseguendo-un-ossessione-che-fa-rivivere-de-henriquez-1.12219822>> (03/2021).

⁷ C. Magris, *Non luogo a procedere*, Garzanti, Milano 2015, p. 300. D'ora in poi indicato con NLP seguito dal numero di pagina.

⁸ C. De Michelis, *L'elettr shock della Storia*, «Il Sole 24 ore», 18 ottobre 2015.

Forse, allora – mi chiedo – si potrebbe leggere *Non luogo a procedere* alla luce di un saggio di Paul Ricoeur, uscito in traduzione italiana col titolo *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, che apre un quadro assai paradossale: nella rappresentazione storica si incrociano passato e futuro, spazio dello sguardo retrospettivo e della testimonianza con lo spazio dell' 'orizzonte d'attesa', spazi che si influenzano reciprocamente, determinando in qualche modo una reinterpretazione di quel che è accaduto, il cui senso non è fissato una volta per tutte e, anzi, può perfino suggerire, in alcuni casi, il limite della colpa e il limite del perdono⁹; senza rinunciare però all'imperativo morale che implica il dovere di non dimenticare, di non abdicare di fronte al 'non luogo a procedere', con l'invito a considerare la complessa dialettica fra memoria individuale e memoria collettiva, fra la storiografia ufficiale e le molte illazioni promosse dai ricordi di coloro che quei fatti vissero di persona restituiti in un quadro di storia orale¹⁰, fra la tendenza allucinatoria, visionaria dell'immaginazione e la forte pretesa di verità della memoria documentaria.

Sono riusciti perfino a far sparire per anni la Risiera – [...] nessuno ne sapeva niente, eppure era l'unico forno crematorio esistente in Italia e nessuno ne sapeva veramente niente, questo è il tragico, erano riusciti a cancellare quella verità, quella realtà... Neanche il 25 aprile, nelle celebrazioni ufficiali, se ne parlava. Ricorrenze, commemorazioni sono arrivate, ma tardi. Adesso si cerimonie e conferenze, non se ne può fare a meno, ma abbiamo dovuto attendere il processo per sapere, per essere coscienti di sapere quelle cose orribili, a casa nostra, sotto il nostro naso, cose nostre... E in questo caso il professore non è stato né maniaco né eccentrico né mattoide, quando ha scoperto quelle scritte, quelle denunce di morituri che facevano probabilmente nomi e cognomi dei complici o almeno di buoni conoscenti e amici degli assassini, e le ha ricopiate. Ecco, ha scritto così il più grande libro di storia della nostra città, libro basilare e inesistente – già quelle scritte sono state cancellate, coperte di calce, e quei suoi quaderni, quelli che pare le riportassero, almeno in parte, spariti anche loro... (NLP, pp. 300-301)

Da una dichiarazione dell'autore alla sua traduttrice inglese Anne Milano Appel, *Writing as Witness. A Conversation with Claudio Magris* del 13 aprile 2017, si apprende che la genesi di *Non luogo a procedere* è stata molto lunga, e che il 'clic' della scrittura risale almeno al 2009, nell'occasione del conferimento del Premio per la Pace a Francoforte, benché la figura del protagonista del romanzo già gli 'frullasse' in testa da tempo:

Nel caso di *Blameless* [titolo inglese dell'opera], la figura del protagonista in particolare – con la sua maniaca costruzione di un universale Museo di Guerra, e la sua orribile morte – frullava nella mia testa da molti anni. Ma nel 2009, nel mio

⁹ P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, trad. di N. Salomon, Il Mulino, Bologna 2012. In *Non luogo a procedere* si trovano echi kafkiani (*Il processo*) e dostoevskijani (*Delitto e castigo*).

¹⁰ Cfr. G. Contini, *La memoria divisa*, Rizzoli, Milano 1997.

discorso di ringraziamento per il Premio per la Pace conferitomi a Francoforte, ho cominciato richiamando quell'eccentrico triestino che aveva dedicato la sua vita alla costruzione di questo vasto, bizzarro Museo di Guerra. Alla fine del mio discorso nella solenne atmosfera della Paulskirche, ho sentito, ho deciso, che avrei scritto un romanzo con questo uomo come punto di partenza ma aperto per includere molte altre cose. La brulicante confusione era chiarita; vidi che quegli oggetti, quelle armi nel Museo, si sarebbero trasformati nella storia degli individui che li avevano impugnati, che con essi avevano ucciso o che da essi erano stati uccisi. Mi ha spinto a scrivere anche lo strano, inquietante oblio in cui Trieste, la mia città, per così a lungo aveva avvolto, nel suo desiderio di dimenticare, la terribile storia della Risiera di San Sabba, il vecchio stabilimento per il riso dove negli ultimi due anni della Seconda Guerra Mondiale i nazisti avevano imprigionato e ucciso così tante vittime. Un oblio collettivo, una rimozione della memoria collettiva, un'amputazione dell'ippocampo della città, e della nazione. La Storia come neurochirurgia.¹¹

Questo libro è una bomba. Dare questa definizione di un romanzo che ha al centro la figura di un collezionista di armi e di reperti bellici – un collezionista maniaco di cannoni, carrarmati, sciabole, elmetti, asce, sommergibili, corazzate affondate, che vuole fare un grande Museo della Guerra «per l'avvento della Pace e la disattivazione della Storia» (NLP, p. 13) – può apparire una *boutade*, ma non è così. La definizione è proprio questa: un libro-battaglia, un libro-bomba, un libro esplosivo e taumaturgico. Anche Federico De Roberto quando scrisse il suo romanzo parlamentare, *L'imperio* (2017), sul trasformismo eterno e irriducibile della classe politica italiana, sentiva di avere realizzato – diceva – il suo romanzo-bomba, identificandosi col suo protagonista che si aggira stralunato fra le pareti di cartone di Montecitorio. Ma *Non luogo a procedere* non è – sia chiaro – un romanzo inchiesta, un romanzo verità, anche se ci sono voluti decenni di ricerca storica e archivistica per scriverlo, perché il risultato è un'altra cosa. Siamo nella dimensione dell'epica e di una letteratura alta, vale a dire dentro una cassaforte di valori umani non negoziabili.

Come ha osservato Ulla Musarra-Schröder, in una illuminante lettura del romanzo, *Nei sotterranei della Storia: Non luogo a procedere di Claudio Magris*¹², lo scrittore ha operato come un archeologo e uno speleologo per portare alla luce gli strati nascosti della Storia, andando a frugare «nel fango delle origini» (NLP, p. 106). Già in *Danubio* (1986) veniva suggerita dall'autore stesso questa equivalenza: «ogni pezzo di realtà esige l'archeologo o il geologo che la decifri

¹¹ La traduzione è dello stesso Magris in un dattiloscritto inedito di supporto alla intervista, presente in Archivio Magris, a Trieste. Ed. orig. A.M. Appel, *Writing as Witness. A Conversation with Claudio Magris*, «Yale University Press Blog», 13 April 2017, <<http://blog.yalebooks.com/2017/04/13/writing-as-witness-a-conversation-with-claudio-magris/>> (03/2021).

¹² U. Musarra-Schröder, *Nei sotterranei della Storia: Non luogo a procedere di Claudio Magris*, «Otto/Novecento», 40, 3, 2016, pp. 143-159.

e forse la letteratura non è altro che quest'archeologia della vita»¹³. Nel romanzo del 2015, i suoi tramiti sono i due protagonisti, il personaggio «senza nome» (NLP, p. 361) dedito al collezionismo di reperti bellici, che ha progettato un Museo della Guerra «per l'avvento della Pace» (NLP, p. 15) e Luisa, l'archivista, figlia di madre ebrea e di padre afroamericano a cui è affidato l'allestimento del Museo. Dalle loro storie intrecciate e mirabilmente confuse partono tante altre storie che «si raggruppano in forma di raggiera, intorno a Trieste – la Trieste della seconda guerra mondiale e dei primi decenni del Novecento»¹⁴.

Non luogo a procedere verrebbe quasi a costituire un piccolo, bassaniano, romanzo di Trieste – un accostamento che lo stesso Magris sembra legittimare, stando alle dichiarazioni fatte durante un'intervista con Alessandro Mezzena Lona per «Il Piccolo» del 22 ottobre 2015, in cui l'opera viene anche definita «il cuore di tenebra di una città connivente»: «*Non luogo a procedere* ha avuto tre versioni abbastanza diverse tra loro. Oltre a una mole impressionante di revisioni, di correzioni»¹⁵. Ci sono voluti anni di ricerche e di studio («Ho studiato la grammatica della lingua dei Chamacoco, il funzionamento delle armi. Io scrivo al caffè, in treno, a casa. A volte, però, mi trovavo in viaggio e non avevo tutte le carte con me. Pronto per completare un capitolo, non riuscivo a proseguire la storia senza consultare alcuni passaggi che, nel racconto, vengono prima»¹⁶). Con particolare riferimento alla lingua e allo stile, Magris, che in molte interviste alterna lo sguardo dello scrittore con quello dello studioso di letteratura incline a una specie di autocommento, dichiara:

Servivano scritture diverse per un romanzo così [...]. Luisa non può parlare come il collezionista, ossessionato dall'idea di sconfiggere la Morte. E servivano parole ancora diverse per descrivere il funzionamento delle armi. Sono d'accordo con Raffaele La Capria quando dice che i capolavori del '900 sono libri falliti. Perché hanno dovuto assumere su di sé l'impossibilità di comprendere il mondo. Per Victor Hugo era tutto più facile: la sintassi dei *Miserabili* non è molto diversa da quella degli scritti contro Napoleone III. Per Franz Kafka, al contrario, sarebbe stato impossibile usare lo stesso stile della *Metamorfosi* per mandare un messaggio di solidarietà sociale ai minatori della Slesia. Oggi, penso che per uno scrittore sia ancora più difficile. Io amo l'armonia, l'ordine, ma non posso non accorgermi dello sconquasso che ci circonda. Non basta dire certe cose, bisogna trovare le parole giuste per farle sentire al lettore.¹⁷

¹³ C. Magris, *Danubio*, Garzanti, Milano 1986, p. 297.

¹⁴ U. Musarra-Schröder, *Nei sotterranei della Storia: Non luogo a procedere di Claudio Magris*, cit., pp. 144-145.

¹⁵ A. Mezzena Lona, *Claudio Magris: «Nessuno di noi può dirsi innocente per l'inferno della Risiera»*, «Il Piccolo», 22 ottobre 2015, <<https://ilpiccolo.gelocal.it/tempo-libero/2015/10/22/news/claudio-magris-nessuno-di-noi-puo-dirsi-innocente-per-l-inferno-della-risiera-1.12310085>> (03/2021).

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

2. Un congegno labirintico e rizomatico

Abbiamo fra le mani un libro romanzescamente perfetto, un congegno narrativo labirintico e rizomatico di 53 lasse narrative – Corrado Stajano sul «Corriere della Sera» lo ha definito «un alberone con tanti rami», nella cui pancia «si incrostano un'infinità di romanzi, di racconti e di storie»¹⁸. Diego Salvadori ha parlato, a sua volta, di «una struttura dedalica e in espansione», al cui centro, come un Minotauro, sta l'immagine della Risiera di San Sabba¹⁹. *Non luogo a procedere* è un libro a tratti visionario, che realizza una vera e propria epica dell'orrore, eppure risulta, a libro chiuso, un'esperienza di piacevolissima e travolgente lettura, una specie di *Guerra e pace* di marca triestina²⁰. Ermanno Paccagnini sul «Corriere della Sera» del 25 ottobre 2015 ha sostenuto, invece, che con questo libro Magris ha realizzato una personalissima *Storia della colonna infame*, ovvero un romanzo sulla responsabilità morale di marca quasi manzoniana. I rimandi intertestuali potrebbero essere molteplici, tanto che alcuni critici e molti giornalisti a livello nazionale e internazionale hanno fatto varie ipotesi. Vediamone alcune. Antonio Calabrò, su «Il Giorno» dell'8 novembre mette a confronto *Non luogo a procedere* con *Kaputt Mundi* (2003) di Ben Pastor, *Come cavalli che dormono in piedi* di Paolo Rumiz (2014) e *L'arma della memoria. Contro la reinvenzione del passato* di Paolo Mieli (2016), facendo pure il nome di Sciascia. In area iberica, dove il romanzo ha avuto un grande successo, fra le molte recensioni si distingue la lettura di Vicenç Pagès Jordà, uscita su «L'Avenç» del giugno 2016, in cui si rimanda ad altre opere «che giocano contemporaneamente sui tavoli della letteratura e della storia», ovvero a *La morte di Virgilio* (1945) di Herman Broch e a *Le memorie di Adriano* (1951) di Marguerite Yourcenar, riconoscendo nello stile 'ondivago' di Magris, che combina il registro colto e l'oralità, echi di certe cose dello spagnolo Alejo Carpentier. Indicazioni preziose sulla natura 'molteplice, polifonica e enciclopedica' del romanzo si devono alla traduttrice olandese Linda Pennings, che fornisce, dall'interno del suo tavolo di lavoro, una analisi della lingua e dello stile dell'opera:

La pluralità dei racconti intrecciati comporta un insieme di richiami intertestuali, di voci, di lingue e di stili. La narrazione italiana è intessuta di parole e frasi in dialetto triestino, in tedesco, inglese, francese, sloveno, serbo-croato, ceco, polacco, spagnolo, yiddish, in latino e in lingue creole e indiane. Numerosi sono anche i registri che si alternano nello scorrere piuttosto impetuoso delle vicende: la descrizione particolareggiata di armi, il linguaggio burocratico, la riflessione filosofica, i versetti popolari, il ragionamento infantile, il flusso di coscienza delirante, la descrizione metaforica e l'espressione lirica. [...] In questo romanzo

¹⁸ C. Stajano, *Delitti senza giustizia nel nuovo libro di Claudio Magris*, «Corriere della Sera», 6 ottobre 2015.

¹⁹ D. Salvadori, «*Quel pezzetto di ippocampo è qualcosa che manca*»: scritture sul corpo in *Non luogo a procedere di Claudio Magris*, «Comparatismi», 4, 2019, p. 45.

²⁰ Un riferimento al romanzo di Tolstoj si trova in una recensione di Claudio Baroni sul «Giornale di Brescia» del 23 ottobre 2015, dove Luisa Brooks viene paragonata a Natasha.

il ritmo con la sua 'aura evocativa' sta nell'andamento meandrico delle frasi, tendenti all'oralità, con abbondanza di virgole e di incisi racchiusi fra trattini; ma il ritmo sta anche nella fitta trama di allusioni implicite, di ambiguità, di riferimenti non chiariti, di parole straniere o estranianti; elementi insomma la cui spiegazione, esplicitazione o normalizzazione distruggerebbe il senso profondo del testo.²¹

Un nodo centrale nel romanzo è quello che lega letteratura e diritto, un argomento su cui lo scrittore è tornato a riflettere in più occasioni, a cominciare dal volume scritto a quattro mani con Stefano Levi Della Torre, *Democrazia, legge e coscienza* del 2010²², di cui possiamo trovare una sintesi in una intervista rilasciata alla sua traduttrice olandese Linda Pennings. È una citazione un po' lunga, ma efficace per inquadrare il titolo del romanzo:

Quanto al rapporto fra letteratura e diritto, che mi affascina e sul quale ho scritto più volte, è un capitolo fondamentale. C'è qualcosa di terribile nella legge e nella sua necessità. Molti scrittori e poeti hanno odiato la legge – ad esempio Novalis – perché essa nasce dal conflitto e dal sentimento della inesorabilità del conflitto e dall'esigenza di giudicare ciò che accade nella vita e nelle azioni e nel cuore degli uomini. Altri scrittori hanno amato la legge, come grande avventura che si inoltra nelle contraddizioni della vita e del mondo, cercando di porvi ordine, perché è in questo confronto tra l'ordine e il caos – la norma necessaria della legge e la vita individuale mai del tutto classificabile – che consiste il più intenso confronto col groviglio di passione, colpa, giustizia, con le non scritte leggi degli dèi di Antigone, ossia con i valori assoluti che non possono essere mai violati e che nessuna legge positiva può scavalcare, col male sempre latente nell'esistenza. Delitto e castigo, orrore del delitto e necessità ma anche orrore del secondo. Fra i tanti esempi di incontro fra letteratura e diritto c'è, soprattutto nella letteratura tedesca dell'età romantica, lo scontro tra i sostenitori del codice napoleonico, unitario, e quelli del diritto comune, consuetudinario, affidato non alla norma ma alle consuetudini depositate nelle tradizioni, negli usi e costumi, nella letteratura che narra questi ultimi. Il giusto e l'ingiusto sembrano passare da un campo all'altro. Il codice unitario è quello che crea l'uguaglianza dei cittadini, della loro responsabilità e dei loro diritti, ma può diventare una cavillosa e spietata tirannide. Il diritto comune, consuetudinario, celebra le diversità, la varietà delle tradizioni che vive nel canto popolare, ma queste tradizioni possono contenere ingiustizia, disuguaglianza e barbarie, come la consuetudine che molti anni fa cercò di impedire con violenza, in uno degli stati del Sud dell'America, il diritto di un nero, James Meredith, di iscriversi all'università. La problematica giuridica ha contribuito a creare tanta grande, ma anche tragica letteratura. Michael Kohlhaas, che diviene ribelle perché vuole restaurare la legge tradita

²¹ L. Pennings, *Tradurre Non luogo a procedere di Claudio Magris*, «Incontri», 33, 1, 2018, pp. 120-121, doi: 10.18352/incontri.10240.

²² S. Levi Della Torre, C. Magris, *Democrazia, legge e coscienza*, Codice Edizioni, Torino 2010.

da chi dovrebbe applicarla; Billy Budd, un santo che ‘deve’ venir impiccato per il reato che ha commesso. Lo scontro tra legalità e legittimità è un cuore della storia della società umana e anche della letteratura che la racconta. Un mio carissimo amico, il professor Giovanni Gabrielli, grande giurista mancato qualche anno fa, mi diceva che a far rabbrivire umanamente non è il diritto penale, quanto il diritto civile. Sì, nel diritto penale ci sono terribili fatti di sangue, passioni distorte, ma in qualche modo c’è un’umanità sia pure degradata e degenerata; ma è nel diritto civile che si vede la miseria, la ferocia dell’anima umana, figli che spolpano i genitori per un pezzo di pane, fratelli che si sbranano per una eredità.²³

Tutto nel romanzo ruota intorno a un enigma, a quello che chiamerei un rimosso storico²⁴. Ma il materiale apparentemente centrifugo e di natura ipertestuale, si organizza, a bel vedere, su due piani ben organizzati. Infatti, in contrasto ossimorico con il racconto dell’allestimento di un fantasmagorico Museo della Guerra si affianca la accesa, prismatica camera degli specchi dell’interiorità dei due protagonisti (con lo strascico colorato delle loro storie genealogiche). I Misteri di Trieste come cassa di risonanza dei misteri del nostro Paese e dei misteri della civiltà occidentale. Per questo la splendida immagine di copertina, quel tuffo di una figurina sospesa nel vuoto, quel tuffo nel magma informe del vissuto, è quasi un rimando al dipinto sul coperchio della *Tomba del tuffatore* a Paestum. Anche qui si copre e insieme si scoperchia, immergendosi in un lassù-laggiù, in un retromondo di vicende rimosse, di lancinanti memorie che inanelano infinite storie – come ha osservato Renato Minore su «Il Messaggero» del 12 ottobre 2015 – quasi degli embrionali ‘romanzi in pillole’ incastrati in una struttura a strappi continui. *Non luogo a procedere*, insomma, non è un romanzo verità e la *Nota* finale lo attesta: «Gli scrittori – lo proclamavano già i greci – raccontano molte bugie ossia inventano. Ma l’etimologia suggerisce che inventare è strettamente legato a trovare – *inventio, invenire* – qualcosa (una storia, un personaggio, un dettaglio) di reale, di vero» (NLP, pp. 361). Il testo letterario, la dimora dell’immaginario, è abitato da un discorso la cui figuratività aporetica e ambigua rappresenta una risorsa di punti di vista diversi, una riserva di voci

²³ Cfr. L. Pennings, M.B. Urban, ‘Per me il mare è più “blau” che non azzurro o blu’. *Un’intervista con Claudio Magris*, «Incontri», 33, 1, 2018, pp. 126-127, doi: 10.18352/incontri.10241.

²⁴ Magris parla di questo processo di rimozione varie volte, in particolare in una intervista di Antonio D’Orrico pubblicata su «Sette» il 9 ottobre 2015, a ridosso dell’uscita del libro: «Della Risiera di San Sabba – afferma Magris – si è cominciato a parlare tardi, agli inizi degli anni Settanta. Una cosa stranissima, un’incomprensibile rimozione collettiva (anche negli ambienti antifascisti). Da ragazzo sapevo tutto dei torturatori della banda Collotti. Nulla però sapevo della Risiera. Nel 1954 gli inglesi portarono via molti documenti dagli archivi di San Sabba. Furono secretati e restano tuttora inaccessibili. Nel romanzo ho cercato di trovare il motivo di questa omertà. Si cercava di proteggere qualcuno? E chi? Ho passeggiato a lungo tra le celle e i cortili della Risiera, come faccio sempre sui luoghi teatro dei miei romanzi, cercando di immaginare le atrocità commesse, i volti delle vittime, dei delatori (i triestini che tradivano sé stessi), dei carnefici. E i testimoni superstiti perché tacquero? Forse perché (come successe ai sopravvissuti della Shoah) temevano di non essere creduti tale era l’orrore dell’accaduto?».

dissonanti, di contraddizioni e slabbrature, di crepe e azzardi che permettono – come suggeriva Francesco Orlando – il *ritorno del represso*. E questo represso, questo inconscio storico, qui evocato e presentificato, si veste di mille occasioni fantastiche. Quello che è stato si mescola a quello che avrebbe potuto essere, si confonde con gli infiniti futuri abortiti della storia individuale e collettiva, con «quello che abbiamo fatto, ma anche quello che avremmo voluto fare» – come scrive Magris a proposito dello scrittore spagnolo Javier Marías – «lo scrittore e il lettore sono anche delle spie. [...] La scrittura fa qualcosa di più: scopre pure l'assenza, ciò che è andato perduto, le omissioni e i desideri inappagati di un'esistenza, i progetti frustrati»²⁵. Cito un passaggio rivelatore dal romanzo:

Ma certe vite, si diceva, certe esistenze suggeriscono, quasi impongono un'altra versione della loro storia, un finale o un inizio o comunque un capitolo essenziale delle loro vicissitudini, mai accaduto ma previsto nel copione della loro parte, inciso nel loro carattere e nel loro sangue, un gene del loro DNA, come se ciò che invece è realmente successo fosse un banale e correggibile errore durante le prove dello spettacolo da mettere in scena, assai meno significativo del testo originale. È come se certi uomini o certe donne chiedessero di correggere i falsi della loro vita, fatti realmente accaduti ma spuri. (NLP, p. 287)

Questo romanzo visionario e profetico è il più compiutamente narrativo delle opere di Magris, e per me, forse, insieme a *Danubio* e *Alla cieca*, il suo capolavoro. Frutto fantastico e storiografico insieme. Perché è evidente – e io ne ho scritto altrove – che *il peso della Storia* nell'opera narrativa di Magris costituisce l'architettura²⁶, a cominciare da *Illazioni su una sciabola* del 1984 per arrivare al grande romanzo *Alla cieca* del 2005 (che può essere visto come «una cattedrale di macerie storiche»²⁷), a cui si affiancano i saggi del libro intitolato *La storia non è finita* del 2006. Allora, potrebbe sorgere la domanda: *Letteratura come storiografia?*²⁸. Sì, c'è anche questo, ma solo nel senso indicato da George Steiner, quando dice che «in quest'epoca barbarica della storia le opere e la presenza di Claudio Magris sono indispensabili»²⁹. Nel senso, dunque, di una storiografia presa come trampolino per un tuffo nel mare molle, elastico, dell'immaginario letterario. La letteratura, scriveva Enzensberger, in un saggio omonimo del 1966 sul «Menabò-Guliver», la leggendaria rivista europea diretta da Elio Vittorini e Italo Calvino,

²⁵ Cfr. C. Magris, *L'amore, la verità e il futuro impossibile*, «Corriere della Sera», 27 gennaio 2015.

²⁶ Cfr. E. Pellegrini, *Omaggio a Claudio Magris*, in A. Ferracin, C. Griggio (a cura di), *Omaggio a Claudio Magris*, Università degli Studi di Udine – Bertinello Arti Grafiche, Udine 2015, pp. 49-59.

²⁷ Cfr. E. Pellegrini, *La biografia sdoppiata di Magris*, «La Rivista dei Libri», 16, 4, 2006, pp. 35-38.

²⁸ Cfr. E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Quodlibet, Macerata 2015, pp. 165-177.

²⁹ Ricavo la citazione dalla fascetta che accompagna la prima edizione del romanzo.

custodisce «nella penombra delle opere» le «tracce dei dimenticati»³⁰. Ecco il punto, la letteratura per Magris è un'Arca di Noè che porta in salvo dal diluvio della Storia quelli che erano, che sono brechtianamente «al buio»³¹. Non è casuale che Luisa voglia far risuonare nel Museo la ballata di Mackie Messer: «*Die im Dunkeln sieht man nicht*, chi sta al buio non lo vediamo...» (NLP, p. 296).

Il peso della Storia nella letteratura di Magris è pervasivo. Ma cosa è la Storia, in questo libro? Come viene chiamata? La Storia viene definita: «una discarica di rifiuti» (NLP, p. 131), «una crosta di sangue» (NLP, p. 131), «un elettroshock; ecco perché siamo divenuti tutti pazzi» (NLP, p. 243), la «prova generale dell'Inferno»: «Eccola, la Storia; morta, immobile, ferma, una pietra, un geode. Eppure, dentro tutto brulica, cola, miliardi di corpuscoli a folle, inutile velocità» (NLP, p. 245). Così l'eternità è definita «un grande immondezzaio in cui niente va perduto» (NLP, p. 109). *Non luogo a procedere* fa un regolamento dei conti sotto la lampada. E tutto è segno, vessillo di ciò che non avevamo messo nel conto: anche la scarpa perduta da un soldato sloveno nella fuga, o il berretto con la stella rossa. Tutto rimanda all'agguato primitivo, indica cos'è strage, lo scontro di armi e di corpi, il sangue. Quel berretto è ancora un elmo, ed è ancora Achei contro Troiani. Misura epica. Teatro-Tempio della Memoria. Sì, perché questo non è un libro apocalittico, è un libro di epica ariosa, più vicino a Tolstoj che a Kafka, un libro pieno di luce e di vento, un libro che parla di speranza, di pietà e di amore. I racconti storici di Claudio Magris vogliono strappare all'oblio alcune delle più sanguinose e cancellate «note a piè di pagina della Storia Universale»³², cercano di inserire il pulviscolo del nostro esistere nella Memoria dell'Uomo. Questo avviene, nella trama turbinosa, avventurosa, a tratti perfino salgariana, del romanzo, attraverso la coscienza di due destini minimi intrecciati, incastrati, confusi volutamente uno con l'altro (quante volte si dice: 'il mio, il suo; io, lei, lui, tu', detronizzando il pronome io): c'è la storia del maniaco collezionista di armi che all'improvviso diventa un angelo sterminatore – nella cosiddetta 'svolta romana'³³. Luisa a un certo punto si chiede «da dove era saltata fuori quella trasformazione, che aveva fatto di un povero, talora imbarazzante maniaco un arcangelo della giustizia e della vendetta» (NLP, pp. 305-306) e interpreta la sua 'conversione' quasi come «una metanoia» in senso

³⁰ H.M. Enzensberger, *Letteratura come storiografia?*, «Menabò-Gulliver», 9, 1966, pp. 7-22.

³¹ Il riferimento è a un'opera teatrale di Jean-Paul Sartre, *Les mains sales*, uscita in Francia nel 1948 in «Les Temps Modernes», un'opera molto discussa per il suo contenuto politico. La vicenda narrata, sebbene trasposta in un mondo fittizio, è ispirata dall'assassinio di Lev Trockij da parte del suo segretario, agente stalinista.

³² U. Musarra-Schröder, *Memoria e Storia nella narrativa di Claudio Magris: da Illazioni su una sciabola a Alla cieca*, in M. Bastiaensen, A. Bianchi, P. De Marchi, et al. (a cura di), *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana*, vol. III, *Narrativa del Novecento e degli anni Duemila* (Atti del XVII Congresso A.I.P.I., Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006), Associazione Internazionale Professori d'Italiano, Bruxelles 2009, 4 voll., p. 474.

³³ «La Risiera era davanti a me, rossa, tozza, nera, mortale. Là dentro erano passati tanti volti di Dio, torturati, massacrati. Ossa umiliate. Mi sono incamminato verso il cupo edificio e da quel giorno, ogni giorno... Le ossa umiliate esulteranno. Anche le mie?» (NLP, p. 318).

biblico (NLP, p. 306). Quel fissato ficcanaso che copia nei suoi taccuini le scritte che i deportati della Risiera avevano inciso (facendo nomi e cognomi) sulle mura del lager (poi coperte da una mano di calce), quell'accanito giustiziere che morirà nel rogo del suo Museo con i suoi segreti, morirà mentre dormiva, istrioticamente, drammaticamente, in una bara con in testa un elmetto tedesco e sulla faccia una maschera di samurai, è 'risorto' grazie all'amore, un sentimento a lungo bandito dalla sua vita: «Quelle armi, quel Museo – come ammette egli stesso – sono stati per me un vero rifugio antiatomico, hanno sbarrato la strada alla devastante potenza dell'amore» (NLP, p. 312). Il maniaco collezionista ha escluso dalla sua vita persino la grammatica al femminile: «declinava sempre al maschile. Il genere femminile, nella sua grammatica, esisteva appena, solo quando era proprio inevitabile» (NLP, p. 303). Intrecciata con il racconto della sua esistenza c'è la storia di Luisa, la giovane donna meticcina, figlia di un'ebrea triestina e di un afroamericano dell'esercito di liberazione, una archivistica dell'orrore, una copista del mondo offeso, che ha nel cuore anche lei la sua piaga privata (la nonna Deborah, morta nella Risiera è stata – sembra – una delatrice); ed è lei, Luisa, che ha l'incarico di elaborare il progetto del Museo. La storia di Luisa viene scandita in sette stazioni – mirabile invenzione strutturale – con affondi genealogici che ci conducono attraverso i secoli, una storia numerata, la sua, così come sono numerate, stanza per stanza, le zone del Museo che Luisa pazientemente progetta e realizza, come per un riscatto, con un percorso di visita che prevede 'l'Invertitore', cioè prevede che il visitatore esca dall'entrata, dovendo ripercorrere a ritroso tutto il tragitto. È attraverso il troppo pieno della loro coscienza – di Luisa e del professore collezionista – attraverso i loro pensieri, i loro ricordi, attraverso i brani dei loro diari (o meglio i diari di lui decifrate e trascritti da lei), che le vicende storiche prendono vita, attualizzate in un pervasivo, ossessivo *tempo presente* della narrazione (perché – bisogna fare attenzione a questa peculiarità stilistica – è il tempo all'indicativo presente l'asse portante di un racconto preciso come un teorema di geometria e insieme marmattico come la vita vissuta). Sono vicende storiche evocate magari dai singoli oggetti esposti – una mitraglietta, un'ascia fossile, un proiettile, una carcassa di aeroplano – un po' come avviene in certi racconti fantastici in cui una spada prende vita da sé e magari uccide, mentre qui, oggetto per oggetto, la *cosa* – la mitraglietta, il pugnale – trascina giù sulla pagina a valanga miriadi di storie: la tratta degli schiavi africani; gli eccidi nazisti nei Balcani; le torture nella Risiera di don Edoardo Marzani che, libero, dà il segnale dell'insurrezione triestina, facendo suonare le campane della città; e poi le guerre tribali dei Caribi e degli indios Chamacoco (la cui lingua – ecco che si ritorna sulla spina linguistica e grammaticale – per negare il verbo al presente usa il futuro, cioè per dire «egli non ama» dice «egli amerà»); NLP, p. 66).

Si deve alla traduttrice olandese Linda Pennings, nel già ricordato intervento su «Incontri» del 2018, una interessante sintesi su aspetti della lingua e dello stile di questo romanzo:

Non luogo a procedere è un romanzo molteplice, polifonico, enciclopedico. La pluralità dei racconti intrecciati comporta un insieme di richiami intertestuali, di voci, di lingue e di stili. La narrazione italiana è intessuta di parole e frasi in dialetto triestino, in tedesco, inglese, francese, sloveno, serbo-croato, ceco, polacco, spagnolo, yiddish, in latino e in lingue creole e indiane. Numerosi sono anche i registri che si alternano nello scorrere piuttosto impetuoso delle vicende: la descrizione particolareggiata di armi, il linguaggio burocratico, la riflessione filosofica, i versetti popolari, il ragionamento infantile, il flusso di coscienza delirante, la descrizione metaforica e l'espressione lirica. [...] In questo romanzo il ritmo con la sua 'aura evocativa' sta nell'andamento meandrino delle frasi, tendenti all'oralità, con abbondanza di virgole e di incisi racchiusi fra trattini; ma il ritmo sta anche nella fitta trama di allusioni implicite, di ambiguità, di riferimenti non chiariti, di parole straniere o estranianti; elementi insomma la cui spiegazione, esplicitazione o normalizzazione distruggerebbe il senso profondo del testo.³⁴

3. La Storia, le storie. Una struttura ipertestuale in fitta interconnessione

I due saggi più volte ricordati di Ulla Musarra-Schröder individuano e mostrano in maniera dettagliata la struttura ramificata e ad incastro del romanzo, fatta di echi, di sinapsi, dove tantissime microstorie

si raggruppano in una sorta di raggiera a forma di spirale o vortice che porta il lettore in un viaggio affascinante e stordente attraverso spazi e tempi diversi, dalla Mitteleuropa al Sud America, alle coste sud-occidentali dell'Africa, ai Caraibi, agli Stati Uniti, all'Inghilterra, al Messico, alla Trieste della seconda guerra mondiale, e, infine, alla Trieste del dopoguerra, viaggio in cui, con interruzioni e brusche inversioni di rotta, si passa dal Novecento all'Ottocento e al Settecento, al Cinquecento e di nuovo al Novecento.³⁵

All'interno di questa complessa scatola a ripiani, alcune storie sono ambientate nella Mitteleuropa e costituiscono lo sfondo a mosaico della vita del collezionista triestino. Una delle vicende più estese è quella che riguarda l'esploratore e etnologo praghese Alberto Vojtech Fric, le cui vicende coinvolgono un indio Chamacoco da lui portato nel 1908 dal Paraguay a Praga per farlo curare da una malattia che aveva colpito tutta la sua tribù; le loro storie implicano scenari di guerra sanguinose fra la Bolivia e il Paraguay e i massacri degli indios, per poi concludersi sull'immagine del vecchio collezionista di cactus che muore di tetano su un'amaca in mezzo a una giungla ricostruita e catalogata come in un museo (istituendo una sinapsi con quella che poi sarà la fine del collezionista

³⁴ L. Pennings, *Tradurre Non luogo a procedere di Claudio Magris*, «Incontri», 33, 1, 2018, pp. 120-121, doi: 10.18352/incontri.10240.

³⁵ U. Musarra-Schröder, *Nei sotterranei della Storia: Non luogo a procedere di Claudio Magris*, cit., p. 148.

di armi triestino fra i propri reperti affastellati). Un'altra storia mitteleuropea è quella del soldato austriaco Otto Schimek, venerato in Polonia come eroe, perché, sembra, si era rifiutato di sparare a degli ostaggi polacchi. Anche qui, come in *Illazioni su una sciabola* del 1984, le versioni sono molte e diverse e ognuna ha la sua quota implicita di verità: «La penna è una vanga, scopre fosse, scava e stana scheletri e segreti oppure li copre con palate di parole più pesanti della terra» (NLP, p. 200). Anche qui la connessione col Museo, come in tutti gli altri racconti, è data da un'arma esposta; in questo caso da un MP44, un fucile d'assalto tedesco nella Seconda guerra mondiale, più tardi usato anche dai Vopos nella DDR e negli eserciti cecoslovacchi e jugoslavi. Per Luisa, e con lei l'autore, Schimek è 'eroe due volte': «Eroe per essere fuggito, per non aver voluto sparare né essere sparato anche se è stato sparato proprio perché non voleva sparare. Eroe per quella pagnotta sotto braccio che si alza grandiosa sulla melma della guerra, delle bandiere e delle tombe» (NLP, p. 205).

Altre storie portano il lettore lontano, dalle coste sudoccidentali dell'Africa ai Caraibi, allestendo lo scenario che fa da sfondo alla vita e alle genealogie di Luisa, offrendo un quadro coloniale e postcoloniale di grande forza icastica, che si rafforza nelle continue equivalenze fra la diaspora ebraica e la schiavitù dei neri: «Corri negro corri, anch'io brucio, traversata del deserto, il treno blindato corre a Treblinka» (NLP, p. 146). Da un lato spuntano le storie della madre Sara e della nonna Deborah, delatrice e collaborazionista per salvarsi, vicende familiari malamente rimosse («Lei sa, lei non sa, lei saprà quello che già sa, qualcosa ogni tanto s'inceppe dentro la sua testa, qualche guastatore ha sabotato i circuiti. Un lavorio dentro di lei, un tarlo che scava gallerie e continua ad avanzare», NLP, p. 117). Dall'altro lato, emergono i racconti relativi agli antenati del padre, quel «nero Messia americano che ci aveva messo del suo per salvare il mondo da Auschwitz» (NLP, p. 228), storie dell'infanzia di lui nella Martinica, la lingua creola delle canzoni e delle ninne nanne, e poi Porto Rico e l'emigrazione a Memphis, negli Stati Uniti. Ma all'interno dei capitoli dedicati alla colonizzazione si inserisce inserisce – creando un'ulteriore sinapsi con l'asse delle genealogie del maniaco collezionista triestino – la storia di Carlo Filippo, presunto trisavolo avventuriero in Africa e in India, arricchitosi con il commercio di schiavi e di avorio, che aveva portato con sé a Trieste Perla, una bellissima giovane africana, divenuta poi ballerina e attrice di spettacoli teatrali da lui stesso organizzati. Un'altra storia, la più importante, la più lunga e affascinante, legata alla diaspora africana, riguarda la vita di Luisa di Navarrete, sposa di un bianco di Spagna, rapita dagli indiani Caribe, divenuta moglie del capo e complice forse di riti cannibalici, poi tornata in Spagna per essere interrogata dall'Inquisizione, rischiando di essere accusata di idolatria e di finire sul rogo. Una donna che ce l'ha fatta, grazie alla sua astuzia e alle sue bugie strategiche, una donna che si è salvata. Anche nel caso di questo personaggio esiste un abbozzo di narrazione: si tratta dell'articolo apparso sul «Corriere della Sera» del 27 agosto 2010 intitolato *I due mariti di Luisa, perla nera dei Caraibi*, che prende le mosse dalle *Lettres creoles* di Chamoiseau e Confiant, tra i massimi esperti – insieme a Glissant – della letteratura caraibica in lingua francese:

“Nera di pelle, bianca di cultura, caraibica per destino, madre di meticci”. Così la definiscono Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant, due scrittori francesi della Martinica [...] Ma Luisa de Navarrete [...] non poteva permettersi il lusso di riflettere sul valore simbolico della sua esistenza, precorritrice della creolizzazione, del fecondo crogiolo afro-franco-ispánico-indio del Mar dei Caraibi. Doveva pensare a sopravvivere, minacciata da tutte le parti: dagli spagnoli, che forse l’avevano catturata nel Nordafrica e comunque erano i padroni di Porto Rico, da non molto scoperta e presa dai Conquistadores, dove viveva con un marito bianco, e [minacciata] dai Kalinagos (cannibali) ovvero Caraibi, che l’avevano rapita durante una scorreria a Porto Rico, e nuovamente [minacciata] dagli spagnoli quando, fuggita dopo 4 anni dall’isola Dominica dove aveva vissuto quale prigioniera ma anche quale sposa di un capo caraibico, era stata sottoposta a un interrogatorio-processo da parte delle autorità coloniali, processo che avrebbe potuto portarla a essere bruciata come strega.

C’è un documento, un manoscritto del Cinquecento, in un archivio di Siviglia, riportato da Luisa che mostra tutta l’abilità della donna per ingraziarsi il tribunale, passando da interrogata a informatrice, delatrice (come Deborah) e collaboratrice.³⁶

Se Luisa e il collezionista, i personaggi principali, sono d’invenzione, questi protagonisti di storie parallele sono realmente vissuti e chiedono allo scrittore di impegnarsi sul genere delle ‘biografie imperfette’, come in passato per Krasnov e per Mreule³⁷.

4. Il Museo e la Storia

Se si va a Trieste, o anche solo se si cerca sul web, si scopre che nella città sorge davvero il ‘vero’ Museo della Guerra, che è sorto effettivamente nel 1969, in una collaborazione col Comune. Si chiama Museo della Guerra per la Pace ‘Diego De Henriquez’, aperto solo nel 2014³⁸. Un continuo gioco di scambio nel romanzo fra realtà e finzione³⁹. Questo è evidente se si rintracciano le numerose

³⁶ C. Magris, *I due mariti di Luisa, perla nera dei Caraibi*, «Corriere della Sera», 27 agosto 2010.

³⁷ Per la nozione della biografia imperfetta si rimanda a C. Magris, *Personaggi dalla biografia imperfetta*, in B. van den Bossche, F. Musarra, S. Vanvolsem (a cura di), *Gli spazi della diversità*, vol. II (Atti del Convegno internazionale *Rinnovamento del codice narrativo dal 1945 al 1992*, Leuven, Louvain-la-Neuve, Namur, Bruxelles, 3-8 maggio 1993), Bulzoni, Roma 1995; Leuven UP, Leuven 1995, 2 voll., pp. 617-632.

³⁸ Il Civico Museo della Guerra per la Pace ‘Diego De Henriquez’ esiste realmente, in via Cumano 22 a Trieste. Sito web: <<http://www.museodiegodehenriquez.it/>> (03/2021).

³⁹ Il rapporto fra realtà e finzione – che ha portato lo scrittore più volte a citare Svevo o Twain per affermare che la vita è molto più originale di quanto possa creare la nostra immaginazione – ha generato talvolta degli equivoci, come egli stesso racconta durante un’intervista ad Amsterdam, in occasione della presentazione della traduzione olandese di *Non luogo a procedere*: «Vorrei finire raccontandovi un buffo episodio, una storia che per fortuna, per me e per l’editore, è finita bene. In un certo capitolo di *Non luogo a procedere*, quando descrivo i giorni che precedono di poco la conversione del maniaco collezionista, quando il maniaco

fonti storiografiche, come quella di Ferruccio Fölkel o quella di Adolfo Scalpelli o anche quella più recente di Vincenzo Cerceo⁴⁰, così come se si va a leggere, sul versante della *fiction*, il romanzo thriller di Veit Heinichen *Le lunghe ombre della morte* in cui compare il collezionista de Henriquez⁴¹. Luisa ha fra le mani ed espone nel Museo *in fieri* gli oggetti della collezione del professore-raccoglitore di reperti bellici morto nel rogo insieme al proprio sogno palingenetico, ma espone anche nella Sala n. 23, in uno scaffale, tutti i libri sulla guerra da lui posseduti, da Sun Tzu a Flavio Vegezio, da Raimondo Montecuccoli a Mao Tse Tung, da Gregor Von Rezzori a Stefano Jacomuzzi, da Joseph Roth a Stendhal, da Thackeray a Alce nero, e così via (cfr. NLP, pp. 87-89). «Il Museo come un mobile ipertesto, in cui tutto scorre oppure scompare e si annulla» (NLP, p. 17). Due immagini del Museo si confrontano, quello che immagina Lui e quello che vuole e realizza Lei:

Quegli oggetti sputafuoco del Museo, carri armati e cannoni e tutto il resto, avrebbero dovuto, nelle intenzioni del loro infaticabile collezionista, rivelarsi alla fine labili immagini illusorie, incubi di un sogno angoscioso e dissolto, un film proiettato a rovescio che comincia con la morte e la distruzione e si conclude con quella gente – prima saltata in aria, maciullata o trafitta – alla fine contenta e sorridente, per far capire che la morte, ogni morte, viene prima della vita, non dopo. Cara dottoressa Brooks, le aveva detto una volta, Mosè ha scritto il Pentateuco, i primi cinque libri della Bibbia, e nel quinto ha narrato la sua morte sul monte Nebo, nella regione di Moab. Dunque il momento della sua morte

dopo aver incontrato quella donna ed essersi sciolto nel caldo della vita, si dedica non a sterile collezionismo ma alla ricerca di quella terribile verità di nomi cancellati, io immagino che lui copi, da una toilette pubblica, una frase volgare, chiaramente scritta da una donna, un invito osceno appena accennato: se ti piace ecc. ecc. telefona... Naturalmente ho inventato un numero di telefono col prefisso di Roma, dato che la scena si svolge a Roma. Per fortuna la correttrice di bozze di Garzanti è andata a controllare questo numero e ha scoperto che esiste e corrisponde al numero di una rispettabilissima signora romana... Se questa mai abbastanza ringraziata correttrice di bozze non avesse cancellato quel numero, sarebbe successo chissà quale disastro» (L.N. Pennings, M.B. Urban, *Per me il mare è più "blau" che non azzurro o blu'. Un'intervista con Claudio Magris*, cit., p. 3).

⁴⁰ Cfr. F. Fölkel, *La Risiera di San Sabba. Trieste e il litorale adriatico durante l'occupazione nazista*, Mondadori, Milano 1979; A. Scalpelli (a cura di), *San Sabba. Istruttoria e processo per il Lager della Risiera*, Aned Edizioni Lint, Trieste 1988; V. Cerceo, C. Cernigoi, L. Lorusso, et al., *Diego de Henriquez. Il testimone scomodo*, Beit, Trieste 2015 (1988).

⁴¹ V. Heinichen, *Le lunghe ombre della morte*, Edizioni E/O, Milano 2005. Come recita nel catalogo editoriale: «La scoperta fortuita di un deposito di armi, munizioni e documenti della Seconda guerra mondiale costringe il commissario Laurenti ad addentrarsi nei meandri della storia di Trieste. Le indagini lo portano a riaprire due inquietanti casi degli anni Settanta rimasti insoluti: la morte del collezionista Diego de Henriquez, arso vivo in circostanze oscure nel rogo del suo magazzino, e l'omicidio del professor Perusini, insigne studioso di tradizioni popolari. Con questo romanzo, il quarto della fortunata serie del commissario Proteo Laurenti, Veit Heinichen ci restituisce uno spaccato della storia più recente di Trieste e rende partecipe il lettore dei fantasmi che ancora la popolano e ne lacerano il tessuto sociale».

viene prima del momento in cui l'ha raccontata. Non c'è né prima né dopo, cara dottoressa, il tempo è come lo spazio, si va verso ovest, si continua ad andare verso ovest e si arriva a est del posto da cui si è partiti. A est di Eden... (NLP, p. 18)

Il Museo è – si scrive a un certo punto – «un guazzabuglio del prima e del poi» (NLP, p. 34). Oggetti, reperti rotti e arrugginiti, vengono messi sottovetro, in bacheche, o vengono proiettati come immagini fluttuanti su grandi schermi e video. Un museo all'avanguardia, ideato secondo i più moderni strumenti di conservazione e di utilità didattica: «Come organizzare quel Museo forsennato, eccessivo anche dopo il rogo che ne aveva distrutto buona parte, oltre al suo ancor più eccessivo artefice?» (NLP, p. 15)

Sui musei nella letteratura c'è il libro di Fabrizio Ago del 2009, dal bel titolo *Musei citati*⁴², uno studio che permette di vedere come l'immagine ma anche la realtà stessa di questa istituzione stia cambiando, aprendosi alla vita quotidiana, diventando luogo di mostre, di film, di sfilate di moda. La figura culturale del Museo diventa così oggetto centrale di rappresentazione nel romanzo di Magris, offrendo a Pietro Clemente una lettura antropologica molto interessante in un saggio apparso online per la rivista «Dialoghi mediterranei», dal titolo *I musei, tra nuove missioni e vecchie immagini. Orhan Pamuk, Claudio Magris e il senso comune*⁴³, uno studio nel quale si sottolinea l'equivalenza per lo scrittore triestino – come già per Bruce Chatwin nel suo ultimo romanzo, *Utz* (1988) – fra il Museo, la collezione e la morte:

La collezione domina tutto, ed è essa stessa in una zona di contatto e di contagio tra bene e male, tra pace e guerra, visto che anche il Maestro è stato mediatore con i nazisti, vuol la leggenda che si sia fatto dare la giacca della divisa militare dell'ultimo comandante tedesco di Trieste per la sua collezione. Come nella tradizione delle collezioni d'arte dall'umanesimo, e come anche nella figura del collezionista *Utz* di Bruce Chatwin (ultimo romanzo del 1988, pubblicato da Adelphi nel 1989, anch'esso mescolato con la seconda guerra mondiale e poi con il comunismo, con il tema dei confini, della moralità e della morte), il museo è in Magris la collezione.⁴⁴

Per Pietro Clemente, il Museo della Guerra del maniaco collezionista diventa «un museo delle colpe»⁴⁵. Anche Luisa Brooks, allestitrice del Museo, fa la stessa riflessione, prefigurando uno scenario postumano:

La morte si addice ai musei. A tutti, non solo a un Museo della Guerra. Ogni esposizione – quadri, sculture, oggetti, macchinari – è una natura morta e la gente

⁴² F. Ago, *Musei citati. L'idea di museo nella letteratura contemporanea*, Felici, Pisa 2009.

⁴³ P. Clemente, *I musei, tra nuove missioni e vecchie immagini. Orhan Pamuk, Claudio Magris, e il senso comune*, «Dialoghi Mediterranei», 1 settembre 2016, <<http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/i-musei-tra-nuove-missioni-e-vecchie-immagini-orhan-pamuk-claudio-magris-e-il-senso-comune/>> (03/2021).

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

che si affolla nelle sale, riempiendole e svuotandole come ombre, si esercita al futuro soggiorno definitivo nel grande Museo dell'umanità, del mondo, in cui ognuno è una natura morta. (NLP, p. 12)

Il processo di reificazione è evidente anche nella resa testuale delle presenze animali del libro «che per vie associative o analogiche cedono la loro patente di vitalità alla materia bruta ed inanimata, tanto da rendere il corpo macchina o mero involucro»⁴⁶. Fra i numerosi esempi che si potrebbe fare, si rimanda qui a un passo del capitolo XII dove un sottomarino è paragonato a una balena:

Nel mare, anche in quello profondo e nero [...] si può scendere solo tra le pareti di ferro di un sottomarino, che sbarrano la strada a quelle grandi acque scure. Nel mare si sta bene solo quando non si è nel mare, sott'acqua ma non nell'acqua; magari nel ventre di un grande pesce, come Giona o Pinocchio. Almeno finché un amo non prende il pesce alla gola e il sottomarino centrato dal siluro esplose; la balena fatta a pezzi è preda, con tutto quello che ha in pancia, di nugoli di pesci e pesciolini che si gettano su di lei e l'avvolgono in uno sciame luccicante. (NLP, p. 41)

La riduzione della materia vivente all'inanimato avviene anche quando l'animale «è presenza autonoma e cioè libera dalle maglie del processo metaforico»⁴⁷ – come dimostra bene Salvadori – citando il brano sulla Medusa *Physalia physalis* o caravella portoghese (in cui forse sarebbe possibile leggere uno specchio proiettivo dello stesso Museo):

Medusa *Physalia physalis* o caravella portoghese (phylum Celerterati o Cnidari). Sembra un unico organismo ma è un collettivo di polipi, specializzati in varie funzioni: uno procura cibo per tutta la colonia, un altro lo difende, un altro provvede al meccanismo della sua assimilazione. Dotata di un galleggiante pieno di gas, regolato dalla profondità, e di tentacoli lunghi da 10 a 50 metri le cui vescicole sparano sulla preda un arpione minuto di tubicino che inietta un veleno altamente tossico. Mobilissimo tank subacqueo. (NLP, pp. 83-84)

La medusa-collettivo di polipi costituisce anche l'immagine sintetica della tentacolarità e pervasività del male, come poi il glioblastoma, il tumore metastatico che porta alla morte: «In quella foto il glioblastoma sta buono, fermo [...] Sembra un bel geode che risale a centotrenta milioni di anni fa» (NLP, p. 253). Sempre seguendo gli esempi portati da Salvadori, ci imbattiamo in un'altra immagine animale persecutoria: quella della cimice, evocata a proposito delle velleità da entomologo di Massimiliano d'Asburgo⁴⁸:

⁴⁶ D. Salvadori, «*Quel pezzetto di ippocampo è qualcosa che manca*»: scritture sul corpo in *Non luogo a procedere di Claudio Magris*, cit., p. 54.

⁴⁷ Ivi, p. 55.

⁴⁸ *Ibidem*.

L'ha scoperto e classificato poco prima di esser fatto prigioniero, quel *Cimex domesticus Queretari* [...], spiaciuto di non avere con sé dei flaconi per conservarlo e portarlo a casa. Animale da battaglia, la cimice. Grosso corpo nero appiattito in senso dorso-ventrale, profilo ovale oblungo. Il torace rivela due espansioni laterali del pronoto. Antenne composte di quattro articoli, i due terminali sottili e allungati; tentacoli prensili e affilati, zampe di una scavatrice che squarcia e afferra i frantumi di ciò che ha squarciato. Un carro armato nero ultramobile, ottimo per gli scontri fra le brughiere, come il T-34 sovietico, e soprattutto sui pendii. La cimice si arrampica, se necessario sino al soffitto; perfora la pelle con due aghi, uno per estrarre sangue l'altro per iniettare la propria saliva anticoagulante e anestetica. L'effetto sul nemico può essere ritardato, cosa che accresce la sua potenza e la sua efficacia, perché coglie di sorpresa, quando si pensa di non essere sotto attacco. La puntura può provocare ansia, stress e insonnia; armi potenti per abbattere un nemico; pelle grigiastra e arida come un deserto, da cui anche grattandosi ferocemente non esce quasi può sangue. 108 famiglie di cimici divise in 22 generi. Terminologia militare della classificazione scientifica: Coorte-Exopterygota, Subcoorte-Neoptera, coorti e manipoli agili nell'assalto. (NLP, pp. 211-212)

Si accumulano catene di figurazioni metaforiche che sfociano nell'immagine del Museo quale grande TAC, quasi fosse una infinita risonanza magnetica di tutto il male che permea la vita, la materia organica e la stessa Storia universale:

Un vero Museo della guerra sarebbe una grande TAC, tante TAC e risonanze magnetiche di un unico cervello, uno qualsiasi preso a caso. Un unico grande cervello, il cervello di un uomo, sala comando da cui partono gli attacchi e insieme campo di battaglia. In futuro strumentazioni molto più raffinate localizzeranno meglio le centrali e le sottocentrali che ordinano l'assalto, colpiscono e vengono colpite [...]. Il tumore della Storia, che distrugge tutto ciò che gli sta vicino, è anche nella testa, forse è ancor prima nella testa. Manuali di storia come referti di TAC e risonanze magnetiche? (NLP, pp. 239-240)

Già negli anni Sessanta Cirese parlava per il museo di metalinguaggio, di compendio del disuso, dove però gli oggetti potevano trovare nuova linfa di vita, una forma quasi di resurrezione⁴⁹. Qui, in Ares per Irene, invece, tutto è immobile, eternamente presente, e insieme friabile, deperibile, persino putrescente⁵⁰. Come il *Cactus marcescens Hitler* della collezione di un altro maniaco, il celebre esploratore, etnologo, antropologo e botanico Alberto Vojtěch Frič, con la sua «giungla impacchettata» (NLP, p. 125). Ci sono animali e piante che durano decenni, secoli, altri solo un giorno. «Anche l'Impero asburgico è durato secoli. I fiori della regina della notte, *Selenicereus grandiflorus*, solo poche ore notturne. Quanto durerà il Terzo Reich?» (NLP, p. 127). Comparazione ironica di cronologie e scale che capovolgono l'orgoglio antropocentrico, le apoteosi del Pote-

⁴⁹ Si tratta di un intervento palermitano di Cirese risalente al 1967, poi raccolto in A.M. Cirese, *Oggetti, segni, musei. Sulle tradizioni contadine*, Einaudi, Torino 1977.

⁵⁰ Come il *Cactus marcescens Hitler* a cui è dedicato un intero capitolo (NLP, p. 125).

re. Basta leggere lo splendido capitolo 37, scritto quasi tutto al tempo presente, sulla festa per il compleanno di Hitler, 20 aprile 1945, al Castello di Miramare (Sala n. 19 del Museo, aperta dalla scritta cubitale 'CIMICI E IMPERI. LUNGA VITA AL FÜHRER') – basta leggere alcuni frammenti di questo capitolo 37, dicevo, per entrare, con potente tecnica cinematografica, dentro i fotogrammi struggenti e terribili dell'orrore e dell'eros (come sono cedevoli qui i confini fra l'eros e l'orrore), attraverso i quali – si può dire – Magris scrive la sceneggiatura delle sue *120 giornate di Sodoma*. Permettetemi qualche riga di citazione:

Ora il tempo, in quel 20 aprile 1945 a Miramare, ha un afrore diverso – di carne bruciata, di acido prussico. Il Führer ha l'odore della Risiera mescolato a un odore di mandorle amare, di buon cianuro di potassio che si effonde per l'aria ancor prima di entrare in gola e chiudere i conti. [...].

Il pranzo è servito. È bello mettersi a tavola; mangiare e bere insieme fa sentire più amici. Tedeschi, italiani, cosacchi, serbi, croati, sloveni. La nuova Europa dei popoli. Di tutti. O quasi. Anche se non c'è il presidente dell'Unione industriali – ma è come se ci fosse, con quel caloroso messaggio – pazienza, ci sono altri che lo rappresentano degnamente e rappresentano la città. Un saluto, un messaggio, un auspicio; un brindisi tira l'altro le facce sono lucide e umide, il lampadario riverbera sul soffitto, chiazze di luce sulla tavola come petali di bianche rose spanpanate, macchie dorate e riflessi tremolanti del mare entrano dalle finestre e ondeggiando sugli stemmi dei *Kronländer*, i paesi della Corona del vecchio Impero. [...] Si scattano fotografie, foto di gruppo. Il flash, uno sparo uno scoppio di fumo bianco, le tende bianche e gialle tremano, fuori dalla finestra gabbiani si disperdono in un riverbera abbagliante di ali bianche, ufficiali tedeschi cantano prima solenni e poi sguaiati. L'aquila bicipite è impagliata e immobile sul soffitto, artigli inutili in quella voliera; solo l'occhio rapace e rigido è un occhio del Giudizio, un giudice imbalsamato ma che ha già espresso un verdetto irrevocabile, Impero del Messico e Reich millenario durati uno poco meno e l'altro poco più dei lavori per costruire il Castello, la follia di Carlotta è durata più di quattro volte tanto i due imperi presi insieme. [...] I gabbiani entrano dalle finestre, sfacciati e senza più alcun timore; sfrecciano sulla tavolata divorando gli avanzi, le ali rovesciano candelabri e bottiglie, ancora un brindisi, anche da solo o quasi, Prosit, Heil Hitler. Globus è steso a terra, la ragazza a cavalcioni su di lui – a lui piace così e sembra anche a lei, che gli mette il collo della bottiglia in bocca. (NLP, pp. 215-221)

Sublime paratassi, lo stile. Tutto è '*visible speech*', concreta, corporale fisicità. Anzi si può aggiungere che il registro più insistito sulla corda della sensualità è quello che Aristotele considerava il più basso: l'olfatto. Tutto avviene qui e ora. Tutto ha un odore, di sudore, di paura, di putrescenza.

5. *Visible speech*

È merito di Diego Salvadori, nel già ricordato saggio, «*Quel pezzetto di ippocampo è qualcosa che manca*», l'aver individuato l'ossessiva presenza di mate-

ria inorganica e di basso corporale nel romanzo⁵¹, dove il sangue si mescola con l'inchiostro (il lemma ricorre 129 volte fra le pagine del libro), in una disseminazione di tracce vistose delle violenze perpetuate nei secoli in ogni parte del mondo, per poi tradursi nell'imperativo categorico del recupero della memoria e della testimonianza: «mettere un setaccio, un enorme rete che trattenga ogni residuo, ogni grumo, ogni scaglia di sangue rappreso che così possa continuare a gridare vendetta» (NLP, p. 311).

L'opera in un primo tempo doveva avere un altro titolo: *Cicatrici*. Un titolo che avrebbe rivelato esplicitandola la sostanza materiale e corporea che la fonda e la costituisce, come suggerisce anche Salvadori quando conia la definizione suggestiva di «romanzo-pelle»⁵², rimandando prima di tutto ai graffiti incisi dai prigionieri sulle mura delle celle della Risiera:

anche quei nomi, si mormorava, nomi abietti e altolocati di collaborazionisti o comunque buoni amici dei boia, incisi sui muri delle luride latrine dalle vittime sulla soglia della morte e poi cancellati dalla calce – calce viva bianca, innocente e bruciante sulla carne viva. (NLP, p. 20)

Riportando il lettore anche all'equivalenza fra la pagina bianca da incidere con la scrittura e la tavola della dissezione anatomica, nonché alla coincidenza di scrivere e pugnare⁵³:

Sotto, attaccato al muro e coperto da un vetro, un suo foglio sparso, strappato in fondo – lei lo aveva recuperato da un cestino di carta straccia. «La scrittura, pugnale acuminato che va diritto al cuore. Ferisce e guarisce, ma soprattutto ferisce. La penna – certe penne grosse e pesanti addirittura le assomigliano – è una misericordia, la corta daga spagnola a lama robusta, in genere triangolare, che dà il colpo di grazia [...]. Stilo che incide sulle tavole di cera, lascia cicatrici nell'animo e nel cuore. Scrivere incidendo a sangue il corpo, vedi *Nella colonia penale* di Kafka. Stiletto, ferire con uno stiletto. Cesare si difende con lo stilo dai congiurati; qualcuno ne avrà certo ferito». (NLP, pp. 167-168)

Del resto, è l'autore stesso a parlare nel testo di «metafisiche dermatologiche» (NLP, p. 265), che arrivano a strutturare persino – come nota Salvadori – la «resa topografica dei luoghi»⁵⁴. Viene presa ad esempio la descrizione di un fatiscente palazzo praghese, il cui muro è «tatuato da crepe, ghigni e smorfie, l'intonaco si scrosta come la guancia di un lebbroso; forse anche il muro ha il suo stesso male che gli rode le viscere» (NLP, p. 265). La storia è un tumore esteso «giudicato inoperabile» (NLP, p. 263), una figurazione, questa, che si lega – sempre secondo una composizione narrativa a rete che riproduce motivi e temi

⁵¹ D. Salvadori, «*Quel pezzetto di ippocampo è qualcosa che manca*»: *scritture sul corpo in Non luogo a procedere di Claudio Magris*, cit., *passim*.

⁵² Ivi, p. 50.

⁵³ Cfr. il paragrafo *Dal sangue alle pelle: dissezioni e lessicalità*, ivi, pp. 47-52.

⁵⁴ Ivi, p. 52.

in maniera sistematica – ad altre immagini neoplastiche che concretizzano la fenomenologia del male in chiave morale. Come ha scritto Magris in un articolo sul «Corriere della Sera» del 17 maggio 2012, intitolato *San Sabba: il cupo mistero di un silenzio che pesa sulle nostre coscienze*, «la Storia è un buon deodorante»:

La Storia è un buon deodorante. Anche una buona manicure; mani pulite e ben curate stringono con disinvoltura altre mani grondanti di sangue. Il sangue del bambino cui – testimone oculare Bruno Piazza – una SS schiaccia la testa col suo scarpone schizza sul muro della cella, ma non sulla camicia bianca di qualche commensale di Lerch o del conte von Czernin. La neurochirurgia morale fa progressi stupefacenti; Trieste è un grande cervello – geniale, inquieto, torpido, elastico – ma forse si è riusciti ad amputare un pezzo dell'ippocampo di questo cervello, quello che conteneva il pezzo di memoria della Risiera. Solo il bizzarro Diego de Henriquez, nel suo sogno maniaco di raccogliere un universale Museo di Guerra per la Pace, continua a copiare accanitamente sui suoi innumerevoli taccuini nomi e graffiti incisi dai morituri sulle pareti delle loro celle nella Risiera, forse nomi di complici, collaborazionisti, delatori o anche solo di amici in visita ai carnefici. Quei muri vengono imbiancati a calce, le pagine dei suoi taccuini con quelle scritte e quei nomi spariscono [...].⁵⁵

Nei capitoli dedicati a Trieste, 37 e 38, la narrazione conosce un ritmo incalzante, accelerato. Le vicende si intersecano e si sovrappongono con una «accelerazione progressiva e insostenibile» (NLP, p. 245). Sono i giorni fatidici del 1945: il 20 aprile, in cui a Miramare viene festeggiato il compleanno di Hitler, e poi il 30 aprile e il 2 maggio, i giorni forse più caotici per la storia della città, in cui tutti combattono contro tutti: slavi contro nazisti ma anche contro le brigate del Corpo Volontari della Libertà, schierato con il Comitato di Liberazione Nazionale, mentre i titini e la seconda divisione neozelandese «corrono per arrivare primi a Trieste» (NLP, p. 241) e gli alleati bombardano il porto. Una oscena apocalisse. Il Reich millenario agonizzante, la città di frontiera liberata e martoriata. Le scarpe sfondate abbandonate da un partigiano jugoslavo, il corpo di un tedesco che rotola sulle scale del tribunale striandole di sangue come un tappeto rosso per visite di rappresentanza. L'effetto – come nota acutamente Ulla Musarra-Schröder – è di «simultaneità caleidoscopica»⁵⁶, per cui molteplici fatti diversi avvengono nello stesso momento in luoghi lontani, ma vengono riprodotti attraverso una paratassi esasperata:

Aerei alleati bombardano gli zatteroni tedeschi attraccati alle Rive, un giovane partigiano comunista solo, a piedi, al crocicchio di via Cavana continua a sparare finché cade, la pattuglia tedesca in via Cavana raggiunge il Vescovado e il capitano Giessen che la comanda entra nel palazzo vescovile [...].

⁵⁵ C. Magris, *San Sabba: il cupo mistero di un silenzio che pesa sulle nostre coscienze*, «Corriere della Sera», 17 maggio 2012.

⁵⁶ U. Musarra-Schröder, *Nei sotterranei della Storia: Non luogo a procedere di Claudio Magris*, cit., p. 155.

Il capitano Giessen esce per portare le proposte del vescovo al generale Linkenbach; intanto undici italiani, dieci uomini e una donna, vengono fucilati dai nazisti per rappresaglia. In via Cavana gli uccelli sono così spaventati dagli spari che stridono più forte di quegli spari. Il Politkomisar Franc Štoka fa sapere che la resa dei tedeschi deve avvenire solo alle truppe di Tito. Il vescovo tratta, incita, frena. (NLP, p. 249)

Tutto viene amplificato da continue catene metaforiche, legate al clima, alla neurofisiologia, all'oncologia, alla mineralogia, in modo da investire i tre regni della realtà in un'unica totalità malata. Al centro l'analogia tra guerra e cancro, fino al brano in cui – come suggerisce Ulla Musarra-Schröder – «le diverse linee isotopiche si congiungono»⁵⁷:

Ora è la Storia che deraglia, esce dalle rotaie peggio del vecchio tram e precipita sempre più velocemente [...]. *Zeitrafferphenomen*, effetto di accelerazione, può essere il primo sintomo del tumore frontale maligno e mai come in questo caso è giusto che il nome sia in tedesco, è da anni che tutto succede in tedesco.

Tutto scorre più velocemente, un'accelerazione progressiva e insostenibile, il tram precipita giù da Villa Geiringer, le macchine, le jeep, le autoblinde a velocità impazzita; il tachimetro cerca di tranquillizzare gli animi, la sua lancetta sembra quasi normale ma il glioblastoma non gli crede; è lui che corre dentro la testa, tutto corre, tutti corrono, anche la gente per strada, i passanti. Il mondo cade, cade in pezzi, corpi si abbattono sul selciato, il sangue schizza come una saetta. Il tachimetro ha torto, solo il glioblastoma si accorge della folle velocità di tutte le cose. (NLP, p. 245)

6. La grammatica del femminile

Se, riepilogando, dovessi dare delle istruzioni di lettura per godere a pieno la forza e la complessità di questo romanzo, mi fermerei a indicare al lettore visitatore di fare attenzione ai meccanismi di incastro strutturale fra il piano orizzontale, il *piano dell'esteriorità*, la macrocornice del Museo che si fa, pezzo per pezzo, attraverso la cura di Luisa, e il *piano dell'interiorità*, il piano verticale, nel quale il lettore sprofonda, si tuffa, si inabissa, cioè il piano dove avviene l'irruzione di una soggettività per di più sdoppiata (Luisa, Diego) che crea una profondità di scena, esponendo il racconto a una deriva di memorie, di fatti, di storie, di interrogazioni – che conducono altrove, nello spazio – come chiamarlo? – di un «*ablatif absolu*»⁵⁸, dove si affastellano i pensieri liberi e fuggitivi di io rapsodici immersi nell'involontarietà dei ricordi, di desideri e di dubbi, in sottosuoli e cunicoli del testo in cui ha luogo quella che Derrida definisce l'«*acrobatie spirituelle*»⁵⁹ della scrittura. Perché questo romanzo di idee e di

⁵⁷ Ivi, p. 156.

⁵⁸ J. Derrida, *La Dissemination*, Seuil, Paris 1972 (1969), p. 376.

⁵⁹ Ivi, p. 295.

contenuti forti (La Capria ha scritto anni fa che le idee sono personaggi nella narrativa di Magris)⁶⁰ raggiunge la perfezione per via delle sue forme, per via di esercizi molto calibrati di struttura e di stile, attraverso quelle che per Gadda sono state definite «macchine d'espressione»⁶¹, responsabili della stratificazione e interdiscorsività della narrazione. A fronte di un presente dato come Mostra-Museo, come piatta realtà espositiva, oggettiva, oggettuale ed enunciativa, si contrappongono i registri polifonici, carnevaleschi, delle soggettività in gioco, dove rimbomba a perdita d'occhio la valenza «matricielle»⁶² e dunque totalmente, astrattamente, esasperatamente femminile, vale a dire parla la voce lontana delle origini⁶³. Per fare questo, Magris si è calato dentro Luisa, dentro un soggetto femminile, sulla scia della voce della sua Euridice di *Lei dunque capirà*⁶⁴. È attraverso lei che vengono scritte alcune pagine sull'amore che sono fra le più belle e intense del romanzo. Perché con questo libro sulla guerra Magris ha scritto anche i suoi *Ragionamenti d'amore*. Luisa pensa all'amore totale dei suoi genitori e si chiede se un amore così grande, pervasivo, possa essere un ostacolo per i figli che magari potrebbero sentirsi schiacciati da questo modello assoluto di felicità coniugale, non riuscendo mai, nella loro maturità, ad avere accesso a questa mitica terra promessa. Però Luisa, che si sente esclusa dall'Eden, ragiona anche sulle varie forme di amore, mentre accudisce il suo compagno Carlo, immobilizzato dalla sclerosi multipla:

Un altro arrangiamento della grande partitura dell'amore, Mozart suonato all'organetto o alla batteria jazz di un bar, altra cosa e la stessa, fitta al cuore che ferisce e si cancella. Ma perché per lei era stato necessario, almeno spesso, lasciarsi per salvare l'amore dall'inganno? Era quasi arrivata a casa, Carlo l'aspettava – era l'unica cosa che potesse ancora fare, aspettare – in quel letto che era tutto il suo mondo, da quando la sclerosi multipla aveva sfondato le trincee del suo corpo. Il letto, una grande zattera bianca che lo reggeva al di sopra dell'opaco fluire del tempo e dalla quale non sarebbe mai più sbarcato o soltanto quando non avrebbe più potuto accorgersi di essere arrivato all'approdo. Il nostro letto? Fra poco, pensava Luisa salendo le scale, sarebbe montata anche lei su quella zattera, per dormire accanto a lui, vicina e lontana, dopo averlo aiutato a mangiare, a lavarsi, a cambiarsi. Cosa faceva, cos'era esattamente lei stesa accanto a lui? Non più la sua donna, non ancora la sua ex; sempre e per sempre la sua donna ma in modo diverso e non perché fra poco non sarebbe stato più possibile dormigli accanto – sì, vicina, in un altro letto accostato ma che non era, non sarebbe stato la sua zattera. (NLP, pp. 341-342)

⁶⁰ R. La Capria, *Alfabeti. Viaggio al fondo dell'anima attraverso le parole dei libri*, «Corriere della Sera», 21 ottobre 2008.

⁶¹ G. Episcopo, *Macchine d'espressione. Gadda e le onde dei linguaggi*, Cronopio, Napoli 2018.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Questo avviene suggestivamente nell'emergenza continua di altre lingue: dialetto triestino, tedesco, inglese, broken English, lingua creola, caraibica, lingua chamacoco.

⁶⁴ C. Magris, *Lei dunque capirà*, Garzanti, Milano 2006.

Non vorrei sembrare stucchevole, ma penso davvero che l'Amore sia uno dei motori turbo di questo romanzo. Cito in chiusura un piccolo brano. Qui non è lei, ma lui, cioè il professore collezionista a parlare, che ha appena fatto l'amore con una amica di gioventù, ormai in là con gli anni e un po' sfasciata, e amandola fisicamente riesce ad amare per la prima volta anche sé stesso. E ne esce trasformato. Con questa citazione chiudo:

Irriconoscibile, la riconoscevo, ingrassata indolente imperiosa come sempre. Quel suo alzare la testa di scatto la rendeva leggera, lieve; la goffa gallina cedrona scuoteva le piume ed era di nuovo sparviera [...] La sola carne che avessi sognato – solo sognato, perché dopo quei pochi giochi ancora infantili, indecenti e innocenti, non l'avevo più vista. [...] Corrotta e sfregiata dal tempo, inalterabile incanto. Mi sono seduto con naturalezza al suo tavolo e lei mi ha messo in bocca una sigaretta accesa, come se ci fossimo lasciati pochi minuti prima, a casa nostra, alzandoci dal letto, dal nostro letto. Sentivo il mio viso ardente, ma libero, asciutto. Forse anche bello, attraente; lo leggevo nel suo sguardo canzonatorio ma tenero nel fondo oscuro del lago. [...] Irriconoscibile, ma mentre la stringevo e toccavo e baciavo, la sua figura provocante eppure snella di un tempo usciva dal suo corpo sformato come dalle vesti che le avevo tolto. Una maschera si scioglieva e lasciava intravedere il naso sottile e le labbra delicate di una volta, gli occhi lievemente sporgenti per un accenno di Basedow rientravano nelle sponde del lago verde come il mare in cui affondavo, morivo, rinascevo. [...] In quel corpo devastato che rifioriva giovane, regale, forse per la prima volta amavo anche me stesso, non con cauta avarizia bensì come si ama un dono che si è felici di offrire. (NLP, pp. 316-318)

Riferimenti bibliografici

- Ago Fabrizio, *Musei citati. L'idea di museo nella letteratura contemporanea*, Felici, Pisa 2009.
- Appel A.M., *Writing as Witness. A Conversation with Claudio Magris*, «Yale University Press Blog», 13 April 2017, <<http://blog.yalebooks.com/2017/04/13/writing-as-witness-a-conversation-with-claudio-magris/>> (03/2021).
- Cirese A.M., *Oggetti, segni, musei. Sulle tradizioni contadine*, Einaudi, Torino 1977.
- Clemente Pietro, *I musei, tra nuove missioni e vecchie immagini. Orhan Pamuk, Claudio Magris, e il senso comune*, «Dialoghi Mediterranei», 1 settembre 2016, <<http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/i-musei-tra-nuove-missioni-e-vecchie-immagini-orhan-pamuk-claudio-magris-e-il-senso-comune/>> (03/2021).
- Contini Gianfranco, *La memoria divisa*, Rizzoli, Milano 1997.
- De Michelis Cesare, *L'elettroshock della Storia*, «Il Sole 24 ore», 18 ottobre 2015.
- Derrida Jacques, *La Dissemination*, Seuil, Paris 1972 (1969).
- Enzensberger H.M., *Letteratura come storiografia?*, «Menabò-Gulliver», 9, 1966, pp. 7-22.
- Episcopo Giuseppe, *Macchine d'espressione. Gadda e le onde dei linguaggi*, Cronopio, Napoli 2018.

- Fölkel Ferruccio, *La Risiera di San Sabba. Trieste e il litorale adriatico durante l'occupazione nazista*, Mondadori, Milano 1979.
- Heinichen Veit, *Le lunghe ombre della morte*, Edizioni E/O, Milano 2005.
- La Capria Raffaele, Alfabeti. *Viaggio al fondo dell'anima attraverso le parole dei libri*, «Corriere della Sera», 21 ottobre 2008.
- Levi Della Torre Stefano, Magris Claudio, *Democrazia, legge e coscienza*, Codice Edizioni, Torino 2010.
- Magris Claudio, *Danubio*, Garzanti, Milano 1986.
- , *Personaggi dalla biografia imperfetta*, in Bart van den Bossche, Franco Musarra, Serge Vanvolsem (a cura di), *Gli spazi della diversità*, vol. II (Atti del Convegno internazionale *Rinnovamento del codice narrativo dal 1945 al 1992*, Leuven, Louvain-la-Neuve, Namur, Bruxelles, 3-8 maggio 1993), Bulzoni, Roma 1995; Leuven UP, Leuven 1995, 2 voll., pp. 617-632.
- , *Microcosmi*, Garzanti, Milano 1997.
- , *Lei dunque capirà*, Garzanti, Milano 2006.
- , *San Sabba: il cupo mistero di un silenzio che pesa sulle nostre coscienze*, «Corriere della Sera», 17 maggio 2012.
- , *Non luogo a procedere*, Garzanti, Milano 2015.
- , *L'amore, la verità e il futuro impossibile*, «Corriere della Sera», 27 gennaio 2015.
- Magris Claudio, Vargas Llosa Mario, *La letteratura è la mia vendetta*, Mondadori, Milano 2012.
- Mezzena Lona Alessandro, *Claudio Magris: «Nessuno di noi può dirsi innocente per l'inferno della Risiera»*, «Il Piccolo», 22 ottobre 2015, <<https://ilpiccolo.gelocal.it/tempo-libero/2015/10/22/news/claudio-magris-nessuno-di-noi-puo-dirsi-innocente-per-l-inferno-della-risiera-1.12310085>> (03/2021).
- Moretti Franco, *Opere mondo*, Einaudi, Torino 2003.
- Musarra Schröder-Ulla, *Nei sotterranei della Storia. Non luogo a procedere di Claudio Magris*, «Otto/Novecento», 40, 3, 2016, pp. 143-159.
- , *Memoria e Storia nella narrativa di Claudio Magris. Da Illazioni su una sciabola a Alla cieca*, in Michel Bastiaensen, Alberto Bianchi, Pietro De Marchi, et al. (a cura di), *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana*, vol. III, *Narrativa del Novecento e degli anni Duemila* (Atti del XVII Congresso A.I.P.I., Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006), Associazione Internazionale Professori d'Italiano, Bruxelles 2009, 4 voll., pp. 463-474.
- Pellegrini Ernestina, *La biografia sdoppiata di Magris*, «La Rivista dei Libri», 16, 4, 2006, pp. 35-38.
- , *“Non luogo a procedere” di Claudio Magris*, «LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 4, 2015, pp. 589-597, doi: 10.13128/LEA-1824-484x-17724.
- , *Omaggio a Claudio Magris*, in Antonio Ferracin, Claudio Griggio (a cura di), *Omaggio a Claudio Magris*, Università degli Studi di Udine – Bertinello Arti Grafiche, Udine 2015, pp. 49-59.
- Pennings Linda, *Tradurre Non luogo a procedere di Claudio Magris*, «Incontri», 33, 1, 2018, pp. 120-121, doi: 10.18352/incontri.10240.
- Pennings Linda, Urban M.B., *‘Per me il mare è più “blau” che non azzurro o blu’. Un'intervista con Claudio Magris*, «Incontri», 33, 1, 2018, pp. 125-134, doi: 10.18352/incontri.10241.
- Ricoeur Paul, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, trad. di Nicoletta Salomon, Il Mulino, Bologna 2012. Ed. orig., *Das Rätsel der Vergangenheit: Erinnern, Vergessen, Verzeihen*, Wallstein Verlag, Göttingen 1998.

- Salvadori Diego, «*Quel pezzetto di ippocampo è qualcosa che manca*»: *scritture sul corpo in Non luogo a procedere di Claudio Magris*, «Comparatismi», 4, 2019, doi: 10.14672/20191589.
- Sanson Renzo, *Magris tra i fantasmi di Trieste inseguendo un'ossessione che fa rivivere de Henriquez*, «Il Piccolo», 7 ottobre 2015, <<https://ilpiccolo.gelocal.it/tempo-libero/2015/10/06/news/magris-tra-i-fantasmi-di-trieste-inseguendo-un-ossessione-che-fa-rivivere-de-henriquez-1.12219822>> (03/2021).
- Sartre Jean-Paul, *Les mains sales*, «Les Temps Modernes», 30, 1948.
- ScalPELLI Adolfo (a cura di), *San Sabba. Istruttoria e processo per il Lager della Risiera*, Aned Edizioni Lint, Trieste 1988.
- Cerceo Vincenzo, Cernigoi Claudia, Lorusso Luca, et al., *Diego de Henriquez. Il testimone scomodo*, Beit, Trieste 2015 (1988).
- Stajano Corrado, *Delitti senza giustizia nel nuovo libro di Claudio Magris*, «Corriere della Sera», 6 ottobre 2015.
- Zinato Emanuele, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Quodlibet, Macerata 2015.

Un'educazione all'umano

Letteratura e ideologia in Claudio Magris

Federico Fastelli

Abstract:

The essay discusses Magris' idea of literature through his theoretical interventions. In particular, it addresses the crucial issue in the writer's work, concerning the complex relationship between political commitment and artistic activity. The result is a surprising reflection on the ideological function of literary texts and on the tasks of the writer in the contemporary world.

Keywords: Democracy, Engagement, Ethic, Ideology, Literary Theory

In un aureo volumetto realizzato nel 2012 con Gao Xingjian, scrittore di origini cinesi e premio Nobel del 2000, Claudio Magris ha esposto in maniera piuttosto chiara la propria posizione rispetto al complesso, molto spesso conflittuale rapporto tra la sfera letteraria (e i suoi compiti) e quella ideologica (e i suoi indirizzi). All'inizio del suo intervento, che si intitola *I colori delle idee*, e che riprende tra l'altro un articolo uscito sul «Corriere della Sera» nell'ottobre del 2007¹, Magris parla della *teoria dei colori* di Goethe. Il grande scrittore tedesco, come è noto, realizzò l'opera che considerava – 'erroneamente' – il proprio capolavoro in opposizione e in polemica con Newton e con la scienza moderna. L'obiezione fondamentale che Goethe muove nei confronti dell'ottica newtoniana è che questa riconduce la percezione dei colori alla spiegazione matematica e fisica della realtà naturale. Piuttosto che fare affidamento alle sensazioni del suo occhio, Newton avrebbe fortemente ostacolato «una libera visione dei colori»². Goethe difende in questo modo l'evidenza sensibile contro «l'astrazione cui gli sembravano di tendere sempre più la scienza, la filosofia, la stessa concezione del mondo che andavano affermandosi»³ e rivendica le ragioni dell'esperienza

¹ C. Magris, *I colori delle idee*, in C. Magris, G. Xingjian, *Letteratura e ideologia*, trad. di S. Polvani, Bompiani, Milano 2012, pp. 31-52. Cfr. C. Magris, *Un antidoto in difesa dell'esperienza sensibile*, «Corriere della Sera», 15 febbraio 2012.

² J.W. Goethe, *La teoria dei colori* (1810), trad. di R. Troncon, introduzione di G.C. Argan, il Saggiatore, Milano 2013 (1979), p. 32.

³ C. Magris, *I colori delle idee*, in C. Magris, G. Xingjian, *Letteratura e ideologia*, cit., p. 34.

concreta e sensibile, in rapporto ai meccanismi della scienza moderna. L'idea astratta, matematica, della realtà non è la realtà: Newton sottovaluta il ruolo svolto dalla percezione sensibile, cioè la capacità e le modalità con cui gli esseri umani elaborano il dato visivo.

La questione, molto nota e autorevolmente studiata, è qui particolarmente indicativa perché in un certo senso stabilisce l'estraneità della grande poesia ingenua, di cui Goethe è, secondo Magris, l'ultimo degli esponenti, non soltanto da precise imbrigliature ideologiche, verosimilmente sconosciute allo scrittore tedesco, ma anche dalla fascinazione tutta moderna e sentimentale per l'idea. In effetti, in un dialogo con Schiller, Goethe definisce proprio come 'esperienza' la scoperta della cosiddetta *Urpflanze* (pianta originaria), ovverosia di quel «modello, struttura, cellula primaria della molteplicità vegetale»⁴ che egli crede di rintracciare nella natura (in particolare nell'orto botanico di Palermo) attraverso la sua osservazione. In maniera imprevedibile, Schiller gli risponde che no, non si tratta affatto di esperienza. Piuttosto, proprio in questo caso, si dovrebbe parlare di idea. Postulare l'esistenza della *Urpflanze* significa, per Schiller, astrarre dal concreto una serie di dettagli per costruire un'idea di struttura della molteplicità vegetale che non appartiene al mondo naturale, ma che da esso viene per così dire indotta. Goethe dal canto suo poteva ben adirarsi con l'amico interlocutore: egli non pensava affatto a qualcosa di astratto, intendeva all'opposto ritrovare nella natura sensibile il modello concreto che ne informava l'essenza.

Gli opposti atteggiamenti di queste due 'gigantesche figure', Goethe e Schiller, che governano l'ultima stagione classica, o come scrive Magris «l'ultima classicità della cultura occidentale»⁵, rappresentano per lo scrittore triestino il culmine di una nota dialettica già proposta da un altro dei suoi autori d'elezione, Thomas Mann, e discussa in un intervento del 2005 dal titolo *Schiller, genio classico della modernità anticlassica*⁶. Una dialettica che sintetizza, in poche parole, lo scarto fra idea ed esperienza sensibile, e sottintende una specificità della condizione storica dei moderni, rispetto alla tradizione occidentale. Da un lato la perdita dell'unità classica con la natura, l'elaborazione di una sorta di condizione perfetta dell'essere umano, ovviamente in forma mitica, e dunque sospinta indietro in un passato inattingibile se non per allusione, per lampi; dall'altro la possibilità di una poesia dell'idea, ovvero di una poetica che, come avviene per esempio nell'*Inno alla gioia*, fonde idea e sentimento e concepisce quindi, in parte almeno, l'ideologia come sentimento artistico. In mezzo sta una frattura epocale di cui sia Schiller che Goethe sono pienamente consapevoli, al netto dell'eroico oltranzismo di cui *La teoria dei colori* è eccezionale esito: potremmo dire che la percezione dei colori, per Goethe, che si riallaccia a posizioni epistemologiche del tutto inattuali per la sua epoca, sta tra la conoscenza soggettiva e

⁴ Ivi, p. 33.

⁵ Ivi, p. 36.

⁶ C. Magris, *Schiller, genio classico della modernità anticlassica* (2005), in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, Garzanti, Milano 2008, pp. 89-93.

quella oggettiva, entro una dimensione che noi moderni facciamo ormai fatica a concepire. In essa fare esperienza di qualcosa significa allo stesso tempo avere esperienza di quella cosa, e, viceversa, avere esperienza di una cosa significa farla. La scienza moderna – questo è il punto – scinde questa unità del soggetto classico, come ha mostrato tra gli altri Giorgio Agamben⁷. La misurabilità dell'esperienza propria del metodo scientifico trasferisce infatti la pratica dell'osservazione delle cose a quegli strumenti che ci servono per misurarla.

È interessante notare che anche per Magris la fine della poesia ingenua è conseguenza di una revisione dell'idea di esperienza, ovvero dell'unità del soggetto con la natura. Tale revisione è profondamente connessa ad una separazione concettuale del vero dal bene e, in secondo luogo, a una distinzione tra due livelli della verità. Tzvetan Todorov, il cui discorso, qui almeno, sembra consonante con quello di Magris, ha esposto in modo perentorio e per certi versi fin troppo schematico, ma complessivamente convincente, le conseguenze di questo passaggio epocale, che è il portato di quello che egli chiama 'spirito dell'illuminismo'⁸. Secondo Todorov, come si sa, la modernità che segue la Rivoluzione francese distingue le opinioni e i valori che appartengono alla volontà dell'individuo dagli oggetti della conoscenza, il cui orizzonte non è il bene ma il vero. La letteratura, che certo persegue da una prospettiva piuttosto peculiare la ricerca del vero, si differenzia dalla scienza essenzialmente per il fatto che il precipitato della propria conoscenza non è verificabile, misurabile. Non vi si approda per adeguamento o corrispondenza, ma per seduzione e coinvolgimento. Come la testimonianza, la letteratura esprime una verità di rivelazione, o interpersonale, che si intreccia profondamente con i sentimenti, le opinioni e i giudizi di una data comunità, e rispetto ad essi esercita la propria influenza. Il proprio contenuto morale, etico ed esistenziale si fa perciò anche politico, nel momento stesso della sua socializzazione. D'altra parte, si sa che il declino della trasmissione dell'esperienza in senso classico, tra il Seicento e l'Ottocento, bandisce l'anonimato, e va di pari passo con il nascente diritto di *un'immensa moltitudine di uomini*, per dirla con il titolo di un importante intervento di Guido Mazzoni, a lasciare tracce. L'idea moderna secondo cui gli individui sono differenze è il presupposto implicito dei generi letterari egemoni nella modernità, ed in particolare proprio del romanzo. Tali generi, infatti, «sono concepiti per lasciar dilagare la differenza, l'idiosincrasia, non per ridurla»⁹ e il romanzo inizia a

⁷ Cfr. G. Agamben, *Infanzia e storia: distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 1979 (1978).

⁸ Cfr. soprattutto T. Todorov, *La letteratura in pericolo*, trad. di E. Lana, Garzanti, Milano 2018 (2007); T. Todorov, *La memoria prima della storia*, in Id., *Noi e l'altro. Scritti e interviste* (1989), trad. di M.L. Migliotti, Datanews, Roma 2007, pp. 6-26; T. Todorov, *Memoria del male, tentazione del bene. Inchiesta su un secolo tragico*, trad. di R. Rossi, Garzanti, Milano 2001 (2000), e naturalmente T. Todorov, *Lo spirito dell'illuminismo*, trad. di E. Lana, Garzanti, Milano 2007 (2006).

⁹ G. Mazzoni, *Inomi propri e gli uomini medi. Romanzo, scienze umane, democrazia*, «Between», 5, 10, 2015, p. 7.

raccontare, per esempio con Defoe e Fielding, «vite simili a quelle puramente private dei lettori», comprendendo così al proprio interno le esistenze di quegli «individui non rappresentativi» che per millenni la cultura europea aveva «confinato in un sottomondo culturale»¹⁰.

La modernità è anche un'epoca nella quale i giudizi morali appaiono meno solidi di quelli relativi al mondo fisico, essenzialmente per il fatto che la struttura della società borghese si fonda su conflitti di valore, all'interno dei quali, che lo si voglia o meno, anche la letteratura e il letterato si trovano implicati. Qual è, in questo quadro, il ruolo dell'ideologia rispetto alla letteratura, e qual è il suo doppio, cioè il ruolo della letteratura rispetto all'idea (e dunque all'ideologia)? E infine, come si declina tutto ciò nell'attività dello scrittore, e di quei particolari scrittori che, come Claudio Magris, tengono insieme l'impegno, il votarsi alla causa pubblica e «il combattimento con i propri demoni»¹¹? Sebbene il concetto moderno di ideologia nasca proprio a cavallo tra il Diciottesimo e il Diciannovesimo secolo, da un certo punto vista, la questione del rapporto tra arte e politica si pone da sempre: in numerose occasioni Magris ricorda la celeberrima scomunica della verità dei poeti da parte di Platone che, nella *Repubblica* (e nel dettaglio libro III e, rincarando la dose, libro X), poteva ammettere all'interno della *polis* solamente la poesia dionisiaca. Cioè, «l'arte severa che chiama alla virtù e se necessario alla battaglia, che forgia la moralità e i valori patriottici, sociali e civili»¹². In altre parole, per Platone è permessa solo «la letteratura impegnata, ideologica»¹³, dal momento che «l'arte mimetica è lontana dal vero e per tale motivo sembrerebbe realizzare ogni suo prodotto non cogliendo che una piccola parte del suo oggetto»¹⁴. E ancora: «l'imitatore non sa nulla di valido sulle cose che imita» e quindi «egli imiterà, senza sapere, per ciascuna cosa, sotto quali aspetti sia buona o cattiva; ma come pare come sembri bella ai più che non sanno nulla»¹⁵. E infine:

Omero ebbe doti eccellenti di poeta e fu il massimo dei tragici. Sappi, però, che nella nostra Città non sarà accettata altra forma poetica che gli inni agli dèi e gli encomi per gli uomini virtuosi, perché, se tu dovessi dare accoglienza alla Musa dolce, quella della lirica e dell'epica, nello Stato il piacere e il dolore la farebbero da sovrani al posto della legge e della ragione, la quale sempre e unanimemente è ritenuta la parte migliore.¹⁶

¹⁰ Ivi, p. 4.

¹¹ C. Magris, *I vasi comunicanti: romanzo e società*, in C. Magris, M. Vargas Llosa, *La letteratura è la mia vendetta*, Mondadori, Milano 2012, p. 12.

¹² C. Magris, *Letteratura e impegno: il cuore freddo degli scrittori* (2007), in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, cit., p. 475.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Plato, *Resp*, X, 598B.

¹⁵ Plato, *Resp*, X, 602B.

¹⁶ Plato, *Resp*, X, 607A.

Questa visione, che nei fatti sarà propria, per esempio, dei cosiddetti regimi totalitari del Novecento, trasporta la letteratura dal piano del vero a quello del bene e, così facendo, ne neutralizza d'un colpo i pericoli, ma anche, in qualche modo, ne manomette la dimensione conoscitiva, o una parte considerevole di essa. La letteratura, infatti, non è chiamata al giudizio morale, all'imitazione del solo bene o del solo bello: la bellezza nelle arti non trascorre sempre dalla diretta apparizione del bene e del vero, ma consiste, come spiegherà bene l'allievo Aristotele riprendendo nella *Poetica* alcune sollecitazioni della *Repubblica* del maestro, nel saper indicare dal particolare, l'universale, dall'accaduto il possibile. È prerogativa, perciò, del testo letterario mostrare, non per via di spiegazione ma con la potenza tipica dell'identificazione, abissi e contraddizioni della vita, e cioè esplorare ciò che altre forme di conoscenza – la storia, la critica, il diritto – non possono per definizione.

Respingere la condanna platonica, tuttavia, significa prendere anche atto del fondo di verità che essa contiene: l'attività letteraria è indubabilmente seduttiva e dotata di una buona dose di ambiguità, proprio perché essa, pur rappresentando spesso contenuti etici, morali e politici, opera in genere a prescindere da essi. Così, scrive Magris, «l'individuo, dando voce ai propri sentimenti, finisce spesso per civettare col proprio egoismo, per mimare compiaciuto le miserie, le contraddizioni e talora la banalità del suo stato d'animo e per idolatrare la perfezione della sua opera a scapito dell'umano»¹⁷. Se la letteratura deve accettare questa sua condizione, dal momento che la conoscenza letteraria è il portato dell'identificazione con la vita, colta in tutte le sue sfumature, compresi dunque gli abissi morali e l'abiezione che può rappresentare, è piuttosto alla figura del letterato, che, in particolare in epoca moderna, occorre prestare una specifica attenzione. Mentre la sua opera, per mandato e indipendentemente dall'*intentio* politica o etica da questi espressa nel testo, consiste nella capacità di rappresentare atteggiamenti assai divergenti e contraddittori che prevedono tanto l'impulso alla verità, quanto l'inganno della menzogna, tanto il lucido giudizio del ragionamento, quanto l'abbandono al delirio, tanto la ricerca di giustizia, tanto la sopraffazione dell'iniquità, al contrario i suoi interventi pubblici, le opinioni espresse al di fuori delle opere di finzione tendono ad assurgere a un particolare valore sociale. Nel corso del Novecento, probabilmente anche a causa di falsificanti volgarizzamenti del marxismo gramsciano, la categoria di intellettuale si è confusa assai spesso con quella di scrittore, con la conseguenza nefasta di fare di questi una sorta di «sacerdoti laici dell'universale», ingenuamente «venerati a priori quali spiriti più liberi e sapienti»¹⁸. Ora, secondo Magris, vi è senz'altro necessità, nei meccanismi conflittuali che regolano il dibattito politico e ideologico contemporaneo, di intellettuali, cioè di chi sa e ha la forza di contrapporre alla fredda barbarie del potere e alle sue logiche, le ragioni di alcuni principi morali assoluti. Difensori delle non scritte leggi degli dèi, come Antigone, i grandi

¹⁷ C. Magris, *I colori delle idee*, in C. Magris, G. Xingjian, *Letteratura e ideologia*, cit., p. 44.

¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 39.

intellettuali dissidenti di tirannidi, corruzioni e connivenze sono incarnazioni esemplari della necessità umana di contrapporsi all'ingiustizia, sia essa formalmente dispotica, sia essa pure prescritta dal diritto positivo¹⁹. Tuttavia, non si può né compiere l'errore di attribuire agli scrittori o anche, più in generale, ai letterati, questo compito in maniera automatica, né, ancora peggio, attribuirgli maggiore autonomia di giudizio o maggiore umanità di quanta siamo generalmente disposti a concedere alle persone comuni. Sono numerose le occasioni in cui Magris ricorda che «alcuni dei più grandi autori del secolo scorso hanno osannato le tirannidi più crudeli, dal nazismo allo stalinismo»²⁰.

Se ciò è vero, si possono quindi intuire le ragioni dell'esilio dei poeti dalla *polis* comminato da Platone. Un esilio inaccettabile, certo, ma le cui motivazioni sono comprensibili: gli scrittori, nel loro tentativo di cercare nel suo senso più profondo e segreto l'esistenza, corrono il rischio di restare intrappolati nella loro ricerca e di intrappolare anche i lettori, per identificazione, in preoccupazioni non necessarie o addirittura pericolose rispetto ai fondamenti della vita associata. Talvolta la concentrazione su loro stessi come individui può spingere uno scrittore persino a ridurre la vita intera alla sfera personale, come succede nei casi che Magris definisce di 'anarchismo reazionario', nei quali l'identificazione dell'esistenza con la malattia e, contemporaneamente, la trasgressione anticonformista delle convenzioni e della retorica che inevitabilmente si accompagna alla vita associata stravolgono e falsificano la verità, come se «andassimo al cinema», scrive Magris, e «ci mettessimo in prima fila, con l'occhio e la faccia attaccati allo schermo, vedendo un'immagine che è contemporaneamente vera [...] ma anche e soprattutto deformata, falsificata proprio perché la si vede da una distanza sbagliata»²¹. E inoltre, come qualsiasi altro essere umano, anche lo scrittore può semplicemente coltivare opinioni sbagliate, ingiuste, ciniche, stupide o crudeli. Da una parte dunque sta l'azzardo letterario, la discesa infera nella complessità umana, senza istruzioni per l'uso e senza mappa: strumenti che, eventualmente, l'artista può, se ne sente la necessità, fornire ex-post, in altro luogo, attraverso un'altra scrittura, attraverso un controllo solo razionale e 'diurno' della potenza delle parole, ma non, comunque, attraverso la letteratura. Dall'altra, l'impegno, rispetto al quale lo scrittore e il letterato sono esseri umani e cittadini, e dunque possono ingannarsi in buona e cattiva fede quanto chiunque altro. Eppure, il loro traviamiento o i loro eventuali abbagli non devono indurre in errore: nessuna posizione politica può pregiudicare la grandezza di certe opere letterarie, il loro contributo ad una dimensione conoscitiva dell'uomo che è altra rispetto alle scelte contestuali compiute dai rispettivi autori. Scrive ancora in *Letteratura e ideologia*: «continuiamo ad amare Pirandello, nonostante il

¹⁹ Cfr. C. Magris, *Chi scrive le non scritte leggi degli dèi?*, in C. Magris, S. Levi Della Torre (a cura di), *Democrazia, legge e coscienza*, Codice Edizioni, Torino 2010, pp. 3-24.

²⁰ C. Magris, *I colori delle idee*, in C. Magris, G. Xingjian, *Letteratura e ideologia*, cit., p. 41.

²¹ C. Magris, *I vasi comunicanti: romanzo e società*, in C. Magris, M. Vargas Llosa, *La letteratura è la mia vendetta*, cit., p. 47.

suo telegramma di solidarietà a Mussolini dopo l'assassinio di Matteotti; Céline, nonostante le sue *Bagatelle per un massacro* (1938); Hamsun, nonostante la sua adesione al nazismo; Éluard e Aragon, nonostante la loro approvazione dei processi e delle esecuzioni staliniste; continuiamo pure» prosegue lo scrittore, arrivando al punto essenziale della questione «a imparare da essi a capire la sofferenza e comprendiamo l'abbaglio che ha alterato la loro visione del mondo, ma non possiamo certo considerarli [...] più aperti e illuminati dei milioni di persone senza nome famoso e senza genio poetico che hanno mostrato [...] tanta più intelligenza e umanità»²².

Il fatto che con i buoni sentimenti non si faccia letteratura, come si legge in apertura dell'intervento *Letteratura timorata* contenuto in *Utopia e disincanto*²³, non significa ovviamente che una letteratura di idee, una grande letteratura impegnata non sia possibile. La celeberrima affermazione di Gide citata da Magris non vale, infatti, per tutti quei casi in cui un'idea diventa, come dice Schiller, un'energia. Magris spiega molto chiaramente ciò che intende, con un esempio: «a un agorafobico non basta sapere razionalmente, per sfatare la sua angoscia e attraversare una piazza, che in essa non ci sono pericoli, ma ha bisogno che questa conoscenza sia divenuta sentimento spontaneo, vissuto con tutta la sua persona, anche con il corpo, e non solo con la mente. Questo vale – conclude – per tutte le convinzioni, pensieri, stati d'animo e affetti di un individuo o di una collettività»²⁴. La grande letteratura, in pratica, fa lo stesso: non giudica né predica razionalmente il bene, anche laddove voglia porsi come letteratura impegnata. Piuttosto essa ha il compito di mostrare la complessità della vita, facendosi «educazione all'umano» efficace nella misura in cui «non si propone di educare ma lo fa d'istinto, con la rappresentazione delle cose»²⁵. Del resto, precisa Magris in *Letteratura e impegno: il cuore freddo degli scrittori*, anche l'educazione in senso stretto «è efficace solo se non predica, bensì mostra e fa sentire i valori»²⁶. Ovviamente la rappresentazione letteraria può anche contenere giudizi, ma essi dovranno essere impliciti e, precisa lo scrittore, «comprensivi della totalità». Al contrario «un'opera letteraria che nasce per esplicita intenzione politica o morale è» scrive Magris «mera propaganda oppure retorica edificante»²⁷.

Lo sdoppiamento tra lo scrittore come artista e lo scrittore come intellettuale impegnato tiene ferma la convinzione che una cosa è scrivere un intervento etico-politico sulla corruzione, un'altra è costruire la narrazione di un uomo

²² C. Magris, *I colori delle idee*, in C. Magris, G. Xingjian, *Letteratura e ideologia*, cit., pp. 41-42.

²³ C. Magris, *Letteratura timorata* (1993), in Id., *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, Garzanti, Milano 2016 (1999), p. 39.

²⁴ C. Magris, *Schiller, genio classico della modernità anticlassica* (2005), in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, cit., p. 89.

²⁵ C. Magris, *I colori delle idee*, in C. Magris, G. Xingjian, *Letteratura e ideologia*, cit., p. 50.

²⁶ C. Magris, *Letteratura e impegno: il cuore freddo degli scrittori* (2007), in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, cit., p. 479.

²⁷ C. Magris, *I colori delle idee*, in C. Magris, G. Xingjian, *Letteratura e ideologia*, cit., p. 49.

corrotto²⁸. Ed è anche, soprattutto, questione di stile. Nel primo caso, in effetti, la scrittura, facendosi tutt'uno con ciò di cui scrive, accetterà un'immersione nella complessa esistenza di quell'uomo, renderà ad un tempo il suo ordine e il suo caos. Nel secondo, invece, lo sforzo sarà quello di discernere e razionalizzare quella stessa mescolanza, in nome di un'ideologia che nel caso del Magris intellettuale elegge come supreme parole d'ordine del proprio impegno democrazia, laicità, tolleranza e dialogo. Scrittura diurna questa, scrittura notturna quella, secondo una distinzione che Magris trae dall'amico Ernesto Sabato. Scrittura a difesa dei valori freddi della società questa, come vuole la lezione di Norberto Bobbio, e scrittura che rappresenta nelle sue contraddizioni i valori caldi della vita, quella. Scritture diverse per fini e stile, che restano, come a ragione ricorda ancora Ernestina Pellegrini in un saggio del 2012, entro una visuale doppia, nella quale «ora il pathos del racconto è raffreddato da un controcanto di burocrazia erudita, ora la rappresentazione fantastica sfugge a tutti i calcoli, prendendo slancio da un dettaglio culturale, per poi tornare nell'alveo di una scrittura costantemente sorvegliata e piegata da un imperativo etico»²⁹.

Nel dialogo pubblico con Mario Vargas Llosa, che si legge in *La letteratura è la mia vendetta*, Magris riprende e problematizza questo assunto, cercando di affrontare la contraddizione che investe qualsiasi scrittore che voglia anche impegnarsi nella causa pubblica. Si tratta di una profonda scissione che egli sperimenta, in verità, fin dall'inizio della propria attività intellettuale, anche in qualità di critico letterario. Già nelle conversazioni con Paolo Chiarini, Cesare Cases e Ferruccio Masini contenute nel prezioso volume *Dopo Lukács* del 1977³⁰, sottolinea che la propria attività patisce la fondamentale contraddizione tra la funzione demistificante, che essa assume come critica al potere e alla violenza che esercita, e la necessità razionalizzante della ricerca stessa, ovvero il ricorso alle categorie, alle parole e ai concetti messi a disposizione da quello stesso potere. In questo senso, come ha mostrato Pellegrini in più di un'occasione, l'approdo di Magris alla narrativa, la sua trasformazione in narratore d'eccezione corrisponde anche ad un tentativo di scavalco di tale antinomia, dopo una prima fase in cui il Magris critico ne aveva tentato la ricomposizione in un'unità che ambiva a farsi totalità, come avviene nel caso del *mito absburgico*³¹. Certo, non esiste un Magris scrittore e un Magris germanista, come rileva giustamente Maria Fancelli³², ma esistono differenti generi letterari cui questi si dedica con attenzione alle loro forme e ai loro diversi scopi e destini editoriali. La nuova vocazione per

²⁸ Cfr. C. Magris, *I vasi comunicanti: romanzo e società*, in C. Magris, M. Vargas Llosa, *La letteratura è la mia vendetta*, cit.

²⁹ E. Pellegrini, *La via obliqua di Claudio Magris. Strategie e forme del racconto critico*, in A. Dolfi (a cura di), *La saggistica degli scrittori*, Bulzoni, Roma 2012, pp. 279-302.

³⁰ Cfr. C. Cases, P. Chiarini, C. Magris, et al., *Dopo Lukács. Bilancio in quattro conversazioni*, a cura di P. Chiarini, A. Venturelli, De Donato, Bari 1977.

³¹ Cfr. C. Magris, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, Torino 1963.

³² Cfr. M. Fancelli, *Essere germanista*, in C. Magris, *Opere*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di E. Pellegrini e uno scritto di M. Fancelli, Mondadori, Milano 2012, pp. lxi-xci.

la narrativa ribadisce allora, paradossalmente, l'inclinatura etica di un autore «la cui scrittura» afferma Pellegrini «si impegna di oggettività e di pensiero morale per farsi poesia della storia»³³. Il suo triestino 'complesso di Oberdan', secondo la felice definizione della studiosa, ovvero l'«adesione *prepotente e tenace* a un modello alto di militanza intellettuale»³⁴, si sostanzia da lì in avanti di un peculiare doppio binario. Da una parte la scrittura letteraria, che in alcuni casi, come si vede per esempio in *Illazioni su una sciabola* (1984), oppure, molto più tardi, in *Alla cieca* (2005), si fa reciproco della verità storica per cercare le ragioni che stanno dalla parte della contraffazione della verità, secondo una formula che lo stesso scrittore rende a Emiliano Ronzoni («il sabato») in una intervista del 1984, e che riecheggia nella voce del Don Guido delle *Illazioni*, quando afferma: «non sto cercando la verità, bensì le ragioni e le spiegazioni di una contraffazione della verità»³⁵. Dall'altra parte i libri che sempre Pellegrini definisce «civili»³⁶, ed in particolare le raccolte di scritti *La storia non è finita* del 2006 e *Livelli di guardia* del 2011, da pensarsi in rapporto di complementarità con la produzione narrativa, una custodia, per riutilizzare l'immagine che lo stesso Magris impiega per i *Saggi* di Thomas Mann in rapporto ai *Buddenbrook* (1901) e alle *Considerazioni di un impolitico* (1918)³⁷, in cui la responsabilità etico-politica è esplicitata e funziona da libretto di istruzioni, direbbe Todorov, per fare un buon uso di quella memoria che però solo la letteratura sa attivare concretamente, cioè in maniera esemplare. Nei libri civili, si legge ancora nell'introduzione al Meridiano Mondadori,

lo scrittore si mette al servizio del polemista, e Magris prende apertamente e talvolta provocatoriamente posizione, al di fuori di ogni schieramento politico, su questioni delicate e complesse come la battaglia sull'aborto o il riconoscimento della comunità italiana dell'Istria, sulla "politica dell'insulto" degli ultimi decenni o contro le indulgenze nei confronti del terrorismo, sul confine fra vita e morte ridotto a pretesto di polemica partigiana o contro il diletteggioso della Costituzione.³⁸

Se letteratura e impegno politico sono due mondi distinti, anche laddove dovessero incontrarsi nelle disparate biografie degli scrittori o nelle rappresentazioni che leggiamo in ciò che hanno scritto, occorre anche considerare che la letteratura possiede una propria intima e consustanziale ideologia, che prescinde dal proprio contenuto. In quella catabasi nell'umano propria di ogni grande opera letteraria risiede infatti un mandato peculiarmente utopico, ovvero il suo

³³ E. Pellegrini, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in C. Magris, *Opere*, cit., p. ix.

³⁴ *Ibidem*; corsivi miei.

³⁵ C. Magris, *Illazioni su una sciabola*, Cariplo, Milano; Laterza, Bari 1985 (1984), p. 28.

³⁶ E. Pellegrini, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in C. Magris, *Opere*, cit., p. xi.

³⁷ Cfr. C. Magris, *Una custodia per I Buddenbrook. La saggistica di Thomas Mann* (1997), in Id., *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, cit., pp. 159-187.

³⁸ E. Pellegrini, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in C. Magris, *Opere*, cit., p. xx.

imperterrito confliggere con le regole, le morali e il senso comune, o anche, potremmo dire, con i meccanismi che regolano il mondo fattuale, e cioè il suo serissimo gioco che consente, ad ogni lettura, di continuare a pensare la bacinella del barbiere come l'elmo di Mambrino, per usare un'immagine che Magris trae dal *Chisciotte*. Lo scrittore è in questo «un figlio ribelle che obbedisce al proprio demone» e non «un responsabile padre di famiglia»³⁹. È sempre suo diritto fingere, cioè mentire, spergirare, smarrire l'altrimenti necessaria razionalità, per inventare di volta in volta mondi nuovi, attraverso i quali passa l'intricato cammino della conoscenza verso la verità, e cioè anche la formazione dei tratti essenziali dell'utopia chiamata a verificare e correggere il disincanto della realtà. Ogni sconfitta dell'immaginazione, compresa quella dell'immaginazione letteraria, quando, terminata la lettura, il mondo reale riprende forma davanti ai nostri occhi, sottolinea inevitabilmente l'insufficienza di questo stesso mondo così come è, e cioè così come ce lo rappresentiamo, ribadendo con ciò la necessità di continuare a cambiarlo, o di avere gli strumenti per riuscirci. La letteratura è insomma un modo di attribuire senso alla vita. Ecco perché, come si legge in *Danubio*: «la vera letteratura non è quella che lusinga il lettore, confermandolo nei suoi pregiudizi e nelle sue insicurezze, bensì quella che lo incalza e le pone in difficoltà, che lo costringe a rifare i conti col suo mondo e con le sue certezze»⁴⁰.

La dialettica tra la libertà dell'artista e i doveri del cittadino, d'altra parte, mi pare collida in un punto di intersezione ideologicamente irrinunciabile, ovverosia nella coincidenza ideale, ma che poi è anche storica, tra romanzo e società democratica. Nell'ottica di Magris, la questione si potrebbe forse riassumere così: il romanzo è sempre in un certo senso democratico, mentre la democrazia, a propria volta, è sempre in un certo senso letteraria. Nello straordinario intervento intitolato *Chi scrive le leggi non scritte degli dèi?*, Magris esplicita questa riflessione quando afferma che

la democrazia ha a che fare con la vita e con quella rappresentazione della vita che è l'arte, proprio perché nasce dal senso concreto dell'individuo e dalla capacità di sentire, non solo di pensare, che esistono, altrettanto concreti e in carne ed ossa come noi, individui che non vedremo mai e per i quali siamo altrettanto sconosciuti, ma che hanno come noi passioni, sentimenti, esigenze.⁴¹

La letteratura continua Magris «è per eccellenza questa capacità di sentire concretamente la vita di altri, di personaggi incontrati o solo immaginati o inventati; di sentirli vivi come noi e di farli vivi come noi»⁴². La battaglia per i valori freddi della democrazia è quindi anche una battaglia per la difesa del diritto di ciascuno a vivere i valori caldi della propria individuale esistenza. Vicever-

³⁹ C. Magris, *I colori delle idee*, in C. Magris, G. Xingjian, *Letteratura e ideologia*, cit., p. 47.

⁴⁰ C. Magris, *Danubio*, Garzanti, Milano 2018 (1986), p. 183.

⁴¹ C. Magris, *Chi scrive le non scritte leggi degli dèi?*, in C. Magris, S. Levi della Torre (a cura di), *Democrazia, legge e coscienza*, cit., p. 23.

⁴² *Ibidem*.

sa, la rappresentazione dei valori caldi che la letteratura ci restituisce è anche, di per sé, un esercizio democratico, che comporta, nella nostra identificazione con l'altro, tolleranza e dialogo, e, quando ciò pure non fosse possibile, almeno comprensione. Così la letteratura è, secondo un'altra metafora magrisiana, anche un'archeologia della vita, che rende disponibile ogni singolo pezzo di realtà, debitamente decifrato dallo scrittore archeologo, e lo fa riemergere al nostro potenziale giudizio, preservando il particolare, lo specifico, il minuto, democratizzando la storia e instaurando con essa un rapporto compensativo, come avviene eccezionalmente per le vite marginali dei protagonisti di *Stadelmann* (1988), de *Il Conde* (1993) o di *Alla cieca*, secondo una pratica che è stata giustamente definita, riprendendo una definizione dello stesso Magris, 'biografia imperfetta'. Il romanzo diventa allora una sorta di strumento esorcistico capace di riscattare dalla storia potenzialità inesprese, futuri non avverati o, talvolta, come capita nel recentissimo *Croce del Sud* (2020), vite vere e talmente improbabili da farsi in qualche modo vite romanzesche, vite cioè che portano con sé e nell'eredità di quanti ne ripercorreranno le gesta con la lettura, un afflato utopico, una capacità intrinseca di porre in dubbio il disincanto conformista col quale diamo comunemente senso agli argomenti della nostra memoria individuale e collettiva. Ma al netto di questo resta, a maggior ragione, quasi un senso di gratitudine rispetto ai libri civili di Claudio Magris, specie in un lettore come me, generazionalmente lontano. Al di là di qualsiasi concordanza di opinione assiologica e politica, si deve riconoscere in questo impegno civile uno sforzo di raziocinio, che è anche, inevitabilmente, un freno alla seduttività dei demoni privati, uno sforzo irredento di mettere in equilibrio quei due cavalli che, egli ricorda, nel *Fedro* spingono uno verso l'alto e il vero, l'altro verso il basso e le proprie miserie, celebrando l'incontrovertibile verità, insomma, per la quale accanto all'idea dei colori stanno sempre, perennemente, i colori delle idee.

Riferimenti bibliografici

- Agamben Giorgio, *Infanzia e storia: distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 1979 (1978).
- Cases Cesare, Chiarini Paolo, Magris Claudio, et al., *Dopo Lukács. Bilancio in quattro conversazioni*, a cura di Paolo Chiarini, Aldo Venturelli, De Donato, Bari 1977.
- Fancelli Maria, *Essere germanista*, in Claudio Magris, *Opere*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini e uno scritto di Maria Fancelli, Mondadori, Milano 2012, pp. lxi-xci.
- Goethe J.W., *La teoria dei colori*, trad. di Renato Troncon, introduzione di G.C. Argan, il Saggiatore, Milano 2013 (1979). Ed. orig., *Zur Farbenlehre*, J.G. Cotta'schen Buchhandlung, Tübingen 1810.
- Magris Claudio, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, Torino 1963.
- , *Illazioni su una sciabola*, Cariplo, Milano; Laterza, Bari 1985 (1984).
- , *Danubio*, Garzanti, Milano 2018 (1986).
- , *La letteratura timorata* (1993), in Id., *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, Garzanti, Milano 2016 (1999), pp. 39-42.

- , *Una custodia per I Buddenbrook. La saggistica di Thomas Mann* (1997), in Id., *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, pp. 159-187.
- , *Schiller, genio classico della modernità anticlassica* (2005), in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, Garzanti, Milano 2008, pp. 89-93.
- , *Letteratura e impegno: il cuore freddo degli scrittori* (2007), in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, pp. 475-480.
- , *Chi scrive le non scritte leggi degli dèi?*, in Claudio Magris, Stefano Levi Della Torre (a cura di), *Democrazia, legge e coscienza*, Codice Edizioni, Torino 2010, pp. 3-24.
- , *I vasi comunicanti: romanzo e società*, in Claudio Magris, Mario Vargas Llosa, *La letteratura è la mia vendetta*, Mondadori, Milano 2012, pp. 9-30.
- , *I colori delle idee*, in Claudio Magris, Gao Xingjian, *Letteratura e ideologia*, trad. di Simona Polvani, Bompiani, Milano 2012, pp. 31-52.
- , *Un antidoto in difesa dell'esperienza sensibile*, «Corriere della Sera», 15 febbraio 2012.
- , *Opere*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini e uno scritto di Maria Fancelli, Mondadori, Milano 2012.
- Mazzoni Guido, *I nomi propri e gli uomini medi. Romanzo, scienze umane, democrazia*, «Between», 5, 10, 2015.
- Pellegrini Ernestina, *La via obliqua di Claudio Magris. Strategie e forme del racconto critico*, in Anna Dolfi (a cura di), *La saggistica degli scrittori*, Bulzoni, Roma 2012, pp. 279-302.
- , *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in Claudio Magris, *Opere*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini e uno scritto di Maria Fancelli, Mondadori, Milano 2012, pp. xi-lxx.
- Todorov Tzvetan, *La memoria prima della storia*, in Id., *Noi e l'altro. Scritti e interviste*, trad. di M.L. Migliotti, DataneWS, Roma 2007, pp. 6-26. Ed. orig., *La mémoire devant l'histoire*, «Terrain», 25, 1995, pp. 101-112.
- , *Memoria del male, tentazione del bene. Inchiesta su un secolo tragico*, trad. di Roberto Rossi, Garzanti, Milano 2001. Ed. orig., *Mémoire du mal. Tentation du bien*, Éditions Robert Laffont, Paris 2000.
- , *Lo spirito dell'illuminismo*, trad. di Emanuele Lana, Garzanti, Milano 2007 (2006). Ed. orig., *L'esprit des Lumières*, Éditions Robert Laffont, Paris 2006.
- , *La letteratura in pericolo*, trad. di Emanuele Lana, Garzanti, Milano 2018 (2008). Ed. orig., *La littérature en peril*, Flammarion, Paris 2007.

Unicum glaciei

Le geografie estreme di *Croce del Sud*

Diego Salvadori

Abstract:

This essay offers a geocritical reading of *Croce del Sud* (2020), in the attempt to trace connections with other areas of Claudio Magris' macro-text and, above all, to highlight the extreme evolution of his literary geography, here resolved in an empty, glacial, absolute space, but at the same time open to the mythopoeic tension of other spaces: from Atlantis to Lemuria, from Thule to Antichthon.

Keywords: Claudio Magris, *Croce del Sud*, Geocriticism, Spatial Turn, Travel Literature

1. Un finito viaggiare

«Cielo e Terra dicono qualcosa». Basterebbe l'attacco del pascoliano *Imbrunire* a rivelare l'essenza di *Croce del Sud* (2020), l'ultimo libro di Claudio Magris. Un libro agli estremi del mondo, «nel grande bianco»¹ del Sud australe, sotto la volta di un firmamento che sin dal titolo² è pronto a stagliarsi su uno spazio ultrafisico, inafferrabile, lacerante: su un emisfero appiattito e del Nulla in cui queste *Tre vite vere e improbabili* hanno ragione di esistere senza mai incontrarsi. Sono vite 'parallele' – nel senso plutarchiano del termine – in un atlante³ che si

¹ A. Plebe, *Vi racconto l'improbabilità e l'umanità dell'esistenza*, «Il Secolo XIX», 8 agosto 2020. D'ora in poi indicato con Plebe 2020 seguito dal numero di pagina.

² La Croce del Sud è una delle 88 costellazioni moderne, visibile, appunto, dall'emisfero australe.

³ Per una ricognizione sulla topografia dell'opera magrisiana cfr. D. Salvadori, *L'atlante di Claudio Magris*, Pàtron, Bologna 2020. Cfr. anche E. Pellegrini, *Trieste e altri luoghi della scrittura*, in Ead., *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, Moretti & Vitali, Bergamo 2003 (1997), pp. 154-171; G. Bianchi, *L'anima geografica di Magris*, «Nuova Antologia», 141, 2239, 2006, pp. 205-216; U. Musarra-Schröder, *La geografia della storia: «Alla cieca» di Claudio Magris*, «Otto/Novecento», 31, 1, 2007, pp. 123-135; N. Dupré, *I confini del tempo. Luoghi della memoria e della persuasione in Danubio di Claudio Magris*, «Incontri. Rivista europea di studi italiani», 23, 2, 2008, pp. 113-124; U. Musarra-Schröder, *I luoghi infernali della storia. Alla cieca di Claudio Magris*, «Incontri. Rivista europea di studi italiani», 23, 2, 2008, pp. 103-112; L. Marfè, *Claudio Magris e la divagazione sentimentale*, in Id., *Oltre la "fine dei viaggi". I resoconti dell'altrove nella letteratura contemporanea*, L.S. Olschki, Firenze 2009, pp. 58-68; F. Marengo, *Geopercorsi (da Edward Said a Claudio Magris)*, «InVerbis»,

rapprende e si disfa, in una geografia ch'è limite ultimo e purtuttavia è refrattaria al concetto stesso di limite. E Magris «amplia i confini di queste terre senza confine» (Plebe 2020, p. 32), vere e proprie «terre finali»⁴, in un «linguaggio di poesia senza pace»⁵ che si risolve in una topografia prosciugata, per certi aspetti compressa: il «macrocosmo argentino»⁶ e la Patagonia dell'etnologo Janez Benigar; lo spazio surreale dell'avvocato francese Orélie-Antoine de Tounens, che nel 1860 sbarca a Valparaíso e si proclama, il 17 novembre dello stesso anno, sovrano del Regno di Araucanía e di Patagonia; la Terra del Fuoco e la vicina Antartide in cui Angela Vallese, «la sartina di Lu Monferrato» (CS, p. 120)⁷, avrà modo di dedicare la sua vita agli indigeni.

Innegabili i rimandi a geografie preesistenti, secondo una linea intratestuale che guarda alle pagine di *Un altro mare* (1991), *Alla cieca* (2005) o *Il grande sud* (2005) de *L'infinito viaggiare*, le cui battute finali pronosticavano il ritorno all'emisfero australe e parimenti il raggiungimento del vuoto antartico:

La sera rientro a Hobart Town, la capitale della Tasmania; giro per le strade e i docks deserti sotto la pioggia, davanti al grande estuario del Derwent che sembra già il mare. Quando sono arrivati per la prima volta gli europei, nel 1803, la foce del fiume era popolata di balene. Oltre il vuoto del mare non c'è niente fino all'Antartide e al Polo Sud e dunque proprio nulla. È l'unica volta, in questo viaggio agli antipodi, al grande Sud, in cui mi sento veramente lontano, alla fine del mondo.⁸

5, 1, 2013, pp. 47-63; G. Tallini, «Una metafora della complessità». *Le geografie scomposte di Claudio Magris tra microcosmi, confini e dualismi identitari*, in P. Bellomi, S. Monti (a cura di), *Frontiere, confini, limiti, soglie*, Edizioni Fiorini, Verona 2013, pp. 59-74; U. Musarra-Schröder, *Tra l'Istro e il Po: miti di navigazione in Alla cieca di Claudio Magris*, in G. Baroni, C. Benussi (a cura di), *Vele d'autore nell'Adriatico orientale. La navigazione a vela fra Grado e Dulcigno nella letteratura italiana* (Atti del Convegno Internazionale, Trieste, 5-6 ottobre 2017), Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2018, pp. 407-413; Id., *Le vie della diaspora nella narrativa di Claudio Magris*, «Kwartalnik Neofilologiczny», 2, 2019, pp. 191-197; J.U. Reinhardt, *Attraversare la terra come in mare. Paesaggi ibridi sul Danubio di Claudio Magris tra Kafka e Canetti*, «Prospero. Rivista di Letterature e Culture Straniere», 24, 2019, numero speciale dedicato a Claudio Magris, pp. 169-183.

⁴ C. Taglietti, *Claudio Magris salva storie alla fine del mondo*, «Corriere della Sera», 6 settembre 2020.

⁵ F. Colombo, *Fiabe migranti. Crocevia Argentina, tra re senza sudditi, le "suore pinguino" e l'operaio esploratore*, «il Fatto Quotidiano», 28 settembre 2020. D'ora in poi indicato con Colombo 2020 seguito dal numero di pagina.

⁶ C. Magris, *Croce del Sud. Tre vite vere e improbabili*, Mondadori, Milano 2020, p. 21. D'ora in poi indicato con CS seguito dal numero di pagina.

⁷ Lu Monferrato si era già fatta scenario nel racconto *Il premio di Tempo curvo a KREMS. Cinque racconti*, Garzanti, Milano 2019, pp. 57-68. D'ora in poi, la raccolta sarà indicata con KREMS seguito dal numero di pagina.

⁸ C. Magris, *L'infinito viaggiare*, Mondadori, Milano 2017 (2005), p. 243. D'ora in poi indicato con IV seguito dal numero di pagina.

Un viaggio alla fine del mondo, quasi un 'finito' viaggiare, in cui questi «personaggi bizzarri, stravaganti, che decidono di dividere il loro destino con quello delle popolazioni locali» (Plebe 2020, p. 32) richiamano in tralice altri protagonisti delle opere magrisiane, a cominciare dall' Enrico Mreule di *Un altro mare*, che il 28 novembre 1909 lascia Trieste per l'Argentina e, al pari di Benigar, attraversava la Patagonia e la Pampa: un «pastore errante che non ha bisogno di fare domande»⁹ in una distesa di «pianure senza fine»¹⁰ dove «l'oscurità scivola nel cielo, un sottile serpente nero che ingoia le nuvole e poi anche il sole e il cielo, s'ingrossa e si dilata come un pitone e si arrotola in una macchia di tenebra»¹¹. In *Croce del Sud*, vuoi anche per la scrittura squisitamente citazionale, il luogo si fa palinsesto ed esibisce la sua densità narrativa attraverso quelle esistenze che, in un certo qual modo, vi si sono sedimentate al loro passaggio. Balugina, allora, il Campana dei *Canti Orfici* (1914), giunto in Argentina un anno prima di Benigar (nel 1907) «per sfuggire al manicomio di Imola», al che la Pampa si fa «Canto orfico», spazio assente nella sua sconfinata presenza, «la cui piatta vastità nella quale non ci si può orientare» – prosegue Magris – «è il vuoto della vita stessa» (CS, p. 18): quel vuoto, avremo poi modo di dimostrarlo, cui sembra tendere lo stesso *Croce del Sud*, nel suo strutturarsi a voragine, in un vortice immobile, verso l'*unicum glaciei* delle pagine terminali. Eppure Benigar – quasi 'cerniera' tra Campana e Mreule¹² – resiste al «fascino neghittoso» (CS, p. 29) delle steppe pianure sudamericane, alle solitudini «che hanno qualcosa di indistinto, di sempre uguale» (CS, p. 19); per quanto tra l'etnologo sloveno e il protagonista di *Un altro mare* sussista tuttavia un'irriducibile osmosi, da Magris testimoniata a più riprese nel corso del libro:

Benigar è un residente, come secondo Renato Solmi dovrebbero essere i filosofi e i pensatori, Kant che non abbandona neanche una volta Königsberg. Victorio Sulcic, l'architetto sloveno arrivato in Argentina nel 1924 e grande amico di Benigar, lo definisce, già nel titolo del suo libro, "el sabio que murió sentado". Il giramondo tranquillamente a casa sua nei luoghi e fra le genti più lontane e diverse è, nel suo modo di essere, un uomo di casa. Una caratteristica che lo apparenta ad altri giramondo che amano la quiete e l'immobilità; pure Enrico Mreule, dopo la traversata dell'Atlantico per l'Argentina, le tante traversate della Pampa con le sue mandrie, dal nord al sud e viceversa, una volta riattraversato l'Atlantico e tornato in una terra divenuta ora italiana, a Salvo, non si muoverà

⁹ Purtuttavia facendo ritorno a Gorizia nel 1922. Si cita da C. Magris, *Un altro mare*, Garzanti, Milano 2003 (1991), p. 31

¹⁰ Ivi, p. 33.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Campana giunge in Argentina nel 1907; Benigar sbarca a Buenos Aires nel 1908; Mreule vi arriva nel 1909.

per trent'anni dal piccolissimo villaggio sul mare, non andrà mai neppure nella vicina Bassania, un villaggio a poco più di due chilometri. (CS, pp. 20-21)¹³

Quella di Benigar, insomma, è un'Argentina narrata e vissuta da altri. Un'esistenza, la sua, «fatta di rovesci» (CS, p. 27) e che tuttavia finisce per fare del luogo, dell'Araucanía che lui studia da linguista, un suo autoritratto, uno «specchio del suo volto» (CS, p. 28). C'è insomma un'ineludibile specularità tra i personaggi della scrittura magrisiana e lo spazio fisico agito da essi in quelle che sono le trame della scrittura, motivo per cui *Croce del Sud*, proprio per il suo situarsi a valle del macrotesto, struttura tutta una serie di richiami con altri soggetti della produzione narrativa dell'autore. Se Janez Benigar ed Enrico Mreule condividevano una topografia specifica (la Patagonia), l'avvocato Orélie-Antoine de Tounens non può non richiamarsi alle geografie plastiche, immaginarie e duttili dell'Ataman Peter Krasnov, protagonista a latere di *Illazioni su una sciabola* e ideatore di quella «inverosimile Carnia» cosacca¹⁴. Entrambi hanno a che fare con uno spazio surreale e che non esiste, vertebrato sulla partitura del Nulla. Si legga da *Illazioni su una sciabola*:

discorrendo con don Caffaro si affacciava sul parapetto che domina la valle e, estratta la sciabola dal fodero, la puntava in diverse direzioni, come lo scettro di un re pastore o più semplicemente come un bastone. Indicava luoghi, segnava confini, tracciava ipotetiche manovre d'attacco e di difesa, fissava dei punti immaginari in quello spazio che intendeva trasformare in terra cosacca [...]. E invece era arrivato lì, da noi, [...] voleva trasformare, con un gesto d'arbitrio che gli veniva imposto dai tedeschi ma che egli si ostinava a far proprio, nella sua patria, nella patria cosacca, come se fosse possibile cambiare la terra sotto

¹³ Il passo prosegue con un riferimento ai corpi celesti facenti parte della costellazione Croce del Sud (CS, p. 21: «Cerca ciò che il suo grande amico e maestro, Carlo Michelstaedter, gli ha mostrato una volta per sempre: la persuasione, la vita vera vissuta come un assoluto in ogni istante, nel presente, e mai bruciato nella smaniosa corsa verso il futuro, in quell'ansia di aver già fatto che distrugge il fare, nella smania che oggi sia quanto più presto possibile domani ossia più vicino alla morte. Mreule attraverserà tante volte la Pampa, solo come un gaucho, con le sue mandrie e con i suoi volumi di classici greci – soprattutto tragedie, nelle edizioni tedesche Teubner – in una tasca del suo poncho, pagine che annoterà in spagnolo la sera, accanto al fuoco del bivacco, solo sotto l'azzurra Mimosa e la rossa Gacrux della Croce del Sud»), poi destinata a tornare nella terzultima pagina del libro, a riprova di una specularità tra l'inizio e la fine dell'opera (CS, p. 120: «Quando dicevano che c'era, rispetto agli altri, qualche centimetro in meno tra lei e il cielo, non pensavano al cielo dell'estate australe, alla tersa luce inestinguibile nelle lunghissime giornate sotto la Croce del Sud. Ma è sotto quella luce che Angela ha conservato fino all'ultimo l'incanto dell'infanzia e lo stupore delle cose, diventando allo stesso tempo sempre più decisa, spigliata e avventurosa – la donna ben nota ai nostri di tutte le ciurme, si diceva, pronta a montare a cavallo o a salire su battelli agitati dai marosi e dai venti; a raccogliere le bacche nel bosco e a dormire all'addiaccio. Una donna che, come il monsignore garibaldino suo superiore e suo amico, non perde mai la testa e fa girare la ruota»).

¹⁴ C. Magris, *Illazioni su una sciabola*, Garzanti, Milano 2013 (1984), p. 9.

l'erba calpestata dai suoi cavalli oppure spianare le montagne della Carnia sino a farle diventare la distesa della steppa.¹⁵

E ora da *Croce del Sud*:

Con la Federazione Araucanía-Patagonia, il re estende, *a suo dire*, la propria surreale giurisdizione a tutto il Grande Sud del continente americano, dal 42° di latitudine a Capo Horn. Ghiacciai, vette della Cordigliera, Pampa meridionale, baie gelate, regno di guanachi, foche, albatros e balene. Terra di balenieri, cercatori d'oro, contrabbandieri; più tardi sicari dei bianchi proprietari di allevamenti di ovini che alterano e distruggono l'habitat millenario [...]. La denominazione "Regno di Araucania e Patagonia" *dilata lo spazio del fantomatico* Stato di Aurelio-Antoine I; quanto meno o soltanto lo *spazio fantastico*, perché la sua giurisdizione resta ancor più immaginaria, e non solo perché il re è in carcere, in manicomio o in esilio. L'unica realtà di quel regno è il re che non c'è. (CS, pp. 74-75; corsivi miei)

Spazi irreali, presunti, ideati. Quella che, per Krasnov, era una geografia dell'illusione, per Orélie diventa fantasticheria geografica («del fantomatico», scrive Magris), dilatata all'inverosimile e proprio per questo plasmata, mutante, avulsa da qualsivoglia collocazione effettiva eppur possibile in un regime di progettualità folle, a tratti schizoide, dove l'ipertrofia nominale («baie gelate, regno di guanachi, foche, albatros e balene») e gli indicatori spaziali («42° grado di latitudine a Capo Horn. Ghiacciai, vette della Cordigliera, Pampa meridionale») operano quasi uno 'scollamento' tra realtà del luogo e sur/realtà di questo regno dal trono vacante. E il Grande Sud vira verso l'immaginario: teatro di un'esistenza che, al pari di quella di Krasnov, altro non è se un «tragico Vaudeville» (CS, p. 69).

2. Antimondo, antiterra, ultrasfisco. Lo spazio mitopoietico

Patria. Luogo. Terra. *Croce del Sud* prende le mosse da una triade lessicale che, anche a livello di *mise en page*, la dice lunga sull'anima geografica del libro e parimenti sostanzia la componente spaziale di una scrittura che, da *Illazioni su una sciabola* in poi, non ha mai smesso di muoversi lungo il crinale di un'«interfaccia tra la letteratura e ciò che le è attiguo»¹⁶:

Nel 1946, in una nota autobiografica, Janez Benigar si chiedeva se la *patria* di un uomo – il *luogo* in cui ci si sente a casa nella vita e i cui colori, paesaggi, venti sono la familiare musica dell'esistenza – è la *terra* in cui vivono i suoi figli o quella in cui sono sepolti i suoi genitori. (CS, p. 9; corsivi miei)

¹⁵ Ivi, pp. 31-32.

¹⁶ B. Westphal, *Geocritica. Reale finzione, spazio*, a cura di M. Guglielmi, trad. di L. Flabbi, Armando Editore, Roma 2009, p. 161.

C'è come una sorta di scala semantica. Lo spazio si emancipa, regredisce, torna *ab origine*, a quella terra da cui l'elsa di Krasnov emergeva nel primo romanzo di Magris: dal territorio abitato e connotato culturalmente (la patria), a una porzione di esso (il luogo), financo ad arrivare all'*humus*, a una terrestrità che diviene totale in quella Terra del Fuoco (*terra*, si badi bene) prossima ai ghiacci Antartici, in cui avrà modo di addentrarsi Suor Angela. La scrittura sprofonda, è attratta – topograficamente parlando – dalla forza magnetica ed abissale del Polo magnetico: già Magris, a proposito di Orélie, non ha mancato di ravvisare il suo essere «spinto sempre più verso il Sud, [in] una terra gelata di iceberg, popolata da famose leggende», giacché il libro si «protende sempre più verso il sud australe [...] di estreme solitudini, di colori che sono il risultato di cataclismi» (Plebe 2020, p. 33). Già Furio Colombo, in un'acuta lettura del libro, ha avuto modo di insistere su come la 'terza' di queste vite vere e improbabili sancisca l'apertura di «un grande scenario» (Colombo 2020, p. 16), a riprova di come la narrazione scivoli verso l'abisso antartico, dove il tempo «si ferma come l'orologio» (CS, p. 110; non più curvo, dunque) e la conoscenza si fa inevitabile catabasi («L'esperienza conoscitiva è una discesa» CS, p. 110). È il luogo dell'epicedio e del non ritorno, tratteggiato sulla scorta di un'intertestualità narrativa che dal *Gordon Pym* di Edgar Allan Poe, passa a *La sfinge dei ghiacci* o *Il viaggio al centro della Terra* di Jules Verne; dalle *Montagne della follia* di H.P. Lovecraft a *Orizzonte mobile* di Daniele Del Giudice. E, proprio da Del Giudice, Magris mutua quelle «pagine [...] che dicono la bellezza diafana del paesaggio, i colori iridescenti provocati dal passaggio di raggi solari nel cielo intriso di minuscoli cristalli gelati, la luce scolorita dell'alba che sembra non generare il giorno, le vampate delle aurore boreali»¹⁷. Ma a voler nuovamente guardare al Magris narratore, sono le pagine di *Alla cieca*, e nella fattispecie la loro geografia liquida e prensile, a divenire un antecedente ai racconti antartici di *Croce del Sud*, non fosse altro per la *reductio ad unum* della polarità deittica (*lassù e quaggiù*) che nel romanzo del 2005 guardava rispettivamente ai due emisferi, boreale e australe. Con le pagine dedicate a Suor Angela, viceversa, Magris spinge l'atlante al suo estremo, ne sfrutta la metadiscorsività e parimenti lo fa convergere verso un unico punto, in un Cocito che a tratti sembra pietrificare, perché «il Sud è *laggiù*, anche in un senso più profondo e terribile di quello che dicono l'atlante e il mappamondo» (CS, p. 86)¹⁸, motivo per cui i ghiacci antartici esasperano

¹⁷ C. Magris, *Orizzonti Mobili*, «Corriere della Sera», 1 marzo 2009.

¹⁸ Corsivo mio. Circa l'interferenza tra veridicità e fallacia della rappresentazione cartografica, si veda anche la *lectio* dal titolo *La verità è più bizzarra della finzione*, tenuta da Magris in occasione del Festivalletteratura di Mantova, 7 settembre 2012. L'audio completo è disponibile all'indirizzo <<https://archivio.festivalletteratura.it/oggetti/3002-la-verita-e-piu-bizzarra-della-finzione-n-2012-09-07-088>> (03/2021) (minuto 6.35): «L'atlante ci dice subito che ogni rappresentazione della realtà è in qualche modo fedele ma anche falsa. L'atlante è falso perché la terra è rotonda e le mappe sono piatte, ma pur essendo piatte ci servono e in qualche modo c'è l'idea che la letteratura, guardando questo atlante, guardando la vita (e per 'atlante' intendo le metafore, le storie), in qualche modo è una rappresentazione che

quel Nulla già ravvisato a più altezze del libro: «un estremo», si legge, «di gelo e di nulla» (CS, p. 91). Lo «scolatoio»¹⁹ di *Alla cieca* non è più tramite i due estremi (il Nord e il Sud), quanto piuttosto inaugura una dialettica dell'abisso che finisce per trascinare la scrittura sul fondo, una scrittura che ossessivamente si cala nelle ere geologiche stratificate nel ghiaccio, come dimostra la ricorrenza dell'avverbio *laggiù* (se ne contano 41 attestazioni nell'episodio di Suor Angela). Ci sono allora i «luoghi del laggiù» mappati da Del Giudice nel già citato *Orizzonte Mobile*²⁰, in cui aleggia «la seduzione mortale delle tenebre e del biancore antartico più accecante delle tenebre»: il «bianco della follia» (CS, p. 90), scrive Magris, che neutralizza il blu nero dei perigliosi oceani solcati da Cippico e Jorgensen. È «il gelo, il laggiù, i mostri, le vertiginose e pompose cifre di millenni e millenni congelati» (CS, p. 91), perché l'Antartide

sembra essere, per l'immaginario umano, non un antipodo, tale soltanto rispetto all'altro, ma il laggiù per eccellenza, l'Averno bianco, l'Assoluto No; il profondo, il barato in cui si cade, un "giù" metafisico in cui precipitano il tempo e la vita gli anni i secoli le migliaia di millenni. Si va alla ricerca del passato scendendo giù, nel profondo pozzo²¹ del passato di cui narra Thomas Mann, e questo tempo, che di per sé non dovrebbe avere a che fare né con l'alto né con il basso, sembra sceso giù, rovinato in basso, giù in un abisso. (CS, p. 109)

Va da sé che in questa continua discesa l'abisso si faccia totale, deflagri, come se le Forze di Coriolis fossero attive a pieno regime: «ti tirano quaggiù [...] e ti fanno girare a mulinello» (AC, p. 264), scriveva Magris in *Alla cieca*. C'è come un appiattirsi dell'emisfero, una *reductio* australe, che vede l'atlante emanciparsi dal polo opposto e rapprendersi in una topografia asettica, fonte muta, il vuoto assoluto:

Tutto questo accade e/o può essere immaginato quando il *laggiù* non è semplicemente un complemento speculare del *lassù*, ma è percepito come un *laggiù assoluto*. L'Antartide è la terra degli eccessi, il 10,7 per cento di tutta la Terra costituito soltanto di acqua e di ghiaccio, una coltre di ghiaccio spessa uno, tre miglia. (CS, pp. 110-111; corsivi miei)

deforma quella che è la realtà che si presenta bruta davanti a noi, però deformandola ne tira fuori il senso, tira fuori, dalla realtà come ci si presenta, il suo senso profondo».

¹⁹ C. Magris, *Alla cieca*, Garzanti, Milano 2005, p. 11. D'ora in poi indicato con AC seguito dal numero di pagina.

²⁰ Cfr. CS, p. 88: «Nel suo capolavoro estremo, *Orizzonte mobile*, Daniele Del Giudice si avventura nei luoghi del laggiù – un laggiù in ogni senso, sempre più laggiù, c'è sempre un ulteriore abisso, bianco e in fondo nero, bianco e nero come i pinguini – e alla fine del viaggio tornerà a casa, dove non molto dopo piomberà in un'altra notte antartica, ma non lo sa ancora. All'inizio del suo viaggio o almeno del racconto del suo viaggio, il corteo di pinguini che marciano nella luce serale dell'estate australe – “un alone verde azzurrino spiritato” – potrebbe assomigliare alla marcia di un corteo con tanto di banda musicale».

²¹ Cfr. CS, p. 110: «a Sud quelle tenebre bianche che si dilatano sono un profondissimo pozzo subacqueo».

E l'ambivalenza deittica torna altresì al limitare del libro:

Il bianco orrore antartico è soprattutto l'irresistibile forza di gravità che *trascina giù*, in un *laggiù* che non è un'espressione convenzionale dell'esperienza sensibile, come il *lassù* della luna sopra le nostre teste, ma è il giù metafisico, assoluto. (CS, pp. 115, corsivi miei)

Cielo e terra (*lassù* e *laggiù*) dicono qualcosa perché *Croce del Sud*, sin dal titolo, sigla questo gioco di risposdenze tra spazi estremi e assoluti, talvolta forieri di suggestioni fantastiche²² o apocalittiche²³, talaltra percorsi con piglio scientifico²⁴, in una mappa della dilatazione che si risolve in descrizioni asettiche, prosciugate, sulla scorta di un «regno dell'iperbole, in cui il bianco diventa albedo, gli anni diventano migliaia e migliaia di secoli» (CS, p. 114). E tornano, allora, la Storia come sedimento, la dialettica sommerso/emerso di cui l'elsa di Krasnov si faceva ipostasi indiscussa, purtuttavia bloccate in una sospensione perpetua, laddove il ghiaccio ingabbia e fossilizza l'atlante, financo a renderlo illeggibile (o quasi)²⁵. Abbiamo parlato di 'fonti mute' perché la scrittura, prosegue Magris guardando al *Gordon Pym* di Poe, diviene ora «ghiaccio che blocca e dunque conserva ma anche uccide le storie che racconta, arabeschi disegnati dal gelo sul vetro, incancellabili perché trasformati in morte» (CS, p. 112).

²² Cfr. CS, p. 116: «Il fortissimo campo magnetico dell'Antartide diventa un Minotauro che attende o meglio attira irresistibilmente le sue vittime che gli volano in bocca; una colossale calamita che strappa e tira a sé».

²³ Cfr. CS, pp. 116-117: «Ma la fantasia umana, specie quando si affaccia su spazi tempi e dimensioni che la trascendono e su diversi orizzonti cosmici, è affascinata dalla catastrofe, dalla distruzione; l'abisso, il giù, è infernale e un grande magnete può apparire la massa del demone. Nel nostro immaginario, individuale e collettivo, l'inconscio sta sotto piuttosto che sopra, trascina giù più che spingere in su. La fantascienza è molto spesso apocalittica, un'apocalisse tuttavia che annienta il vecchio mondo ma, a differenza da quella di Giovanni, senza costruirne un altro puro e glorioso, senza "il nuovo cielo e la nuova terra" di cui parla l'Apostolo». Un riferimento al testo giovanneo era altresì presente nel racconto eponimo di KREMS, p. 149: «Ogni meridiano uno spicchio, stesso meridiano stessa ora a Trieste Dresda le isole Lofoten Luanda Skeleton Coast Park. Al Polo Sud come al Polo Nord arrivano tutte le punte di ogni spicchio, tutte le ore del mondo insieme [...]. Non è vero che il tempo sarà abolito, come promette o minaccia l'Apocalisse parlando al futuro – un tempo del verbo, non l'abolizione del tempo bensì un proliferare mescolarsi contraddirsi di tutti i tempi possibili e contemporanei; la vita – o la morte – è un pulviscolo vertiginoso».

²⁴ Cfr. CS, p. 117: «Ma è sull'Antartide che si crea il buco dell'ozono, uno squarcio in quella protettiva ozonosfera che filtra le radiazioni, i raggi ultravioletti, e fa passare le radiazioni a bassa energia. Un filtro che consente alla vita di occupare le zone emerse e di non restare confinata alle acque oceaniche dove ha preso inizio e dove potrebbe di nuovo venire necessariamente a trovarsi, se le emissioni violente di energia non più filtrata dall'ozonosfera la cacciassero dalla terra e la costringessero a rifugiarsi nelle acque, sotto le acque, in un antichissimo emisfero sommerso dal quale proveniamo e del quale abbiamo forse una remota nostalgia».

²⁵ Cfr. CS, p. 119: «L'Antartide, è stato detto, assomiglia a una pagina di giornale stracciata, difficile da leggere perché è difficile far combaciare le righe».

Ma alla geografia muta del libro, pronta a volgere, sulla scorta di Melville, nel «regno del bianco, colore della morte e dell'inquietudine» (CS p. 111), potremmo affiancare quelli che sono gli spazi mitopoietici di *Croce del Sud*, pronti a scandire ciascuna di queste tre vite vere e improbabili. Come spesso accade, le scaturigini sono da ricercarsi in quello che, per Magris, è un mitologema più o meno esplicito, ovverosia la persistenza di Atlantide, già ravvisabile tra le pagine di *Un altro mare* riguardo alle origini delle Canarie; in *Microcosmi* affiancato alla sommersa Vineta²⁶; simbolo, in *Alla cieca*, dell'abisso che risucchia e distrugge²⁷ (senza contare, nell'*Infinito viaggiare*, i rimandi all'isola perduta di Lyonesse)²⁸. In *Croce del Sud*, tuttavia, il corteggio si amplia, a riprova di un richiamo inesausto che ora guarda a un luogo ancor più antico, e cioè la Lemuria, di cui Atlantide – per dirlo con Thomas Mann – «fu soltanto una ripetizione, il ripresentarsi di un remotissimo passato, una spaventosa rievocazione»²⁹. Il presunto continente scomparso tra le acque del pacifico si lega nel libro alla vicenda di Benigar, indotto a credere che parte del territorio araucano fosse una porzione non inabissata della Lemuria, e che nel suo testo del 1928 – *El problema del hombre americano* – apre lo spazio ad altre terre scomparse: dal supercontinente Gondwana ad Arquelensis (che si riteneva unisse l'Africa al Sudamerica). È una geografia, si badi bene, che per quanto fantastica e mitica si lega indissolubilmente all'*unicum glaciei* del polo magnetico, alla sua forza attrattiva pronta a sfociare nelle profondità antartiche terminali. La Lemuria è anch'essa uno «scolatoio» (AC, p. 11). È il tramite per l'abisso: la prima tappa di questo viaggio verso il Cocito australe. Ed è l'intertesto a strutturare nuovamente le trame della scrittura, perché Magris attinge ai propri *alfabeti* e ri-racconta questi luoghi perduti (di cui Atlantide è solo la punta di un *iceberg*):

L'Atlantide inghiottita dalle acque diventa per eccellenza il continente perduto, ma c'è un mondo ancora più antico, la mitica Lemuria, il continente o il preteso continente del Pacifico sommerso dalle acque, fondo ancora più fondo. Pure Benigar è affascinato da questo pozzo e giunge a dire che una piccola parte della Lemuria non è scomparsa nelle acque ma è rimasta in superficie ed è un

²⁶ Per poi tornare nel racconto eponimo di *Tempo curvo a Krems*. Cfr. C. Magris, KREMS.

²⁷ IV, p. 40: «Le Scilly, come la Cornovaglia, sono connesse alla leggenda celtica di Lyonesse – o, in cornish, il dialetto o lingua della Cornovaglia, Lethowsow –, il paese sommerso dall'acqua e sparito dalla terra, e alla leggenda di Artù, il re scomparso di cui tanti luoghi rivendicano la tomba anche se si dice che non è mai morto; il fatato mondo arturiano è tutto una magia acquatica e malinconica, crepuscolare e lunare, vita che si ritrae nell'irrealtà della fiaba e della morte».

²⁸ Circa i legami tra Atlantide e la topografia magrisiana, cfr. D. Salvadori, *L'atlante di Claudio Magris*, cit., pp. 39-44. Per un'esaustiva ricognizione in merito ai continenti scomparsi cfr. M. Mund-Dopchie, *Ultima Thulé. Histoire d'un lieu et genèse d'un mythe*, Librairie Droz, Genève 2009; D. Bigalli, *Il mito della Terra Perduta. Da Atlantide a Thule*, Francesco Bevivino Editore, Milano 2010.

²⁹ T. Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli*, in Id., *Tutte le opere di Thomas Mann*, vol. VI, a cura di L. Mazzucchetti, trad. di B. Arzeni, Mondadori, Milano 1954, p. 28.

pezzo di Araucania. Ama pensare che anche il suo piede poggi su un terreno friabile che si spalanca su profondità abissali, come in un terremoto; la Storia intera, a un certo punto, sembra divenire non un cammino verso l'alto, grandi o piccole piramidi che si ergono contro il cielo, ma verso il basso, verso l'oscurità. È un grande tema che affascina in particolare la cultura tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. Le fantasie di Conan Doyle su un continente perduto, dove si può trovare ancora il mondo dei dinosauri; il viaggio di Verne al centro della terra, tenebre e mari e laghi ribollenti, mostri non conosciuti da memoria d'uomo. La Storia come discesa, la conoscenza e la verità come scoperte di ciò che sta sotto, sempre più sotto. In un altro romanzo di Verne, *La sfinge dei ghiacci* - ma già ben prima nel *Gordon Pym* di Poe e più tardi nelle *Montagne della follia* di Lovecraft - questo polo di attrazione della profondità diventerà l'estremo Sud, il grande mistero antartico, calamita gigante che attira inesorabilmente nel fondo. Ogni strato che si ritiene ultimo ne rivela sempre uno sottostante; pure ogni storia apre una botola verso altre storie più nascoste. (CS, pp. 50-51)³⁰

L'abisso come ipostasi della Storia. La conoscenza quale inevitabile catabasi. La sparizione del continente e il suo andare a fondo si legano non tanto all'*imago* dell'isola utopica (alla Thomas Moore per intenderci), quanto piuttosto fanno pensare a un iperuranio a rovescio, a una conoscenza stratificata cui la letteratura, come già si leggeva in *Danubio*, cercava di tendere³¹: lo scrittore, d'altronde, «scende come un archeologo nei vari strati della realtà, per leggere anche i segni nascosti sotto altri segni» (IV, p. xvii). Ma gli spazi, in *Croce del Sud*, si fanno mitici perché il Grande Sud è esso stesso mitopoietico e diviene, nel caso di Orélie, fantasia topografica, pronta a tradursi nell'immagine di Los Césares, la mitica città perduta all'interno della Patagonia, presumibilmente ubicata nel Cono Sud. La Città dei Cesari è epitome di questo regno surreale e dal trono vacante, nutrita dal vuoto delle ghiacciate lande australi:

³⁰ Poche pagine dopo, Magris rintraccia i punti di contatto tra Lemuria e Gondwana, guardando altresì ai lavori di Malinowski: «L'origine viene fatta risalire a un tempo ancora più remoto, in cui la Lemuria sarebbe scomparsa negli oceani, la Lemuria a sua volta ultimo resto del più antico continente Gondwana, una massa continentale originaria da cui si sarebbero staccate terre africane, amerindie, antartiche, australiane, indiane. In ogni caso, questo viaggio argonautico – il grande antropologo Malinowski parla di *Argonauti del Pacifico Occidentale* – è un viaggio marino, un viaggio sull'acqua e attraverso l'acqua; un viaggio per raggiungere e oltrepassare il diluvio universale e ritrovare le origini remote distrutte. Un viaggio alla ricerca della vita ma in realtà viaggio alla ricerca della morte e viaggio nella morte. Lo dice già il nome del mitico continente inabissato – i lemuri, nella mitologia romana, erano fantasmi che uscivano dalle tombe per terrorizzare i vivi; i lemuridi sono animali spettrali, con i loro enormi occhi notturni; secondo alcuni naturalisti uno di essi sarebbe all'origine della genealogia destinata ad approdare all'uomo» (CS, pp. 52-53).

³¹ C. Magris, *Danubio. Un viaggio sentimentale dalle sorgenti del grande fiume al Mar Nero*, Garzanti, Milano 1993 (1986), p. 270: «Come le rovine di Troia con gli strati delle nove città o una formazione calcarea, ogni pezzo di realtà esige l'archeologo o il geologo che la decifri e forse la letteratura non è altro che quest'archeologia della vita».

La capitale più adeguata del suo regno sarebbe stata la mitica città dei Cesari, Los Césares, un miraggio che durava da tre secoli nutrito della sua stessa irrealtà; tetti d'oro e strade lastricate di diamanti, oro e gemme del tramonto sulle cime dei ghiacciai, il Nulla antartico e tutto ciò che la Fata Morgana del nulla fa balenare. Tempo che non c'è, che si contrae nei meridiani che convergono verso l'estremo Sud e in cui si incontrano, alla fine, nello stesso momento tutte le ore, frecce che s'infilzano nel centro del bersaglio. Eldorado mortale costruito, secondo un'antica tradizione, con i resti di navi affondate - con il loro carico di oro, argento e pietre preziose rapinate dai Conquistadores - nello Stretto di Magellano. Regno bianco e vuoto che, pur così diverso dalle foreste in cui egli sale al trono, si addice ad Aurelio-Antoine I, re dell'Araucania, della Patagonia e del nulla. Los Césares, irreali come il regno medievale del Prete Gianni e dei suoi cristiani mori, regno opalescente celato allo sguardo dei bianchi invasori, in cui un rituale segreto rinnova l'impero del sole distrutto dagli Spagnoli. (CS, p. 75)

Una geografia *altra* e parallela, quasi sovrapposta agli spazi reali agiti dai protagonisti di questo libro, e che tuttavia non è esente da quella spinta che trascina nel cono di questo vortice, non più estruso³² ma ora diretto unicamente verso l'abisso mortale: «un miraggio e un gioco di colori e di luci dietro al quale ci sono morte e desolazione» (CS, p. 76). Los Césares tornerà poi nella Terra del Fuoco attraversata da Suor Angela, laddove la polifonia descrittiva muove dal Salgari di *Stella dell'Araucania* per poi chiudersi sul Montale di *Corno inglese*. Il luogo in questione, Deception Island, è in tal modo mappato da plurime angolazioni, in un intreccio di cromatismi e prospettive iperletterarie che pizzicano ulteriormente la corda del mito in uno spazio ormai fattosi puro nulla:

Deception Island a sud di Capo Horn, attracco difficile. È stato Salgari, nella *Stella dell'Araucania*, a coglierne la realtà immane che ovviamente non aveva e non avrebbe mai visto, la raccolta delle migliaia e migliaia tonnellate di guano, gli iceberg che si avvicinano giganteschi e minacciosi come una flotta nemica alla Quiqua, la baleniera guidata dall'intrepido Piotre;³³ iceberg alti come montagne,

³² Cfr. D. Salvadori, *L'atlante di Claudio Magris*, cit., p. 48.

³³ Cfr. E. Salgari, *La Stella dell'Araucania*, illustrazioni di C. Chiostrì, G.A. Armanino, Genova 1906, pp. 35-37, 39: «Il vecchio baleniere aveva fatto alzare l'albero e spiegare la randa ed i due fiocchi del bompresso, essendo la scialuppa troppo pesante per quattro remi per quanto robustamente manovrati. Inoltre, il viaggio era troppo lungo, trovandosi Punta Arenas assai lontana dall'isola della Desolazione e molto dentro lo Stretto di Magellano. Il vento fortunatamente era favorevolissimo, soffiando costantemente dall'ovest, e permetteva quindi ai due sorveglianti di poter giungere facilmente nel canale di Cookburn e di risalire con pari facilità verso il nord-est, costeggiando l'isola Clarence. La scialuppa, appena uscita dal porto e girata la punta meridionale, si mise a seguire la costa tenendosi al riparo dalle numerose isolette che sorgono qua e là intorno alla Terra della Desolazione, formando dei veri canali. Quelle isole, che sono in parte collegate fra di loro da alte scogliere, provocavano sul davanti delle ondate gigantesche che la scialuppa non avrebbe potuto affrontare impunemente; dietro di quelli invece regnava una certa calma, non potendo i cavalloni entrarvi che già infranti. Nondimeno anche in quei canali il mare era agitatissimo, specialmente là dove le

turriti come castelli che ogni tanto si sfasciano con enorme frastuono, cupole e bastioni incastonati di enormi gemme accese dal sole calante, zaffiri, smeraldi, ametiste, una fluttuante Los Césares che crolla ogni tanto nel mare. Ingenua ma possente evocazione della magica città d'oro e diamanti, ritratta, come è giusto, da uno che non l'ha mai vista e non solo perché non c'era. "Reami di lassù! D'alti Eldoradi / mal chiuse porte!", dice una famosa poesia di Montale. (CS, p. 103)

Non è un caso che Magris ritorni – proprio in quest'opera e in questo scenario ultimo – all'autore che per primo è stato capace di consegnargli «il primo atlante della varietà terrena ricondotta ad alcuni archetipi essenziali dell'universale-umano»³⁴, perché «l'atlante, in fondo, è stato uno dei grandi libri della mia vita»³⁵. Ma la Terra del fuoco, si badi bene, è anche «l'ultima Thule» (CS,

scogliere e le isole lasciavano dei varchi. Il vecchio baleniere e José manovravano con rara abilità, essendo stato anche quest'ultimo marinaio, prima di diventare sorvegliante delle *huaneras*. Il primo teneva la barra del timone; il secondo s'occupava della velatura dei flochi, pronto a ridurla quando dalle gole della Terra della Desolazione minacciavano di irrompere qualcuna di quelle terribili raffiche che tutti i naviganti di quelle regioni temono peggio di un vero uragano. L'aspetto che offrivano tutte quelle isole, disseminate su quell'oceano sempre furioso, era tale da impressionare anche il vecchio baleniere, quantunque abituato a navigare in quei paraggi. Pareva che una formidabile scossa di terremoto avesse anticamente disgregato qualche immensa isola, disperdendone i frammenti in tutte le direzioni. Era un attruppamento di rocce aperte e nerastre, tagliate a picco, alcune altissime ed inaccessibili; di scogli e di scoglietti che s'incrociavano in mille modi, che ora apparivano ed ora scomparivano sotto le folate di spuma avventate dai cavalloni, fra un rombo continuo ed assordante. Nessuna pianta, nemmeno dei licheni, nemmeno dei miseri muschi, crescevano in quelle terre battute eternamente dagli uragani. I naviganti non avevano avuto torto a chiamarle terre desolate, perché nessun essere umano vi sarebbe potuto vivere. Era quello invece il regno dei volatili. Tutte le spiagge [*sic*] delle isole e le cime delle scogliere ne erano piene. Torme immense di volatili stavano allineate sulle rupi, guardando stupidamente le onde e gridando a piena gola dietro alla scialuppa. [...] La scialuppa, che aveva raggiunta una velocità di sei o sette miglia all'ora, tenendosi sempre dentro quella specie di canale, verso le quattro pomeridiane raggiungeva felicemente l'imboccatura dello Stretto di Cookburn, il quale è formato dalle coste meridionali dell'isola della Desolazione e da quelle occidentali di Clarence; passo assai largo e non molto facile a percorrersi, essendo ingombro di banchi e di scoglietti e sempre battuto dalle onde del Pacifico che vi entrano liberamente[...]. La scialuppa cominciava a faticare assai, essendo le acque dello Stretto di Cookburn assai agitate, in causa dei precedenti colpi di vento. L'isola di Clarence era stata superata ed il canale s'allargava considerevolmente, formando un immenso estuario chiuso da ogni parte da aspre ed altissime spiagge [*sic*] rocciose, per lo più tagliate a picco, e da montagne d'aspetto orribile e selvaggio, le cui cime erano coperte di neve. Al nord giganteggiava il Qurney, un picco enorme che sorge isolato all'estremità di King-William, sulla costa patagone e che spinge la sua cima a mille e novecento metri; verso l'est invece spiccava il capo Tamar, roccia imponente, che cade a piombo sul mare; all'ovest le orride montagne della Terra di Desolazione. Alla base di quei giganti si scorgevano cupe foreste di faggi, di mirti e di felci le quali salivano gradatamente verso gli altipiani superiori, ed immensi strati di licheni e di muschi che parevano grondanti d'acqua. Nessun canotto, nessuna scialuppa solcava le acque tormentate di quella profonda baia».

³⁴ C. Magris, *Itaca e oltre*, Garzanti, Milano 1982, p. 94.

³⁵ C. Magris, *La verità è più bizzarra della finzione*, cit. (minuto 7.40).

p. 104), una Thule di goethiana memoria «che inizia a sudest di Capo Horn» (CS, p. 103) e che ormai chiude questa ricorsività mitica, sull'immagine di un continente scomparso e costituito, secondo il filosofo Pitea, da fuoco e ghiaccio, e che come Atlantide è andata incontro a più disparati tentativi di collocazione (l'Islanda, la Scandinavia o la Gran Bretagna). Si torna al polo opposto, all'emisfero boreale in cui Thule ancor oggi si celerebbe, a riprova di come questi spazi perduti e mai rinvenuti disegnino una traiettoria a sé stante e che vieppiù inverte quella tensione al *vacuum*, all'*unicum glaciei* dell'Antartide paventata più volte. Lo si intuisce, d'altronde, dall'ultima immagine, al punto di arrivo di questo viaggio per realtà parallele. Leggiamo:

L'Antartide è l'Antichthon degli antichi; l'antimondo, il rovescio di ogni cosmo ovvero di ogni mondo ordinato. La Terra di Satana – così è stata chiamata la Terra del Fuoco, anticamera del Mondo non più mondo ma caos, le dita di Suor Angela potrebbero forse lavare o almeno stingere un po' ogni macchia infera, tuffarsi nella fresca neve come nell'acqua santa, per spruzzarla come un battesimo sul mondo? (CS, p. 111)

Magris guarda ora all'Antichthon, all'Antiterra. Al corpo celeste che per il pitagorico Filolao orbitava intorno ad *hestia* e poi celebrato da Vladimir Nabokov nel suo *Ada o Ardore*. Non un'isola, quindi, né tantomeno un continente, quanto piuttosto immagine estrema della distesa antartica che nel suo situarsi al di fuori del mondo, si stacca da terra e sembra prendere posto nella costellazione che dà il titolo a questo libro, come se il vuoto cosmico di quei ghiacci rendesse possibile un ribaltamento di prospettive. D'altronde, lo abbiamo detto all'inizio: in *Croce del Sud*, «Cielo e terra dicono qualcosa».

Riferimenti bibliografici

- Bianchi Graziano, *L'anima geografica di Magris*, «Nuova Antologia», 141, 2239, 2006, pp. 205-216.
- Bigalli Davide, *Il mito della Terra Perduta. Da Atlantide a Thule*, Francesco Bevivino Editore, Milano 2010.
- Colombo Furio, *Fiabe migranti. Crocevia Argentina, tra re senza sudditi, le "suore pinguino" e l'operaio esploratore*, «il Fatto Quotidiano», 28 settembre 2020.
- Dupré Natalie, *I confini del tempo. Luoghi della memoria e della persuasione in Danubio di Claudio Magris*, «Incontri. Rivista europea di studi italiani», 23, 2, 2008, pp. 113-124.
- Magris Claudio, *Itaca e oltre*, Garzanti, Milano 1982.
- , *Illazioni su una sciabola*, Garzanti, Milano 2013 (1984).
- , *Danubio. Un viaggio sentimentale dalle sorgenti del grande fiume al Mar Nero*, Garzanti, Milano 1993 (1986).
- , *Un altro mare*, Garzanti, Milano 2003 (1991).
- , *Alla cieca*, Garzanti, Milano 2005.
- , *L'infinito viaggiare*, Mondadori, Milano 2017 (2005).
- , *Orizzonti mobili*, «Corriere della Sera», 1 marzo 2009.

- , *La verità è più bizzarra della finzione*, Festivaletteratura di Mantova, 7 settembre 2012, <<https://archivio.festivaletteratura.it/oggetti/3002-la-verita-e-piu-bizzarra-della-finzione-n-2012-09-07-088>> (03/2021).
- , *Tempo curvo a Krems. Cinque racconti*, Garzanti, Milano 2019.
- , *Croce del Sud. Tre vite vere e improbabili*, Mondadori, Milano 2020.
- Mann Thomas, *Giuseppe e i suoi fratelli*, in Id., *Tutte le opere di Thomas Mann*, vol. VI, *Giuseppe e i suoi fratelli*, a cura di Lavinia Mazzucchetti, trad. di Bruno Arzeni, Mondadori, Milano 1954. Ed. orig., *Joseph und seine Brüder*, Fischer Verlag, Berlin 1933-1943, 4 Bde.
- Marfè Luigi, *Claudio Magris e la divagazione sentimentale*, in Id., *Oltre la "fine dei viaggi". I resoconti dell'altrove nella letteratura contemporanea*, L.S. Olschki, Firenze 2009, pp. 58-68.
- Marenco Franco, *Geopercorsi (da Edward Said a Claudio Magris)*, «InVerbis», 5, 1, 2013, pp. 47-63, doi: 10.7368/73916.
- Mund-Dopchie Monique, *Ultima Thulé. Histoire d'un lieu et genèse d'un mythe*, Librairie Droz, Genève 2009.
- Musarra-Schröder Ulla, *La geografia della storia: «Alla cieca» di Claudio Magris*, «Otto/Novecento», 31, 1, 2007, pp. 123-135, doi: 10.1400/115719.
- , *I luoghi infernali della storia. Alla cieca di Claudio Magris*, «Incontri. Rivista europea di studi italiani», 23, 2, 2008, pp. 103-112.
- , *Tra l'Istro e il Po: miti di navigazione in Alla cieca di Claudio Magris*, in Giorgio Baroni, Cristina Benussi (a cura di), *Vele d'autore nell'Adriatico orientale. La navigazione a vela fra Grado e Dulcigno nella letteratura italiana* (Atti del Convegno Internazionale, Trieste, 5-6 ottobre 2017), Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2018, pp. 407-413.
- , *Le vie della diaspora nella narrativa di Claudio Magris*, «Kwartalnik Neofilologiczny», 2, 2019, pp. 191-197, doi: 10.24425/kn.2019.128391.
- Pascoli Giovanni, *L'Imbrunire*, in Id., *Canti di Castelvecchio*, introduzione e note di Giuseppe Nava, BUR, Milano 1991, pp. 274-276.
- Pellegrini Ernestina, *Trieste e altri luoghi della scrittura*, in Ead., *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, Moretti & Vitali, Bergamo 2003 (1997), pp. 154-171.
- Plebe Andrea, *Vi racconto l'improbabilità e l'umanità dell'esistenza*, «Il Secolo XIX», 8 agosto 2020.
- Reinhardt J.U., *Attraversare la terra come in mare. Paesaggi ibridi sul Danubio di Claudio Magris tra Kafka e Canetti*, «Prospero. Rivista di Letterature e Culture Straniere», 24, 2019, numero speciale dedicato a Claudio Magris, pp. 169-183, doi: 10.13137/2283-6438/29434.
- Salgari Emilio, *La stella dell'Araucania*, illustrazioni di Carlo Chiostri, G.A. Armanino, Genova 1906.
- Salvadori Diego, *L'atlante di Claudio Magris*, Pàtron, Bologna 2020.
- Taglietti Cristina, *Claudio Magris salva storie alla fine del mondo*, «Corriere della Sera», 6 settembre 2020.
- Tallini Gennaro, «Una metafora della complessità». *Le geografie scomposte di Claudio Magris tra microcosmi, confini e dualismi identitari*, in Patrizia Bellomi, Silvia Monti (a cura di), *Frontiere, confini, limiti, soglie*, Edizioni Fiorini, Verona 2013, pp. 59-74.
- Westphal Bertrand, *Geocritica. Reale finzione, spazio*, a cura di Marina Guglielmi, trad. di Lorenzo Flabbi, Armando Editore, Roma 2009. Ed. orig., *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Les Éditions de Minuit, Paris 2007.

«Il Vangelo mi prende alla gola» Gli alfabeti filosofico-religiosi in Claudio Magris

Valentina Fiume

Abstract:

The essay deals with a still-unexplored field in Claudio Magris' writing, which is also the highest dimension of his work, namely, the philosophical-religious alphabets.

Keywords: Claudio Magris, Philosophy, Religion, Word, Writing

In una lettera all'amica Margherita Dalmati Cristina Campo affermò: «con Dio continuiamo a girarci intorno, come due armati di lancia che cercano il punto giusto per colpire»¹. Quest'immagine può introdurre a una lettura degli alfabeti filosofico-religiosi saldamente iscritti nello spazio narrativo e saggistico dell'opera di Claudio Magris, costruito sull'osmosi tra totalità e dissolvenza. Discendere nella dimensione frattalica di questa scrittura significa accettare non tanto la metamorfosi quanto la *μετάνοια* (*metánoia*), parola cara a Magris, intesa come mutamento radicale nell'incessante divenire dell'essere. Scrivere significa saper incontrare lo sguardo pietrificante e orrorifico della Medusa senza cedere all'irrigidimento dell'ideologia. La dicotomia tra scrittura diurna, che si snoda lungo coordinate stilistiche, lessicali e sintattiche di un pensiero lineare, assimilabile ai postulati della filosofia, e scrittura notturna, costante controcanto, voce improvvisa, frantumata e oscura, conferma all'interno dell'opera di Magris una profonda lacerazione a cui tuttavia corrisponde la ricerca della totalità.

La scrittura possiede dunque il compito di testimoniare, cogliere l'epifania dell'esistenza, sia essa salvifica o distruttiva. Sebbene la tensione verso la luminosità sia accolta dalla *ratio* umana come virtù e compito indilazionabile, per dirla con Rilke, altrettanto intensa è la presenza dell'oscurità da cui ha origine la Parola, il *Verbum*, il *Λόγος* (*Lògos*). Gli alfabeti filosofico-religiosi non corrispondono solo a un'impostazione culturale, all'*usus scribendi* ma alle chirografie iperuraniche che non cristallizzano mai il suo pensiero. Magris stesso afferma che la vita è, al contempo, fonda oscurità e luce fioca ma tenace e che «le filosofie, le religioni, le articolate visioni del mondo devono responsabilmente sce-

¹ C. De Stefano, *Belinda e il Mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Adelphi, Milano 2002, p. 124.

gliere tra queste due verità, pur facendo i conti con entrambe; devono dire se prevale la luce o la tenebra»². La letteratura enuncia la contraddittorietà dell'esistenza e la compresenza tra luce e oscurità. L'incidenza della Parola creatrice sulla scrittura di Magris è confermata dal reticolo citazionale, ora clandestino ora manifesto, dalle Sacre Scritture. Si nota una particolare predilezione per il Vangelo di Giovanni, da cui più volte estrapola le due affermazioni capitali che costituiscono l'essenza del Cristianesimo: «Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος» («In principio era il Verbo») e il successivo «Καὶ ὁ λόγος σὰρξ ἐγένετο» («e il Verbo si fece carne», Gv 1, 1-18). Esistono dunque due forti polarità nella scrittura di Claudio Magris: le *grammatiche della creazione*, rubando un titolo a George Steiner, e dunque una scrittura, soprattutto quella notturna, che deriva da una profonda radice vocalica, e il materialismo, che accoglie in filigrana la lezione di Lucrezio e che non scotomizza lo Spirito. Magris dichiara che

il senso forte della materia di cui siamo costituiti non esclude una prospettiva religiosa [...]. Mi sento vicino al Vangelo e a Lucrezio, lontanissimo vicino dagli atteggiamenti spiritualizzanti che non hanno il coraggio di fare i conti con la materia di cui siamo fatti; se il Verbo si è fatto carne, si è fatto anche sinapsi di neuroni. [...] Non sento incoerente il mio forte interesse per una visione leopardiana, o lucreziana, e per una visione religiosa.³

È questo in fondo il mistero celato nella figura di Gesù in cui lo Spirito diventa carne, ovvero qualcosa di concreto, reale, che non contempla, dunque, la separazione tra le due nature, umana e divina, anzi ne esalta lo scandalo. Tuttavia non si tratta dell'Uno di Plotino che discende nel mondo, perdendo le proprie qualità e la propria totalità, ma è il mistero dell'Incarnazione, che nel Cristianesimo trova compimento nel momento più abissale della Passione di Gesù. Il divino si rivela e può essere compreso solo nell'istante del sottrarsi, in quell'attimo compiuto in sé. Lo Spirito che si fa carne dunque, commenta Magris, fa comprendere «l'angoscia spirituale di Gesù nel Getsemani» che diventa «sudore, sangue rappreso, realtà fisiologica indissolubile»⁴ poiché di fronte all'abisso del dolore le due nature, divina e umana, non sono separate. Magris menziona il Getsemani anche nel suo commento sulla morte di Giovanni Paolo II, vedendone nell'abisso solitudine la più autentica vicinanza alla figura di Gesù: dunque nella debolezza, nella fragilità. L'umanità intera cade in quell'abisso in cui si mescolano il niente e l'assoluto e che riecheggia in quella terribile invocazione «Eli, Eli, lemà sabactàni» («Dio mio, Dio mio perché mi hai abbandonato?», Mt 26, 46.). Il tremendo potere del negativo mostra la verità più nascosta dell'io, la parte più reale, sugli orli di una ferita.

² C. Magris, *L'ombra e la fiamma*, in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, Garzanti, Milano 2008, p. 98.

³ E. Pellegrini, *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, Moretti & Vitali, Bergamo 2003 (1997), p. 187.

⁴ C. Magris, *La storia non è finita. Etica, politica, laicità*, Garzanti, Milano 2006, p. 92.

Nel mirabile commento al capolavoro di George Steiner, *Grammatiche della creazione* (2001), Magris intuisce la violenza della nascita e che l'arte, come la letteratura, è partecipe di questo squarcio dal nulla e dunque evoca «il non-essere da cui proviene, il nulla da cui scaturisce, il *vacuum* che c'è non solo dietro, prima, ma anche dentro ogni *fiat*»⁵. L'atto incoativo della creazione di fatto separa la luce dalle tenebre. Eppure è da queste tenebre, dal *mare tenebrarum* che giunge il *flatus vocis* o, più precisamente, lo Spirito che aleggiava sulle acque amare della creazione. Il *tremendum* insito in ogni creazione è fuori da ogni comprensione umana. La *voz abismática*, per dirla con la filosofa María Zambrano, perennemente interrogativa e mai risolutiva o assiomatica, che giunge dall'abisso è una voce – leggiamo in *Alla cieca* – che «sale da dentro – dentro di me, dentro la sala, nessuno sa mai da dove viene una voce. Io parlo, parlo ma in tutta la mia vita, e anche adesso, non ho fatto altro che ascoltare e ripetere quello che mi veniva detto»⁶. Come dirla questa voce? I racconti teatrali di Magris, ma forse anche i grandi romanzi, in cui la metafora ossessiva del mare, e dunque dell'acqua, potrebbe essere letta anche in questa chiave dell'ancestralità, del primordiale, fanno intuire il ricorso al delirio e quindi, se seguiamo il significato etimologico, al perdersi. Tutto si tiene nell'opera di Claudio Magris.

I piani alti della sua scrittura, quelli che vorrei definire gli alfabeti filosofico-religiosi, in fondo mostrano il tentativo della letteratura non di dare forma all'oscurità, né di illuminarla secondo strumenti metafisici ma di accoglierla e mostrarla. Se Dio si incarna – afferma Magris in *Utopia e disincanto* – la letteratura può «raccontare quest'incarnazione, mostrando l'assoluto nei gesti d'ogni giorno»⁷ poiché è nel *pathos* del dettaglio che il divino si rivela. Magris ha argomentato a lungo il suo avvicinamento alle Sacre Scritture, ai Vangeli, ritenendoli testi straordinari, ineguagliabili per la capacità che possiedono di parlare della vita e alla vita e precisa che la sua lettura non è mai consolatoria, anzi lo «prende alla gola»⁸, mosso da una profonda *ὄρεξις* (*ōrexis*), fame di spiritualità, vocazione al buon combattimento, come si esprime San Paolo: «ἀγωνίζου τὸν καλὸν ἀγῶνα τῆς πίστεως, ἐπιλαβοῦ τῆς αἰωνίου ζωῆς, εἰς ἣν ἐκλήθης» (1Tm 6, 12: «combatti il buon combattimento della fede, afferra la vita eterna alla quale sei stato chiamato»). Un'inquietudine spirituale che si fa più evidente nell'intimità dell'epistolario con il maestro e amico Biagio Marin, a cui Magris prometteva, con seria scherzosità, che sarebbe diventato il Giovanni Battista delle sue poesie. Gli alfabeti filosofico-religiosi sono modulati secondo le diverse sfaccettature della scrittura di Magris: ovvero il Vangelo, così come i riferimenti ai nomi più grandi della filosofia – Kant, Hegel, Heidegger, Nietzsche solo per citarne alcuni – nella dimensione etico-politica, quella dei saggi, diventano stru-

⁵ C. Magris, *Lo stupro del nulla* (2003), in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, cit., p. 31.

⁶ C. Magris, *Alla cieca*, Garzanti, Milano 2005, p. 57.

⁷ C. Magris, *Fuori i poeti dalla Repubblica?* (1996), in Id., *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, Garzanti, Milano 1999, p. 23.

⁸ «Famiglia Cristiana», 10 agosto 2017.

menti di denuncia o difesa mostrando una spietata chiarezza che tuttavia non si riduce ad una rigidità o a una cristallizzazione del pensiero. Queste seducenti forme dei piani alti della scrittura di Magris non sono strategie per raffreddare o sublimare il *furor*, la passione dell'idea. Si tratta, piuttosto, di un codice segretamente formulato, incistato nelle pieghe stesse del dire narrativo ed esprime qualcosa d'altro: le latenze della storia, l'indicibile che – come afferma Lukàcs, riferendosi a Platone, sta dietro a ogni immagine. «Videmus nunc per speculum et in aenigmate»⁹ scrive Magris, riferendosi ancora a San Paolo e poi guarda al di là dello specchio, dietro quella che Cristina Campo definisce «acqua di velluto che sembra ferma e si muove, va oltre senza scorrere, tanto che basterebbe seguirla perché quell'oltre sempre vietato [...] fosse qui e ora»¹⁰. La Bibbia è, come ha affermato Brecht, «un alfabeto per leggere il mondo»¹¹ ed

il grande codice della civiltà [...] non solo per il repertorio di simboli, figure e storie che ha offerto e continua a offrire ai secoli che si susseguono, ma perché racconta, calandola nell'epicità sensuale delle vicende concretissime di uomini e di un popolo, i motivi fondamentali di ogni vita, individuale e collettiva.¹²

È questo che cattura l'attenzione di Magris, la natura sconvolgente del *Genesis* e dell'*Esodo*, l'universalità umana, l'enunciazione degli aspetti essenziali della vita – il rapporto con l'Altro, l'*eros*, il coraggio, la paura, il dolore – nonché la rivelazione della presenza di Dio anche nella contraddittorietà e nella violenza umana. Non solo la Bibbia ma anche la tragedia e il mito greco, su cui non posso soffermarmi, forniscono «le chiavi e le immagini per capire chi e cosa siamo, la colpa e la salvezza, l'esilio e il ritorno»¹³. Meditando sulla Storia e sugli universali umani, partendo dalla storiografia per poi passare a una dimensione, potremmo dire, poetica, Magris illumina l'orrore e lo fa accedendo ai piani alti dell'esistenza. Non sviluppa antidoti consolatori, al contrario vive la contraddittorietà dell'esistenza, il materialismo della storia verso cui veniamo trascinati irrimediabilmente e, al contempo, siamo attratti dalle vertiginose altezze della religione e della filosofia come in fondo insegnano le mirabili pagine del *Fedro* di Platone dove l'anima dell'uomo è innalzata verso l'alto e il Vero dal cavallo bianco e trascinata verso il basso delle miserie umane dal cavallo nero. Magris ipotizza che «forse la funzione di ogni arte, a differenza della filosofia o della religione, è quella di raccontare e rappresentare ciò che succede al cavallo che ci tira giù o meglio a noi quando lo lasciamo a briglia sciolta e lo seguiamo»¹⁴. E quale è la funzione allora del codice filosofico di alcune sue asserzioni? Sappiamo come Platone nella *Repubblica* abbia risolto l'ancestrale scontro tra λόγος

⁹ S. Paolo, *Lettera ai Corinzi*, 13,12.

¹⁰ C. Campo, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987, p. 23.

¹¹ C. Magris, *Un alfabeto per leggere il mondo*, «Corriere della Sera», 21 settembre 2006.

¹² C. Magris, *L'alfabeto del mondo* (2006), in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, cit., p. 26.

¹³ Ivi, p. 27.

¹⁴ Ivi, p. 467.

(*lògos*) filosofico e *λόγος* poetico con la condanna della Poesia, in quanto il poeta non può accedere, come fa il filosofo, alla bellezza e all'assoluto. Il poeta è dedito alla *mimesis* e corrotto dall'immaginazione che lo ispira. Sarebbe pertanto necessario ridurre lo spazio ontologico tra immagine e idea. Ma è ancora Platone, autore di alcune tragedie andate distrutte, a dirlo nel *Teeteto* e a celebrare nello *Ione* la poesia come *μανία* (*mania*), ispirazione divina. In fondo, filosofia e poesia nascono entrambe dalla meraviglia, dal *θαυμάζειν* (*thaumàzein*).

La filosofia ha il compito di illuminare l'oscurità, talvolta incorrendo nel pericolo di una chiarezza accecante che, paradossalmente, non fa vedere la natura e il fondo ultimo delle cose che vengono comprese nella penombra. Magris, parlando della filosofia dei lumi, riflette sul pericolo in cui può incorrere la Ragione che, desiderando di comprendere tutto «può essere violenza» e – continua Magris – «la luce e la stessa universalità possono essere la violenza e la tirannide di una schedatura totale»¹⁵. Dunque è necessario non «reprimere né sublimare le tenebre, piuttosto comporle [...], tenerle insieme con vigile non curanza»¹⁶. Anche la ricerca della Verità, che lega le istanze filosofiche e religiose, può incorrere nel dramma del fondamentalismo o della volontà di potenza. Eppure ogni filosofia deve cercare il proprio fondamento di verità proprio per la necessità, di ogni individuo e di ogni collettività, di distinguere il relativo dall'assoluto. I piani filosofici, nella narrativa di Magris, sembrano rientrare, al pari di quelli religiosi, anche nella materia stessa della scrittura. Alcune figure fondamentali come Carl Michelstaedter diventano personaggi, anche in assenza, nelle sue opere. In *Un altro mare* Carlo insegna ad Enrico a «frugare nel buio e salvare le cose dall'oscurità» e che la filosofia «vuol dire vedere le cose lontane come fossero vicine, abolire la brama di afferrarle, perché esse semplicemente sono, nella grande quiete dell'essere»¹⁷. Vedere le cose lontane come fossero vicine significa, per la filosofia, calarsi nella realtà, non celarsi dietro la natura iperuranica quanto addentrarsi nell'epicità dell'esistenza. A Enrico viene detto: «tu sai consistere tutto nel presente»¹⁸ poiché egli recide l'ansia di ciò che ancora non è avvenuto né resta incagliato nelle sabbie del passato. Vive nel presente, senza eternizzarlo, *l'hic et nunc*. L'eternità non corrisponde a un illimitato continuare del tempo altrove, ma è la vita colta nelle sue epifanie. È il *καιρός* (*kairòs*) dei Greci, il presente di Michelstaedter. Enrico è sedotto dal desiderio di «andare aldilà della percezione del mondo»¹⁹, mettendo al bando ogni retorica. Carlo invece non è sopravvissuto all'incapacità di consistere nel presente ed Enrico scompare in un altro mare, cedendo alla fenomenologia della dissolvenza, ottun-

¹⁵ C. Magris, *Opere*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di E. Pellegrini e uno scritto di M. Fancelli, Mondadori, Milano 2012, p. xxiv.

¹⁶ Ivi, p. xxv.

¹⁷ C. Magris, *Un altro mare*, Garzanti, Milano 1998 (1991), p. 13.

¹⁸ Ivi, p. 14.

¹⁹ Ivi, p. 97.

dendo «il percepibile, non percepire più le cose»²⁰; portando con sé, come leggiamo nell'*Elettra* di Sofocle, il correlativo peso del dolore («λύπης ἀντίτροπον ἄχος»²¹). Più di una volta troviamo il riferimento alla ferita di Filottete, eroe tragico sofocleo a cui Enrico guarda come all'«unico, vero eroe, con la sua piaga che gli impedisce di essere come gli altri»²². È la ferita che ogni letteratura dovrebbe raccontare, non tacendone l'orrore causato dall'inganno a cui si contrappone la sapienza del πάθος (*pathos*).

Filosofia e religione sono due dimore della sua scrittura e costituiscono un doppio binario che non si configura tanto come ipotesto o fondale di questa voce liquida ma come ipertesto che si diffonde con una certa insistenza e capillarità nella sua opera.

È curioso, anzitutto, vedere come questi alfabeti filosofico-religiosi siano presenti non solo nelle raccolte di saggi e dunque nelle opere etico-politiche ma anche nei romanzi, nelle opere teatrali, nei racconti. Oggi non potrò soffermarmi sulla presenza del Vangelo che, come forse avrete capito, è piuttosto consistente nella sua opera; non solo perché il Vangelo e la Bibbia sono letture quotidiane per Magris, ma essi sono, in accordo con le riflessioni di Brecht, «l'alfabeto per leggere il mondo»²³. Agamben afferma una cosa che mi appare interessante, ovvero che la filosofia nasce dal corpo a corpo tra il soggetto e il linguaggio che hanno luogo l'uno nell'altro e «l'uno nell'altro fanno incessantemente naufragio – e, per questo, cercano ostinatamente di afferrarsi e comprendersi»²⁴.

Come e quanto è presente la filosofia nella scrittura di Claudio Magris? Numerose sono le citazioni nei suoi saggi e anche, in controtuce, nella sua scrittura. Partirei da un'immagine: una celebre, che ho richiamato anche nel mio brevissimo intervento al convegno, ovvero la rappresentazione dell'anima nel *Fedro* di Platone. Il filosofo greco, meditando su come possa raggiungere la bellezza l'anima umana, immagina che la natura dell'anima si possa configurare come una coppia di cavalli alati, guidati da un auriga: uno dei due cavalli, quello bianco, tende alle vertiginose altezze, mentre quello nero è attirato da ciò che è infimo. L'auriga deve cercare di indirizzare entrambi i cavalli verso l'iperuranio, che è la sede dell'Essere autentico. Dunque l'auriga rappresenterebbe la ragione che guida l'anima e che contempla la totalità delle Idee, ma può farlo solo per poco perché il cavallo nero trascina verso il basso. Dunque ogni anima, per Platone, contempla più o meno la sostanza delle Idee e per questo quando si incarna e andrà a vivificare il corpo dell'uomo, se ha contemplato di più, quelle anime invece che hanno visto meno incarnaeranno uomini meno dediti alla ricerca del Bello e del Vero. Perché vi faccio questo esempio? Intanto perché Platone è uno dei filosofi più presenti nell'opera di Magris e poi perché Magris richiama

²⁰ Ivi, p. 23.

²¹ Sofocle, *Elettra*, v. 120.

²² C. Magris, *Un altro mare*, cit., p. 76.

²³ C. Magris, *Un alfabeto per leggere il mondo*, cit.

²⁴ G. Agamben, *Che cos'è la filosofia?*, Quodlibet, Macerata 2016, p. 24.

questo passo, commentando acutamente che «forse la funzione di ogni arte, a differenza della filosofia o della religione, è quella di raccontare e rappresentare ciò che succede al cavallo che ci tira giù o meglio a noi quando lo lasciamo a briglia sciolta e lo seguiamo»²⁵. Vi faccio notare l'uso di due verbi: raccontare e rappresentare. Questo nesso, forse non intuibile in prima battuta, è invece fondamentale per comprendere il rapporto tra letteratura e filosofia in Magris. Raccontare e rappresentare; non dice spiegare, chiarire, definire, illuminare, comprendere [...] Cioè capiamo fin da queste battute che il dire filosofico in Magris non è legato alla sua natura assertiva, chiarificatrice, schematica. Ma ciò che conta è rappresentare ciò che accade, raccontarlo, e questo è il compito della letteratura, come vedremo. Magris varie volte fa riferimento a Platone, non solo per la raffigurazione dell'anima, ma anche per riflettere sull'ancestrale separazione tra filosofia e poesia (dunque anche tra letteratura e arte) e per indagare le molteplici sfaccettature delle opere moderne e contemporanee. Uno dei nodi più intensi, non solo della riflessione platonica, è proprio il rapporto tra filosofia e poesia: quando Platone, in una delle sue opere più importanti, *La Repubblica*, costruisce il proprio modello di Stato ideale e, nel libro X, fa una digressione sull'arte e la esclude dall'educazione dei filosofi. È un'esclusione generata su due piani: quello metafisico-gnoseologico e quello pedagogico-politico. Platone ritiene che l'arte sia un'imitazione di un'imitazione («μίμησις μιμήσεως»²⁶) – lontana dal Vero, poiché riproduce l'immagine di cose naturali che, a loro volta, sono imitazioni, riproduzioni delle idee. L'arte possiede il valore conoscitivo più basso. Ciò non riguarda la musica, o almeno alcune forme. Platone ritiene che essa possa corrompere gli animi. L'arte incatena gli animi. La critica platonica contro l'arte non tocca i miti. Inoltre questa condanna, che separa di fatto il λόγος filosofico da quello poetico, contempla soprattutto la concezione erronea dell'arte. Quando quest'ultima è a servizio della filosofia, quando cioè esprime la verità, può essere inclusa.

Magris commenta questa condanna sostenendo che Platone sapeva bene che «solo la divina mania dell'arte esprime l'essenza della vita e della verità vissuta, ma espelle i poeti dal suo Stato ideale»²⁷. Infatti sappiamo che nello *Ione* egli salva la poesia interpretandola come *μανία* (*mania*), come ispirazione divina; lui stesso era stato autore di tragedie che distrugge prima di diventare discepolo di Socrate. Ad ogni modo, continua Magris «quella condanna è ingiusta, potenzialmente totalitaria, e va rifiutata, ma ogni volta bisogna fare i conti con essa, con la verità che essa, distorcendola, contiene»²⁸. Mentre la filosofia subordina l'esistenza al significato più alto che la trascende, la poesia invece è chiamata a dire la verità dell'esistenza anche se questa è imperfetta e crudele, contraddittoria. La sentenza platonica è inaccettabile, continua in un saggio di

²⁵ C. Magris, *Letteratura & veleni* (2006), in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, cit., p. 467.

²⁶ Platone, *Repubblica*, III, 395 B 4-5.

²⁷ C. Magris, *Letteratura & veleni* (2006), in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, cit., pp. 466-467.

²⁸ *Ibidem*.

*Utopia e disincanto*²⁹, poiché buttar fuori ogni forma di arte o di letteratura o di poesia dalla Repubblica significherebbe un totalitarismo da parte dello Stato ove queste fossero bandite. Tuttavia Platone, lo abbiamo detto, celebra la poesia nello *Ione*: una contraddizione che per essere compresa, scrive Magris, a livello teorico comporta vedere come essa sia nata e questo si può fare solo attraverso l'arte e la letteratura. Magris afferma che

la filosofia e la religione formulano delle verità, la storia accerta i fatti, ma, osserva Manzoni, solo la letteratura – l'arte in genere – dice come e perché gli uomini vivono quelle verità e quei fatti; come, nell'esistenza degli individui, gli universali che essi professano si mescolano alle cose piccole, minime e infime di cui è concretamente intessuta la loro esistenza; come le verità filosofiche, religiose o politiche s'intrecciano alle speranze e alle paure degli uomini, al loro desiderare, invecchiare, morire.³⁰

Uno dei punti più importanti dell'epistemologia di Claudio Magris è l'esistenza di una dialettica tra luce e oscurità che non si sviluppa in ambito tematico ma a un livello più alto nel testo letterario. Abbiamo già ricordato la distinzione in Magris tra scrittura diurna e scrittura notturna:

In quella diurna l'autore, pur nel ritratto della realtà a lui esterna o nell'invenzione fantastica, esprime in qualche modo un senso del mondo che egli condivide personalmente; dice i suoi sentimenti e i suoi valori; combatte la sua "buona battaglia", come diceva san Paolo, per le cose in cui crede e contro ciò che considera male. La sua scrittura diurna cerca di capire il mondo, di rendersi ragione dei suoi fenomeni, di collocare i singoli destini, anche dolorosi, sullo sfondo della totalità del reale e del suo significato. È una scrittura che vuole dare senso alle cose; collocare ogni singola esperienza, anche dolorosa, in una totalità che la comprende e che solo per il fatto di comprenderla può inquadrarla in un contesto più ampio.

L'altra scrittura, quella notturna, si misura con le verità più sconvolgenti che non si osano confessare apertamente [...] È una scrittura che spesso stupisce lo stesso autore, perché gli può rivelare quello che egli non sa sempre di essere e di sentire: sentimenti o epifanie che sfuggono al controllo della coscienza e talora vanno al di là di ciò che la coscienza consentirebbe, contraddicono le intenzioni e i principi stessi dell'autore, immergendosi in un mondo tenebroso.³¹

Questa lunga citazione fa comprendere molto bene la dialettica tra le due anime della scrittura di Claudio Magris e chiarifica la presenza dei piani alti del suo pensiero: per la scrittura diurna Magris fa riferimento a San Paolo e al cele-

²⁹ Cfr. C. Magris, *Fuori i poeti dalla Repubblica?*, in Id., *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, cit., p. 22.

³⁰ C. Magris, *Romanzo e conoscenza: appunti per un'introduzione*, in A. Casadei (a cura di), *Spazi e confini del romanzo: narrative tra Novecento e Duemila*, Pendragon, Bologna 2002, p. 44.

³¹ C. Magris, *Prefazione*, in Id., *L'infinito viaggiare*, Mondadori, Milano 2005, p. xxiii.

bre passo dalla Prima Lettera a Timoteo (6, 12): «ἀγωνίζου τὸν καλὸν ἀγῶνα τῆς πίστεως, ἐπιλαβοῦ τῆς αἰωνίου ζωῆς, εἰς ἣν ἐκλήθης» («combatti il buon combattimento della fede, afferra la vita eterna alla quale sei stato chiamato»), indicando dunque il valore epistemologico della parola narrativa che diventa così un'arma in grado di far luce sulla realtà, forse anche di raggiungere, oltre la frammentarietà del reale, l'unità a cui pur tende la parola. Il Vangelo e anche i commenti plurimi alle opere filosofiche più importanti del pensiero occidentale consentono a Magris di affinare delle armi per le battaglie che riempiono le sue pagine saggistiche, gli articoli di giornale, la scrittura di carattere etico-politico e dunque riscontra anche la necessità di comprendere il mondo, di chiarire in virtù di una parola razionale e luminosa, dispiegata dal *logos*, senza chiaroscuri, che come opera la filosofia noetica, riduce la distanza ontologica tra immagine e idea. La semantica notturna invece, sebbene essa non si configuri, lo abbiamo detto, come un «viaggio al termine della notte», mette in evidenza la natura più segreta della scrittura di Magris, quella che nasce da un discendere nell'oscuro delle cose, da un mormorio della materia. A tal proposito mi è sembrato di poter rintracciare una consonanza con alcuni motivi della filosofia di María Zambrano: non solo per l'idea di penombra e di oscurità che contiene in sé il germe luminoso e aurorale, e dunque il rifiuto di postulati assiomatici in grado di illuminare con spietata chiarezza e quindi, paradossalmente, con un buon grado di cecità, la materia ma anche per l'idea di quella che Zambrano definisce *voz abismática*. Certo siamo lontani dalle nuove forme della retorica della visione o dal senso mistico del vissuto, tuttavia mentre leggevo alcuni passi, sia saggistici che narrativi dell'opera di Magris, mi sembrava di riscontrarvi l'idea che la parola narrativa e poetica nasca dall'oscurità primordiale, da una musicalità che ricorda la voce altisonante della Pizia, sacerdotessa di Apollo all'interno del tempio di Delfi, che Pindaro nelle sue *Odi* descrive con un termine, κέλαδος (*kèladōs*), ovvero il gorgheggio dello scorrere delle acque, lontana dalla seducente tonalità di Sirene e Muse. Una voce dunque che proviene dalle acque originarie della creazione, frammentata, sincopata, perennemente interrogativa e mai del tutto risolutiva e assiomatica. Zambrano consente a questa voce di esprimersi attraverso una particolare forma di scrittura, il delirio, e molti dei personaggi dei romanzi di Magris sono voci deliranti. Se, etimologicamente, *delirio* significa allontanarsi dal solco, dal tracciato e dunque prelude al pericolo di smarrirsi. I deliri sono «pratiche meditative della scrittura» poiché il «meditare è anche riconquistare il sentire originario delle cose»³². La voce, la musicalità sono strettamente connesse alla metafora del mare e dell'acqua che si ritrova in tutta l'opera di Magris anche in virtù del sentire originario delle cose. Il concetto di musicalità è riconducibile ad alcune figure femminili sapienti come Diotima che è fonte e al contempo voce dello sgorgare incessante e dunque ripete ciò che le viene detto anche se non sempre si tratta di una voce trascendentale, cioè che viene fuori da sé. Così la Pizia che mormorava le parole divine e profetiche di Apollo.

³² M. Zambrano, *Delirio e destino*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2000, p. 87.

E come il protagonista di *Alla cieca*, comprendiamo che la parola ascoltata dai profeti arriva da Dio «tremenda, un tuono nelle loro orecchie, e per dirla agli altri si girano dall'altra parte, si rivolgono a quelli rimasti ai piedi del monte, guardando giù»³³. Nel dramma teatrale *Le voci* (1995), dove non troviamo né un monologo né un dialogo ma un procedere da udito a udito, dove il protagonista si muove nello spazio angosciante dell'assenza, in un piano di astrazione tale per cui popola la solitudine con le sue ossessioni, è possibile riscontrare un legame con la voce che giunge dal fluire della materia. La stessa oscurità, la stessa grammatica dell'esistenza che sembra allora aderire alla metafisica sonora. A pensarci bene la scrittura di Magris è giocata sul sonoro e meno forse sul visivo. Certo sono indimenticabili alcune descrizioni anche di paesaggi ma la seduzione autentica della quotidianità e della realtà sembra sopraggiungere attraverso un'eco sotterranea. Siamo di fronte a una ricerca inesausta di un universale umano che tuttavia non preclude l'esplorazione delle zone oscure del reale, quelle dolorose, patologiche e deliranti.

La scrittura di Claudio Magris allora sembra confrontarsi con la materia stessa, con le cose così come sono, senza incorrere nel pericolo di una trascendenza quanto piuttosto vivere nella fenomenologia del reale, sentire la pienezza ma anche la fragilità, la desolazione dell'esistenza. Per questo mi sembra di poter affermare che la tensione filosofica di alcune affermazioni saggistiche di Magris ma anche di alcuni passaggi narrativi in cui è udibile il riverbero del nulla non sia da identificarsi come una disposizione sistematica o assiomatica della realtà. Anche quando la parola si fa arma d'invettiva o strenua difesa di argomenti cari all'autore, anche quando è necessaria una chiarezza spietata, quasi mai la voce di Magris si cristallizza in una sterile concezione al di sopra o al di fuori del reale. La sua è una parola che discende sempre agli inferi, che incorre nel pericolo dello scontro con le tenebre, che combatte il buon combattimento senza essere preda della seduzione di assiomi o postulati rigidi. Siamo forse più vicini all'idea leopardiana di *operette morali*, tra filosofia e poesia (intesa non come genere letterario, ma come parola creatrice). Alcuni racconti, in effetti, comparsi sulle riviste o sul «Corriere della Sera» sembrano avere proprio la fisionomia di narrazioni filosofiche, dove l'ago della bilancia sembra tendere in entrambe le direzioni suggellando così l'idea di un Giano bifronte che porta anche alla realizzazione di titoli, specialmente quelli di raccolte saggistiche, duplici: *Itaca e oltre*, *Utopia e disincanto*, *Segreti e no* (2014). Voglio dire che il rapporto tra filosofia e letteratura in Magris mantiene la sua dicotomia, la sua tensione, anche se questo non significa soccombere a una polarizzazione o all'altra; anzi Magris, sostenendo che la letteratura e la filosofia s'incontrano, le percepisce come due *lògoi* separati. La filosofia è ricerca del vero mentre la letteratura è il racconto di qualcuno che ricerca il vero.

La feroce separazione tra questi due *λόγοι* (*lògoi*), quello filosofico e quello poetico-letterario, è superata, almeno in Magris, credo, dal continuo senso di

³³ C. Magris, *Alla cieca*, cit., p. 21.

sconfinamento che si avverte non solo in alcune sue dichiarazioni di poetica, spesso suggellate dalla cifra di commento ad altri autori, ma nei romanzi e nei racconti dove la narrazione fluida non corre mai il rischio della cristallizzazione in rigidi schemi teorici ma allo stesso tempo ne sente la fascinazione. Magris ritiene infatti che la letteratura va pensata con linguaggi al plurale ovvero inevitabili, e quanto mai auspicabili, i suggestivi sconfinamenti tra linguaggi letterari e linguaggi derivanti da altri ambiti. Ecco l'idea di letteratura come trasloco da un genere all'altro, da un tema all'altro. Si tratta di sconfinamenti non solo relativi a generi diversi ma anche, e forse ancor più, alla pluralità delle esperienze, al molteplice volto del reale. Tutto questo sempre accompagnato da una stretta sorveglianza che salvi da passaggi trasgressivi. Ma è qui il nodo sostanziale della scrittura di Magris, che ritiene doveroso salvare la scrittura da rigide frontiere, dalla chiusura di certi ambiti, dalle gerarchie imposte alle cose e alle persone: «il miraggio» – scrive Magris – «è sempre quello di arrivare a quella sorta di 'genere misto' che è quello della nostra vita, in cui, nella stessa giornata, siamo volta a volta lirici, epici, drammatici, filosofi, ora spiritualmente aperti ora ottusi e così via»³⁴. Sarebbe necessario, per lo scrittore/filosofo, transitare tra lo spazio esistenziale e letterario e lo spazio della scienza naturale, che – commenta Magris – apre a un

mondo che non sembra più afferrabile dalla nostra fantasia e dalla nostra esperienza e che quindi non sembra più poter influenzare il nostro modo di essere, di sentire la vita, come invece accadeva in passato, dalla fisica di Epicuro che diviene anche la poesia di Lucrezio, alla scienza di Galileo che sfonda i cieli anche per la poesia e così via.³⁵

I piani alti della scrittura di Claudio Magris in fondo mostrano il tentativo della letteratura non di dare forma all'oscurità, né di illuminarla secondo strumenti metafisici ma di accoglierla e mostrarla. In un altro saggio, che fa parte di *Itaca e oltre* e ha come titolo *Dalla parte di Sancho Panza* (1979), Magris torna a riflettere sulla natura del λόγος filosofico e λόγος poetico, rifacendosi alle meditazioni di alcuni filosofi su una delle opere capitali di tutta la nostra letteratura occidentale: il *Don Chisciotte* di Cervantes. Magris esordisce nel suo saggio con un'affermazione lapidaria, ovvero che «il pensiero si mette dalla parte di Sancho Panza»³⁶: da qui continua sostenendo che la filosofia, per amore del bello e del vero – che è anche una delle sue definizioni ataviche – «deve soffermarsi sul divario fra gli ideali e le cose, sulla mancata corrispondenza fra l'universalità postulata dall'idea e la miseria del reale che la smentisce»³⁷. Adorno vede come sia necessario mettersi dalla parte di Sancho Panza per salvare la vita, per

³⁴ C. Magris, *Un'operazione di Passeur*, intervista a cura di L. Romano, «Logoi.ph», 1, 3, 2015, p. 73.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ C. Magris, *Dalla parte di Sancho Panza*, in Id., *Itaca e oltre*, Garzanti, Milano 1998 (1982), p. 66.

³⁷ *Ibidem*.

trarne in salvo i frammenti, i particolari per non incorrere nel pericolo di una falsa totalità che «pretende di trascendere l'immediatezza e di subordinarla a un senso superiore»³⁸. Dunque, Adorno si pone dalla parte del particolare che non indulge nell'universale ma allo stesso tempo sta anche dalla parte dell'universale senza lasciarsi abbacinare dal particolare. Con queste riflessioni, che io qui vi porto un po' semplificate, in fondo Magris sembra concordare, almeno in parte, con Adorno. Sebbene Magris non sia un filosofo, ma un narratore – anche se le categorizzazioni funzionano poco con il suo pensiero poliedrico per cui, per certi versi, potrei essere smentita – queste considerazioni si addicono anche alla sua epistemologia e alla sua scrittura. Ovvero l'attenzione per il particolare, per la frammentarietà del reale, per gli oggetti portati alla deriva dai naufragi dell'esistenza, la fedeltà alle cose che non vengono riscattate retoricamente. Dunque non un'impostazione rigida che vede contenuta la realtà in un Tutto totalizzante, ma una disgregazione, si direbbe – sulla scia di Democrito e Lucrezio – un'atomizzazione di frammenti, di particolari che rimandano alla totalità. Scrive Magris che «per non irrigidirsi in una sterile formalizzazione concettuale, il pensiero non deve dimenticare tutto ciò di cui esso ha dovuto liberarsi per diventare pensiero – e cioè i bisogni, i desideri, la necessità fisica»³⁹. È dunque uno sguardo rivolto al sensibile, ma che conosce l'iperuranio da cui deriva.

Queste riflessioni rientrano anche nella scelta stilistica: Magris afferma di non essersi mai cimentato seriamente con la poesia. Abbiamo forme saggistiche, romanzi e racconti ma anche formule teatrali. Abbiamo già riscontrato la dicotomia tra scrittura diurna e notturna, anche se direi che in Magris le classificazioni, le nomenclature reggono poco data la natura di dissolvenza e sconfinamento della sua prosa che non è mai pesante, ma mantiene una leggerezza anche quando essa si misura con la statura etico-morale della materia oggetto di riflessione. In fondo, come sostiene Hegel, che Magris riprende più volte a sostegno delle sue ipotesi, il romanzo moderno deve cimentarsi con una natura individuale orfana di dei, che rinuncia spesso alla poesia dell'esistenza. Il romanzo subentra all'epos. La poesia, come la letteratura, non sono ideologiche, non insegnano alcuna morale né costringono il fluire conturbante, inesorabile, abbacinante del reale in una sistematizzazione ideologica. Il compito della letteratura è quello di cogliere le epifanie del reale, non di indugiare in spiegazioni o di creare false vesti consolatorie. Racconta le lacerazioni: della Storia, individuale e collettiva, delle passioni, di tutto ciò che trascina nelle pieghe dolorose del reale. Mostra l'indicibile.

In un bellissimo dialogo fra Ermanno Paccagnini e Claudio Magris, che ha come titolo *Ma senza etica esiste la letteratura?* Paccagnini osserva nella scrittura dell'autore un forte senso etico che pervade la sua narrativa e la sua opera saggi-

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ivi*, p. 67.

stica e giornalistica, «un'etica del dolore, della sofferenza, oltre che della salvezza; e dell'abbattimento, quando non interviene la salvezza»⁴⁰. E Magris risponde:

ha un dovere di verità. E la verità è anche un contrasto... Sento sempre più fortemente il contrasto tra il momento etico, la necessità morale, insomma "il buon combattimento" per dirla con san Paolo. Sento sempre più il contrasto fra "il buon combattimento" e quella che è anche la verità negativa. Qualche volta c'è anche la verità "da diserzione", dello scappare. C'è anche un'ignominia con cui ognuno di noi, chi più chi meno, deve convivere, e la letteratura deve testimoniarla.⁴¹

Magris sostiene che la letteratura, pur non aderendo alle severe asserzioni della filosofia, deve avere questa aspirazione alla dimensione morale, che prima di aderire a un codice, è una necessità di verità e di affrontare la drammaticità dell'esistenza e con le sue contraddizioni. La letteratura in questo senso ha un grande compito, poiché insegna a non indorare la pillola come in fondo fanno anche le grandi religioni, che sempre fanno i conti con la drammaticità e col male. Di questo Magris sembra essere profondamente convinto, ovvero del grande contenuto morale della religione e anche in fondo della letteratura. Certo è che questa volontà di verità comporta una contraddizione tra responsabilità ma anche – scrive – quel tanto di irresponsabilità. Ognuno poi risolve questo contrasto come crede. La letteratura, in particolare la narrativa, scrive Magris in un saggio contenuto in *Livelli di guardia* (2011), contribuisce alla comprensione della realtà perché «trasforma una nozione, una conoscenza teorica in esperienza concreta, in vicinanza e conoscenza sensibile, tuffandosi nella vita vissuta da altri e facendola diventare nostra»⁴². E Magris qui aggiunge anche un'altra cosa interessante, che rientra in queste vertiginose dimore filosofiche della sua scrittura ovvero che la letteratura in fondo ha anche il compito, se non il dovere, di deformare la realtà per cogliere la verità anche se la verità poetica è tale solo se sa e si rivela come metafora, immagine, invenzione, nel suo senso etimologico di *invenire* cioè di trovare.

Magris fa continuamente riferimento a filosofi e pensatori: Nietzsche, Heidegger, Kant, Pascal, Hannah Arendt, Simone Weil. Una rete citazionale davvero impressionante a cui certo si lega e interseca quella, come avete visto, religiosa anche se Magris in realtà non parla mai di religione o meglio utilizza questo vocabolo ma indicando non un sistema nozionistico. Cita la Bibbia così come il Vangelo poiché sono gli 'alfabeti del mondo', non solo perché forniscono le chiavi, i simboli, le immagini per leggere il mondo ma proprio per il loro calarsi entro l'oscurità del reale, portandone alla luce – senza tuttavia dissiparle le tenebre – le contraddizioni più sconvolgenti, i nodi essenziali della vita. Magris certo ha affermato che Vangelo, Bibbia ma anche in fondo queste sue continue

⁴⁰ C. Magris, E. Paccagnini, *Ma senza etica esiste la letteratura?*, «Vita e Pensiero», 3, 2005, p. 72.

⁴¹ Ivi, p. 73.

⁴² C. Magris, *Livelli di guardia. Note civili (2006-2011)*, Garzanti, Milano 2011, p. 86.

riflessioni filosofiche sono armi, strumenti per difendere le proprie idee. Eppure esse sono presenti, più o meno esplicitamente all'interno della sua narrativa.

Nel suo romanzo, forse il più bello, *Alla cieca* ci sono numerosi rimandi alla Bibbia e al Vangelo e sono, badate bene, citazioni ora chiare e manifeste, ora criptiche e latenti nel testo. Questa reiterata presenza è suggestiva poiché quasi mai le citazioni sono dirette ma la parola biblica, evangelica diventa materia stessa della scrittura. Dunque la veste ermeneutica viene abbandonata a favore di una seducente trascrizione delle epifanie sommerse dalla storia. In *Alla cieca* sussiste dunque una polifonia di rimandi dal Libro di Giobbe, di Gioele, da Isaia e dai Salmi, da Gionah ma anche dall'Ecclesiaste e in particolare dal Genesi a cui si affiancano quelle dai Vangeli e dalle Lettere di San Paolo. Il racconto di Magris si muove – si direbbe – tra l'Alfa e l'Omega, tra prologo eziologico ed epilogo escatologico: questo è suggerito non solo dal tuonante monito presente nel Vangelo giovanneo dove Gesù rivela al discepolo, come verità assoluta, la sua natura: «ἐγὼ τὸ Ἄλφα καὶ τὸ Ὠ, ὁ πρῶτος καὶ ὁ ἔσχατος, ἡ ἀρχὴ καὶ τὸ τέλος» («io sono l'Alfa e l'Omega, il Primo e l'Ultimo, il principio e la fine», Ap 22, 13).

Inoltre alcune figure di filosofi, per esempio, diventano personaggi come Carl Michelstaedter in *Un altro mare*. In *La persuasione e la retorica* (1913), opera fondamentale del filosofo goriziano, troviamo la stessa passione per la filosofia e la tragedia greca, che accomuna il personaggio Carlo, Enrico ma anche Magris stesso. Così come la passione per la sapienza veterotestamentaria. L'esergo, ormai famoso, di *La persuasione e la retorica*, è il verso terribile dell'*Elettra* di Sofocle ovvero: «μανθάνω δ' ὀθοῦνεκα ἔξωρα πράσσω κοῦκ ἐμοὶ προσεικότα» (so di dire cose sconvenienti)⁴³ in cui parla del βίος ἄβιος (*bios àbios*), la vita non-vita e si chiede «dove è la vita se non nel presente?»⁴⁴. Sia il filosofo dunque che il narratore hanno a che fare con il Tempo, altro nodo ossessivo della riflessione narrativa di Magris e che è, come sappiamo, uno dei temi filosofici per eccellenza. Per Claudio Magris il tempo a volte è rettilineo, talvolta «discontinuo e contraddittorio, che va avanti e indietro ritornando su sé stesso, sospendendo la successione delle cose e rendendole tutte simultanee»⁴⁵, altrove sospeso come per Ulisse presso l'isola di Calipso dove «quell'eternità è un'assenza, un intervallo, un'interruzione della storia»⁴⁶. Esiste un microcosmo temporale, i luoghi stessi diventano «gomitoli del tempo che si è avvolto su sé stesso»⁴⁷.

Carlo vede la luce «dove gli altri vedono il buio, mari senza rive [...] cielo delle idee platoniche», dove il fluire eracliteo lotta con l'eterno, dove si brucia l'«avverbio negativo μὴ ὄν, non essere»⁴⁸, dove la crepa intorno alla fotografia di Schopenhauer si muove tra volontà e verità. Una cicatrice dunque, non uno

⁴³ C. Michelstaedter, *La persuasione e la retorica*, Adelphi, Milano 1982, p. 33.

⁴⁴ Ivi, p. 69.

⁴⁵ C. Magris, *I luoghi della scrittura: Trieste*, in Id., *Itaca e oltre*, cit., p. 282.

⁴⁶ C. Magris, *Negli interstizi del tempo*, in Id., *Itaca e oltre*, cit., p. 103.

⁴⁷ C. Magris, *Microcosmi*, Garzanti, Milano 1997, p. 211.

⁴⁸ C. Magris, *Un altro mare*, cit., p. 87.

strappo da cui spiare l'oltre, non il canto delle sirene che pur Ulisse ascolta ma con gli occhi, non la voce di Euridice che sceglie di stare dalla parte dell'ombra... il tempo, l'«oggi, adesso [...] ma che vuol dire?» si chiede Magris nel suo ultimo libro, *Tempo curvo a Krems*⁴⁹. Anche questa tematica filosofica, dunque, trattata però con estrema leggerezza nella prosa di Claudio Magris, è indice di una compresenza tra la tensione verso il materialismo della storia, del reale, delle passioni verso cui il cavallo nero, platonicamente, ci trascina e l'attrazione verso le vertiginose altezze di quelle dimensioni trascendentali della filosofia e della religione, sebbene, secondo quest'itinerario un po' tortuoso che ho cercato di tracciare oggi con voi ma che sto ancora approfondendo per la mia ricerca sulle interazioni tra filosofia e letteratura in autori come Magris, Meneghelli e Landolfi, in fondo queste dimensioni alte della scrittura di Magris sono calate nel fluire eracliteo dell'esistenza. Certo allora anche la grande metafora del mare che troverete in tutti gli scritti di Magris è da leggersi in questa ottica filosofica.

Sono due le immagini che spiegano forse solo in parte le dinamiche dialettiche e polarizzate della scrittura di Magris tra filosofia e senso poetico, se così possiamo definirlo. Una è presente non solo nel romanzo *Un altro mare*, ma torna varie volte anche nei saggi, ovvero la ferita di Filottete, eroe tragico dell'omonima tragedia di Sofocle, partecipe anch'egli della guerra di Troia e abbandonato in una caverna dall'astuto e crudele Ulisse e poi richiamato in un secondo momento, ancora con l'inganno, poiché in possesso delle armi di Eracle, di cui si diceva essere diretto discendente. Al di là del significato mitico della tragedia, che vede l'insistenza sulla violenta immagine della gamba in cancrena, questa può essere assunta come una grande metafora. In *Un altro mare*, Enrico considera Filottete come l'«unico, vero eroe, con la sua piaga che gli impedisce di essere come gli altri»⁵⁰. La ferita, la piaga è il senso del reale che ogni letteratura dovrebbe raccontare, non tacendone l'orrore causato dall'inganno a cui si contrappone la sapienza del πάθος (*pathos*). Filottete mostra la sua ferita, non solo dando forma al dolore, fisico e morale, costringendo l'interlocutore a guardare l'orrore dell'atto compiuto da colui la cui σοφία (*sofia*) è crudele e ingannevole, a cui egli contrappone il πάθος. Il viaggio intrapreso da Enrico è un perdersi, è una storia senza storia, è fenomenologia della dissolvenza, vivere l'attimo presente, consegnatogli per osmosi dall'amico Carlo. La ricerca della persuasione, interpretazione filosofica di una tensione al vivere il tempo presente, di raggiungere la dimensione della vita vera. Il compito della letteratura sembra essere proprio questo: narrare anche l'orrore e l'oscurità, e dunque non quello di illuminare il reale e di chiarirlo, come in fondo fa il filosofo, e stare sull'orlo della ferita.

L'altra immagine, che mi pare suggestiva per comprendere la funzione della letteratura e dunque di una filosofia immaginata come dimensione affine ad essa, si trova ne *Il Conde* in cui, al di là della storia narrata e delle implicazioni del personaggio, troviamo un pescatore di cadaveri che coglie dai fondali marini

⁴⁹ C. Magris, *Tempo curvo a Krems. Cinque racconti*, Garzanti, Milano 2019, p. 47.

⁵⁰ C. Magris, *Un altro mare*, cit., p. 76.

cadaveri di annegati ma anche altri oggetti. Ecco dunque che questo cogliere dal fondo gli oggetti, frantumi, qualcosa che in fondo è già stato, ma che è presente nell'istante in cui viene colto, qualcosa che, in termini metafisici e anche fenomenologici, sta sopra e sotto, fra ciò che è scomparso e ciò che invece permane. Mi sembra di poter leggere in queste immagini, capite, estremamente affascinanti, l'operazione che in fondo compie la letteratura e la sua dimensione più alta, la filosofia, che in Magris non appesantisce e non incombe:

E così avanti, i giorni e le notti scivolano nella mia vita, l'acqua s'infiltra fra le fessure del legno allargando sempre di più i buchi, ogni giorno qualcosa cola via da me e mi fa più leggero, mi pare di essere solo quel po' di maglia fra un buco e l'altro e di tanto in tanto salta via un pezzo, due o tre buchi diventano uno più grande finché ci sarà solo un unico buco ossia neanche quello. Già adesso son troppo ampi e le cose mi passano oltre, per i pesci la rete è ormai troppo larga, sicché non trattengo più niente.⁵¹

La presenza dunque degli alfabeti filosofico-religiosi in Magris significa la capacità di accogliere la contraddizione del reale e la scrittura, allora, vive «la tensione tra essere e non-essere, tra origine e fine, tra emergere dal nulla e sparire nel nulla»⁵².

Riferimenti bibliografici

- Agamben Giorgio, *Che cos'è la filosofia?*, Quodlibet, Macerata 2016.
 Campo Cristina, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987.
 De Stefano Cristina, *Belinda e il Mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Adelphi, Milano 2002.
 Magris Claudio, *Dalla parte di Sancho Panza* (1979), in Id., *Itaca e oltre*, pp. 66-70.
 — *Itaca e oltre*, Garzanti, Milano 1998 (1982).
 —, *I luoghi della scrittura: Trieste*, in Id., *Itaca e oltre*, pp. 278-284.
 —, *Negli interstizi del tempo*, in Id., *Itaca e oltre*, pp. 100-106.
 —, *Il Conde. Alla foce*, Il melangolo, Genova 1993 (1991).
 —, *Un altro mare*, Garzanti, Milano 1998 (1991).
 —, *Le voci*, Il Melangolo, Genova 1995.
 —, *Fuori i poeti dalla Repubblica?* (1996), in Id., *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, Garzanti, Milano 1999, pp. 22-31.
 —, *Microcosmi*, Garzanti, Milano 1997.
 —, *Romanzo e conoscenza: appunti per un'introduzione*, in Alberto Casadei (a cura di), *Spazi e confini del romanzo: narrative tra Novecento e Duemila*, Pendragon, Bologna 2003, pp. 43-54.
 —, *Lo stupro del Nulla* (2003), in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, pp. 30-32.
 —, *Alla cieca*, Garzanti, Milano 2005.
 —, *L'infinito viaggiare*, Mondadori, Milano 2005.
 —, *Un alfabeto per leggere il mondo*, «Corriere della Sera», 21 settembre 2006.

⁵¹ C. Magris, *Il Conde. Alla foce*, Il melangolo, Genova 1993 (1991), pp. 42-43.

⁵² C. Magris, *Lo stupro del nulla*, in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, cit., p. 31.

- , *La storia non è finita. Etica, politica, laicità*, Garzanti, Milano 2006.
- , *L'alfabeto del mondo* (2006), in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, pp. 26-29.
- , *Letteratura & veleni* (2006), in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, pp. 463-467.
- , *Alfabeti. Saggi di letteratura*, Garzanti, Milano 2008.
- , *L'ombra e la fiamma*, in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, pp. 98-103.
- , *Livelli di guardia. Note civili (2006-2011)*, Garzanti, Milano 2011.
- , *Elogio dell'opacità: troppa luce accesa*, «Corriere della Sera», 10 luglio 2011.
- , *Opere*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini e uno scritto di Maria Fancelli, Mondadori, Milano 2012.
- , *Un'operazione di Passeur*, intervista a cura di Luca Romano, «Logoi.ph», 1, 3, 2015, pp. 72-75.
- , *Tempo curvo a Krems. Cinque racconti*, Garzanti, Milano 2019.
- Magris Claudio, Paccagnini Ermanno, *Ma senza etica esiste la letteratura?*, «Vita e Pensiero», 3, 2005, pp. 70-79.
- Michelstaedter Carlo, *La persuasione e la retorica*, Adelphi, Milano 1982.
- Pellegrini Ernestina, *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, Moretti & Vitali, Bergamo 2003 (1997).
- Zambrano María, *Delirio e destino*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2000.

«Il cybernauta è naufragato»

Rappresentazioni del tecnologico nell'opera di Claudio Magris

Simone Rebora

Abstract:

This essay traces and analyses the various representations of technology in Claudio Magris' work. From the answering machines of *Le voci* to the war machines of *Non luogo a procedere*, a controversial and conflicting relationship has always been established between the protagonists of Magris' narratives and the various declinations of technological progress. The essay explores the concepts of cognitive sciences and digital humanities (such as the "extended mind" and word embeddings), while also referring to Magris' own reflections on writing and figureheads, to illustrate the profoundly ethical value of the relationship established between human beings and the tools that they create.

Keywords: Claudio Magris, Cognitive Science, Digital Humanities, Technology

1. Osservazioni preliminari: ovvero, la tecnologia come nemico

Nel complesso dell'opera magrisiana, tre titoli si distinguono per la forte rilevanza che l'elemento tecnologico gioca al loro interno. Nel monologo *Le voci*¹, il protagonista è caratterizzato dalla peculiare mania di raccogliere i messaggi registrati nelle segreterie telefoniche come espressione delle 'vere' voci umane, molto più genuine delle parole espresse in presenza o anche solo trasmesse in tempo reale. Alla sua uscita nel 1993, il monologo si distinse da subito per aver dato la voce a un personaggio molto lontano dalla sensibilità dell'autore, che fino a quel momento (in romanzi come *Un altro mare*, 1991, e racconti come *Il conde*, 1990) aveva sempre dato vita a personaggi dalla profonda umanità, non di rado conflittuale e contraddittoria, ma mai guidata da ideali così decisamente antinaturali. Ernestina Pellegrini definì il monologo come «un delirio di purezza e di

¹ C. Magris, *Le voci* (1993), in Id., *Opere*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di E. Pellegrini e uno scritto di M. Fancelli, Mondadori, Milano 2012, pp. 1509-1527.

Simone Rebora, University of Verona, Italy, simone.rebora@univr.it, 0000-0002-1501-3774

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Simone Rebora, «Il cybernauta è naufragato». *Rappresentazioni del tecnologico nell'opera di Claudio Magris*, pp. 323-333, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, CC0 1.0 Universal, DOI 10.36253/978-88-5518-338-3.25, in Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (edited by), *Firenze per Claudio Magris*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2420-8361 (online), ISBN 978-88-5518-338-3 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-338-3

morte su sfondi tecnologici»², evidenziando il carattere patologico del rapporto tra il protagonista e lo strumento di comunicazione da lui idolatrato. Il repentino svoltare di tale rapporto in forme di violenza e auto-isolamento, conferma l'apparente identificazione di *Le voci* con una quanto mai attuale *cautionary tale* sugli usi e abusi dei moderni mezzi di telecomunicazione.

In questa prospettiva, appare decisamente simile il messaggio veicolato da un altro monologo delirante su un simile sfondo tecnologico: quello di Salvatore Cippico in *Alla cieca*³. Qui il mezzo di comunicazione è una chat (il romanzo esce infatti nell'anno 2005, quando la rete di Internet è ormai entrata nella vita di tutti): tale tecnologia vorrebbe svolgere una funzione 'terapeutica' per il protagonista, ma contribuisce piuttosto a imprigionarlo in un sistema di controllo da cui egli cerca ostinatamente di fuggire. Nel suo illuminante delirio, infatti, Cippico si era riscoperto clone dell'avventuriero danese Jorgen Jorgensen, con lui vittima prototipica delle prevaricazioni della Storia sull'intero genere umano. In questa prospettiva, il computer e il World Wide Web offrono gli strumenti per un'ulteriore riproduzione della sua martoriata identità, già rinata tramite gli esperimenti della biogenetica e ora moltiplicata attraverso gli schermi del mondo digitale. In un finale dal sapore pseudo-fantascientifico, però, Cippico riesce a sfuggire all'eterno tormento facendo cancellare la 'riproducibilità tecnica' di Jorgensen, eliminando in un sol colpo la propria traccia genetica e digitale tramite l'intervento risolutivo del fuoco purificatore:

E invece... chi ci avrebbe mai pensato. Dev'essere stato Andy Black. [...] Era abile, col fuoco, Andy; ne aveva accesi tanti, nella foresta, fin da bambino. Non gli dev'esser stato difficile bruciare il corpo e ancora meno difficile spargere le ceneri nel Derwent, come stabilito, là dove la corrente del fiume-mare scorre verso i ghiacci antartici. Ormai innocui, niente permafrost – il fuoco distrugge tutto – anche i chips, le piastrene di memoria al silicio, memoria mia, di altri, di tutti, che ne so. Distrutti comunque anche loro, così, per sicurezza. Non c'è più niente che quelle gelide acque e quei blocchi di ghiaccio possano conservare, a disposizione di nuovi comandanti dei Lager di domani che vogliono richiamare i morti ai lavori forzati a vita. Il Cybernauta è naufragato, è finito in bocca ai pesci, masticato digerito evacuato, non c'è proprio più.⁴

Questa paradossale auto-liberazione conferma ulteriormente il ruolo problematico (se non del tutto negativo) della tecnologia nell'opera di Claudio Magris: compito ultimo dell'uomo (sembrano dirci Cippico e Jorgensen) è quello di ribellarsi alle strutture artificiali che si auto-impone, anche al prezzo di cancellare ogni traccia della propria esistenza, presente e soprattutto futura.

² E. Pellegrini, *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, Moretti & Vitali, Bergamo 2003 (1997), p. 207.

³ C. Magris, *Alla cieca*, Garzanti, Milano 2005.

⁴ Ivi, p. 334.

Tale rappresentazione del tecnologico è confermata anche dal terzo titolo qui in esame: *Non luogo a procedere*⁵. Dopo le segreterie telefoniche, il Web e la clonazione artificiale, al centro del romanzo pubblicato nel 2015 si collocano infatti le terribili macchine da guerra che il protagonista Diego de Henriquez raccoglie nel suo «Museo totale della Guerra per l'avvento della Pace»⁶, con l'obiettivo (ancora una volta tanto delirante quanto sorprendentemente lucido) di 'disinnescare' la Storia, riducendo ogni strumento di morte a inoffensivo oggetto da collezione: «belle e inutili [ci dice de Henriquez], così devono essere le armi»⁷. E sarà proprio da queste armi disinnescate (o «germi di storie», nelle parole di Magris stesso)⁸, che la labirintica struttura narrativa di *Non luogo a procedere* prenderà vita, conducendoci ancora una volta ai margini estremi della Storia, riscoprendone gli orrori più profondi e le colpe mai pagate, ma anche suggerendoci nuove, vertiginose fughe dall'abisso.

Queste brevi osservazioni sembrano tutte suggerire come la tecnologia, nell'opera di Claudio Magris, sia una delle più forti incarnazioni del nemico da combattere. Nel confermare tale acquisizione, queste poche pagine ricostruiranno però anche le tracce di un rapporto molto più complesso, capace di sfruttare i propri aspetti più ambigui per indagare il grande interrogativo etico che la nostra evoluzione (non solo tecnologica) ci impone: fino a che punto essa possa condurci alla salvezza e fino a che punto alla perdizione.

2. Ombre e luci del tecnologico

Tra le varie interpretazioni del monologo *Le voci*, non sono mancate quelle che ne hanno messo in mostra gli aspetti più costruttivi. Giuliano Gramigna, per esempio, ha ipotizzato la possibilità che, nella sua ricerca di un ideale di purezza, il protagonista di *Le voci* «non [sia] un maniaco ma una specie di delicato sperimentatore, di teorico»⁹. E spingendosi ancora oltre lungo questa linea di pensiero, Franca Eller ha notato come «[s]enza ripetere la vita nell'immaginazione non si può mai essere veramente vivi»¹⁰. Insomma, il 'delicato sperimentatore' di *Le voci* non sarebbe un semplice maniaco, ma una sorta di platonista tecnologico, che intuisce (ma poi spinge fino al parossismo) un aspetto distintivo del nostro essere al mondo. A sintetizzare la complessità del soggetto è ancora una volta Ernestina Pellegrini, secondo cui *Le voci* «esprime il volto più

⁵ C. Magris, *Non luogo a procedere*, Garzanti, Milano 2015.

⁶ Ivi, p. 15.

⁷ Ivi, p. 208.

⁸ Riporto qui le parole di un suo intervento durante il convegno *Firenze per Claudio Magris*, tenuto presso l'Università degli Studi di Firenze il 3 Maggio 2019.

⁹ G. Gramigna, *Magris, concerto per voci senza corpo*, «Corriere della Sera», 18 febbraio 1995.

¹⁰ F. Heller, *Le voci*, «Il Mattino dell'Alto Adige», 27 maggio 1995. Come nota Ernestina Pellegrini, Heller qui cita la filosofia di Hannah Arendt (cfr. E. Pellegrini, *Notizie sui testi*, in C. Magris, *Opere*, cit., p. 1618).

autenticamente kafkiano della scrittura di Magris»¹¹: una riflessione sulla condizione umana, insomma, che sfrutta le contraddizioni e l'assurdo per penetrare più a fondo nel proprio soggetto¹².

Una considerazione più attenta spinge quindi la rappresentazione del tecnologico in una regione più chiaroscurale, dove connotazioni positive e negative si confondono, mostrando infine le tracce di una profonda simbiosi. Lo conferma una riflessione su quello che è uno fra i più antichi (e forse il più prototipico) tra gli strumenti tecnologici, suggerita ancora una volta dal romanzo *Alla cieca*.

La storia di Salvatore Cippico e Jorgen Jorgensen può essere infatti letta come una complessa riflessione sulla natura della scrittura: da un lato, è tramite la scrittura (d'invenzione) che i due protagonisti riescono a sfuggire al proprio universale calvario; dall'altro la scrittura, cioè il lasciare un segno (sia anche digitale o genetico) nello scorrere della Storia, è proprio ciò che ne alimenta l'inesauribile tormento. Lo stesso Cippico/Jorgensen nota a un certo punto del suo percorso come la scrittura possa anche essere dominio («Con la penna in mano, sono la Storia, sono il Partito») ¹³, mentre Diego de Henriquez, in *Non luogo a procedere*, non esiterà a rilevare come «“ne uccide più la penna che la spada”» ¹⁴. A sintetizzare questa natura duplice, si può quindi dire con Magris che la scrittura è «al 50,001 per cento salvezza e al 49,999 perdizione»¹⁵. E si può anche aggiungere che, in quanto tale, essa ci rivela la propria natura più spiccatamente tecnologica, di strumento che offre nuove, inesplorate potenzialità ma che lascia infine a noi la scelta se trasformarle in un'occasione di crescita e di scoperta, o se lasciarcene semplicemente soggiogare, abbagliati da un fascino tanto immediato quanto insidioso.

Sulla scrittura come tecnologia che ristrutturava il nostro pensiero aveva già scritto Walter Ong, il quale notava quanto il considerarla come forma di espressione 'naturale' rischia di farci perdere di vista il suo carattere tecnologico¹⁶. A chiarire ancora meglio questa intuizione, giunge la più recente teoria della 'mente estesa', sviluppata da Andy Clark e David Chalmers nell'ambito degli studi co-

¹¹ E. Pellegrini, *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, cit., p. 204.

¹² Si noti a proposito come il monologo di *Le voci* dia idealmente il via a una prassi piuttosto comune nelle opere di Claudio Magris, che vedono spesso al loro centro personaggi che soffrono di malattie mentali. Come dirà Magris riguardo *Alla cieca*, «[i]n tutti gli eventi c'è una profonda verità e dunque anche un profondo ordine, che però, per essere colto, deve passare attraverso il delirio» (C. Magris, M. Vargas Llosa, *La letteratura è la mia vendetta*, Mondadori, Milano 2012, p. 17).

¹³ C. Magris, *Alla cieca*, cit., p. 189.

¹⁴ C. Magris, *Non luogo a procedere*, cit., p. 167.

¹⁵ C. Magris, *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, Garzanti, Milano 1999, p. 27.

¹⁶ W.J. Ong, *Writing Is a Technology that Restructures Thought*, in G. Baumann (ed.), *The Written Word. Literacy in Transition*, Clarendon Press, Oxford 1986, Oxford UP, New York 1986, pp. 23-50.

gnitivisti. Nel loro articolo pubblicato nel 1998¹⁷, Clark e Chalmers proposero un'ipotesi quanto mai controversa, suggerita da un piccolo esperimento mentale: la storia di Otto e Inga. Questi due personaggi finzionali vivono entrambi nella città di New York e una sera devono recarsi all'inaugurazione di una mostra al museo MOMA. Inga ricorda l'indirizzo a memoria, quindi si reca al museo senza difficoltà o ritardi. Otto invece ha problemi di memoria (soffre infatti di Alzheimer), ma sa che l'indirizzo è scritto sul suo inseparabile taccuino, dove raccoglie tutte le informazioni per lui essenziali: lo recupera quindi rapidamente e giunge anch'egli all'inaugurazione in perfetto orario. L'ipotesi di Clark e Chalmers è che, dal punto di vista dei processi cognitivi, non vi è differenza tra ciò che avviene nelle menti di Otto e Inga: entrambi *sanno* l'indirizzo del MOMA. Come è facile intuire, la proposta suscitò un vasto dibattito¹⁸, alimentato proprio dal suo innegabile estremismo. Ai fini del presente ragionamento, un suo specifico aspetto si rivela però quanto mai utile: la 'trasparenza' che lo strumento assume per la mente da esso estesa¹⁹. Nel caso di Otto, infatti, il taccuino si può intendere come estensione della sua mente proprio perché non è più percepito come strumento esterno: esso esiste al di fuori del suo utilizzatore, innegabilmente, ma nel momento in cui viene utilizzato diviene come trasparente ai suoi occhi, che leggono su di esso l'indirizzo del MOMA così come Inga lo 'leggeva' dentro la propria memoria. Applicare la teoria della mente estesa al fenomeno della scrittura, aiuta a capire come essa resti una tecnologia che si sviluppa al di fuori di noi, ma che è divenuta talmente trasparente ai nostri occhi e mani da trasformarsi in una naturale estensione della mente.

Questa estensione comporta tante opportunità quanti pericoli: da un lato, l'opportunità innegabile è nello sviluppo stesso del pensiero, che (nonostante le proteste di Platone) non può più fare a meno di tecnologie come la scrittura per raggiungere nuovi e più elevati stadi di coscienza; dall'altro, il rischio maggiore è quello di dimenticare completamente l'esistenza dello strumento, che potrebbe così imporci una serie di pregiudizi a esso connaturati (i cosiddetti *bias*) e che potrebbe stimolare varie forme di *hybris* del pensiero 'potenziato'. Non bisogna dimenticare, infatti, come la teoria della mente estesa si presti facilmente a sostituire il taccuino di Otto con tecnologie molto più potenti (e ancora più insidiose) come i motori di ricerca del Web e i contemporanei smartphone. Respingere queste tecnologie come semplici pericoli è quantomeno limitante, ma altrettanto sbagliato (e ancora più pericoloso) è accettarle acriticamente come naturali estensioni del nostro pensiero.

¹⁷ D.J. Chalmers, A. Clark, *The Extended Mind*, «Analysis», 58, 1, 1998, pp. 7-19.

¹⁸ Cfr. A. Paternoster, *Ridimensionare la mente estesa*, «Sistemi intelligenti», 24, 1, 2012, pp. 99-106.

¹⁹ Per una estesa riflessione sulla trasparenza degli strumenti nella teoria della mente estesa, cfr. A. Clark, *Supersizing the Mind. Embodiment, Action, and Cognitive Extension*, Oxford UP, Oxford 2011 (2008), pp. 31-43.

3. La via di Magris: tra polene e ipertesti

Un peculiare oggetto che ha sempre fortemente attratto l'attenzione di Magris è la polena. Nella tecnologia-nave, dove ogni singola parte assume una funzione specifica, la polena si distingue per l'esserne sostanzialmente priva (almeno da un punto di vista prettamente utilitaristico): non è un caso che, nel 1907, essa venga tolta dalla prua delle navi della Marina americana, disconoscendone infine anche la funzione apotropaica. Eppure, essa «è l'anima della nave, la sua fisiognomica, il suo volto nel quale trapela l'intima natura della nave stessa»²⁰. Tutto questo ci racconta Magris nella recente raccolta intitolata *Polene*, dove il ruolo, l'evoluzione e la pregnanza simbolica di queste opere, a metà strada tra l'arte e la stregoneria, vengono indagate in tutte le sfumature. E se si vuole trovare un comune denominatore in questa complessa rassegna, è forse quello dell'ambiguità. Perché ambiguo è il ruolo della polena, da un lato salvatrice di vite (come nel caso di Vincenzo de Felice, unico sopravvissuto del naufragio della *Primos* dopo essersi aggrappato alla polena staccata) e dall'altro capace di dannarle o annientarle. Magris si sofferma a lungo sui casi più sfortunati, come quello dell'*Atalanta* di La Spezia, che causò il suicidio dell'ufficiale tedesco Erik Kurz e la morte di forse altre due persone; o la polena descritta nel racconto *La figura di prua* di Nathaniel Hawthorne, che rapì lo spirito e la creatività del proprio scultore. Questa pericolosità, però, non risulta essere il frutto di una connaturata insidia, quanto piuttosto conseguenza della funzione stessa della polena, occhio aperto sulla prua della nave «a scrutare ciò che agli altri è interdetto e fatale»²¹:

Anche per questo la polena è figura di una seduzione infera, della grande tentazione del nulla e di credere al nulla; un idolo dell'eterna schiavitù di essere. Costruire un idolo vuol dire però anche esorcizzarlo, circoscriverlo, rendergli omaggio e insieme domarlo, confinarlo in un suo posto preciso. La polena, il terribile, non è la figura, bensì il suo sguardo; nemmeno i suoi occhi, ma ciò che essi vedono, il niente che vedono. Gli scultori in qualche modo accalappiano, neutralizzano quel demonico, lo imprigionano in un corpo aggraziato e addomesticato e lo inchiodano, come un trofeo, a prua, metà apprendisti stregoni e metà esorcisti.²²

Si può quindi dire che, come la scrittura, anche le polene sono «al 50,001 per cento salvezza e al 49,999 perdizione»²³. La scrittura è perdizione quando si limita a imitare o ambisce a strutturare il mondo, mettendosi così al servizio della Storia; le polene sono perdizione quando in esse si cerca un'alternativa alla natura, cadendo così preda del loro lato più demonico. Ma le polene possono essere salvezza quando, come Salvatore Cippico, si riconosce in esse «una serie di falsi, ma falsi autentici»²⁴, capaci di sostenerci e anche salvarci dal naufragio

²⁰ C. Magris, *Polene. Occhi del mare*, La nave di Teseo, Milano 2019, p. 49.

²¹ Ivi, p. 12.

²² Ivi, p. 130.

²³ C. Magris, *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, cit., p. 27.

²⁴ C. Magris, *Alla cieca*, cit., p. 319.

della Storia, senza però mai sostituirsi al nostro amore per la vita. Allo stesso modo la scrittura, quando non teme la contraddizione e il fallimento ma ambisce a inventare e a esplorare i limiti estremi della conoscenza (fino a spingersi alle soglie del delirio), anch'essa può divenire salvezza.

A chiudere questo percorso è ancora una volta *Non luogo a procedere*, romanzo che conferma l'importanza della scrittura (d'invenzione) per ridare una voce a chi, come Diego de Henriquez, ha lottato per farci arrivare un messaggio che in molti non hanno voluto ascoltare, che altri hanno etichettato come semplice follia, e che alcuni (forse) hanno persino soffocato con la violenza. Il suo Museo della guerra per la pace trova nuova vita sulle pagine del romanzo, confermando una delle vocazioni più sentite della letteratura magrisiana, da sempre alimentata da quell'incolmabile scarto che separa vita e parola²⁵. Leggendo le pagine di *Non luogo a procedere*, si scopre infatti tutta l'inadeguatezza della parola scritta nel farci percepire fino in fondo il rivoluzionario messaggio di de Henriquez: eppure, è proprio da questo fallimento che la letteratura trae nutrimento e nuova, ineguagliabile forza. La sotto-trama del romanzo diviene così il progetto di un museo interattivo/digitale, capace di offrire un'esperienza immersiva al proprio visitatore, senza più lasciargli la possibilità di evitare un confronto con il pensiero di de Henriquez, obbligandolo anche a porsi le domande più scomode²⁶. Se la tecnologia-scrittura non riesce ad arrivare a un simile risultato, sembra dirci Magris, essa è comunque necessaria per stimolare un nuovo 'ipertesto'²⁷, in una fuga esponenziale di tecniche e strumenti²⁸, che non può che estendere la mente verso nuove, stimolanti (e non di rado disturbanti) possibilità:

²⁵ Così Magris in una recente intervista: «Ma il primato, per me, l'ha sempre avuto la vita: anzi, non è un caso che io sia sempre stato affascinato e inorridito dal fatto che molto spesso anche la grande letteratura venga scavalcata dalla vita [...]. Ecco, è proprio questo che mi ha sempre interessato: come la vita dia spesso scacco alla letteratura» (S. Reborà, *Claudio Magris*, Cadmo, Fiesole 2015, p. 166).

²⁶ Occorre ricordare come al cuore del lavoro di de Henriquez si collochi un'indagine sullo scandalo della Risiera di San Sabba, unico campo di concentramento nazista in Italia. Secondo Pellegrini, *Non luogo a procedere* diviene così «un testo che indaga e porta in scena il non detto, ciò che è stato insabbiato, le rimozioni delle colpe, delle responsabilità di tanti collaborazionisti, spie, delatori, autorità compiacenti, le colpe di coloro che non hanno mai pagato di persona» (E. Pellegrini, *Non luogo a procedere di Claudio Magris*, «LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», 4, 2015, p. 589).

²⁷ Mi riferisco qui alla concezione originale dell'ipertesto proposta da Ted Nelson, come naturale evoluzione del testo scritto. (Cfr. P. Castellucci, *Dall'ipertesto al Web. Storia culturale dell'informatica*, Gius. Laterza & Figli, Bari 2009, pp. 142-151).

²⁸ Nell'ambito degli studi semiologici, il concetto di 'rimediazione' ben rappresenta questa mutazione continua di uno strumento di comunicazione in un altro. (Cfr. J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge 2000 [1998]). In particolare, la rimediazione è tanto più efficace quanto più lo strumento rimediato è divenuto 'trasparente' agli occhi del suo fruitore (trasformandosi quindi in un'estensione della mente percepita come naturale). (Cfr. S. Reborà, *Rimediare la mente estesa. Una critica mediologica dell'ipotesi cognitivista*, in T. Migliore (a cura di), *Rimediazioni. Immagini Interattive*, vol. II, Aracne, Roma 2016, pp. 297-308).

Come organizzare quel Museo forsennato, eccessivo anche dopo il rogo che ne aveva distrutto buona parte, oltre al suo ancor più eccessivo artefice? [...] Dove, come, in quale sequenza delle sale disporre quegli appunti ... ingrandirli con i riflettori, incorniciarli, inciderli su dispositivi mimetizzati nelle pareti da azionare al momento giusto, elaborare un programma, un percorso più mentale che materiale in modo che il visitatore, premendo l'uno o l'altro simbolo sul monitor a fianco dei diversi schermi e dei diversi oggetti nelle varie sale, potesse arrivare ad altre schermate, imbattersi in altre storie connesse con quel cannone o con quella spada, accedere all'uno o all'altro oggetto o testo a suo piacere? Il Museo come un mobile ipertesto in cui tutto scorre oppure scompare e si annulla, com'era probabilmente accaduto nella sua testa?²⁹

4. Coda: il punto di vista delle *Digital Humanities*

Nel nuovo ambito di ricerca noto come *Digital Humanities*³⁰, ampia attenzione è dedicata all'utilizzo del computer per l'analisi dei testi letterari. Sulla scia del morettiano 'distant reading'³¹, intere comunità di studiosi³² si sono dedicate a mettere alla prova e indagare criticamente le potenzialità dei cosiddetti 'metodi computazionali'³³, che aprono nuove opportunità (ma anche numerosi rischi) nello studio della letteratura.

In coda a questo percorso attraverso l'opera magrisiana, si colloca così quanto mai opportuno un piccolo esperimento nelle *Digital Humanities*: dopo aver cercato di ricostruire quanto Magris ci dice sulla tecnologia, infatti, può risultare stimolante scoprire cosa la tecnologia riesce a dirci sull'opera dello scrittore triestino³⁴. La metodologia che verrà applicata per l'esperimento è quella dei

²⁹ C. Magris, *Non luogo a procedere*, cit., pp. 15-16.

³⁰ Cfr. S. Schreibman, R. Siemens, J. Unsworth (eds), *A New Companion to Digital Humanities*, Wiley/Blackwell, Chichester 2016.

³¹ F. Moretti, *Distant Reading*, Verso Books, London 2013.

³² L'aspetto 'comunitario' è estremamente forte nelle *Digital Humanities*, ed è rappresentato dall'attività di una serie di associazioni nazionali e sovranazionali: a livello italiano, si può fare riferimento all'*Associazione per l'Informatica Umanistica e la Cultura Digitale*, <<http://www.aiucd.it/>> (03/2021); a livello europeo, la *European Association for Digital Humanities*, <<https://eadh.org/>> (03/2021); a livello mondiale, la *Alliance of Digital Humanities Organizations*, <<http://adho.org/>> (03/2021).

³³ Cfr. F. Ciotti, *Modelli e metodi computazionali per la critica letteraria. Lo stato dell'arte*, in B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio et al. (a cura di), *L'Italianistica oggi. Ricerca e didattica* (Atti del XIX Congresso dell'ADI, Associazione degli Italianisti, Roma, 9-12 settembre 2015), Adi Editore, Roma 2017, pp. 1-11, <<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/laitalianistica-oggi-ricerca-e-didattica/Ciotti.pdf>> (03/2021).

³⁴ Nell'impostare questo esperimento, seguo anche una suggestione di Ernestina Pellegrini: «[p]erché se si fa un esperimento, e si prova a guardare alle opere di Magris da lontano, [...] sostituendo al *close reading* il *distant reading*, per andare a capire i modelli, le forme, per costruire [...] grafici quantitativi e diagrammi spaziali, come quelli utilizzati per la geografia economica, si riesce a illuminare con chiarezza alcuni fenomeni» (*La via obliqua di Claudio*

word embeddings (o immersioni di parole), divenuta popolare negli ultimi anni perché capace di mostrare come e quanto un computer riesca a comprendere il significato delle parole. Il funzionamento dei *word embeddings* si basa su due principi: il primo, di natura puramente teorico-linguistica, è sintetizzato dal motto di John R. Firth, «You shall know a word by the company it keeps»³⁵. In pratica, per comprendere il significato semantico di una parola, bisogna guardare alle altre parole che più frequentemente l'accompagnano³⁶. Il secondo principio, di natura più tecnologica, è il cosiddetto *deep learning* (o apprendimento profondo)³⁷, dove un computer impara a svolgere una determinata funzione tramite una procedura di *trial-and-error* (cioè: tenta più volte, e se non riesci prova ancora) attraverso algoritmi che simulano il funzionamento del cervello umano, con tanto di (virtuali) neuroni interconnessi da milioni di (altrettanto virtuali) sinapsi. I *word embeddings* chiedono a tali strutture di svolgere un compito praticamente impossibile: data una parola all'interno di una frase, determinare quali sono le altre parole che la compongono. Il sistema inevitabilmente fallisce il proprio obiettivo, ma lo sforzo a cui viene sottoposto fa sì che nelle maglie delle sue reti neurali restino infine impigliate le relazioni semantiche tra le parole. Le reti vengono poi chirurgicamente 'affettate' per estrarne le rappresentazioni di ogni parola, che prendono così la forma di una serie di numeri.

Una delle visualizzazioni più efficaci dei *word embeddings* è quella tramite vettori: essendo essi nient'altro che una successione di valori numerici, ogni parola viene rappresentata come una freccia in uno spazio a più dimensioni³⁸. In linea di principio, più due parole si assomigliano semanticamente, più i loro vettori saranno vicini in questo spazio. Le proprietà dei *word embeddings* vengono così verificate tramite semplici operazioni matematiche. Per esempio, sottraendo al vettore della parola 're' il vettore 'uomo', e poi sommandovi il vettore 'donna', il risultato più vicino sarà il vettore della parola 'regina', e così via. I primi sviluppatori del metodo offrirono da subito un'ampia casistica per questo tipo di applicazioni³⁹, che si spingono anche al di là della semplice somiglianza semantica, includendo rapporti sintattici o più puramente concettuali.

Magris. *Strategie e forme del racconto critico*, in A. Dolfi (a cura di), *La saggistica degli scrittori*, Bulzoni, Roma 2012, p. 294).

³⁵ J.R. Firth, *Papers in Linguistics, 1934-1951*, Oxford UP, London 1957, p. 11.

³⁶ È l'ambito della linguistica noto come 'semantica distribuzionale'. Cfr. A. Lenci, *Distributional Semantics in Linguistic and Cognitive Research*, «Italian Journal of Linguistics», 20, 1, 2008, pp. 1-31, <http://linguistica.sns.it/RdL/20.1/A_Lenci.pdf> (03/2021).

³⁷ Cfr. N. Buduma, N. Locascio, *Fundamentals of Deep Learning. Designing Next-Generation Machine Intelligence Algorithms*, O'Reilly Media, Sebastopol 2017.

³⁸ Unica complicazione, per i *word embeddings* le dimensioni non sono due o tre, ma in genere due o trecento: questo rende i vettori non rappresentabili in uno spazio visibile, ma comunque manipolabili tramite formule matematiche.

³⁹ Cfr. K. Chen, T. Mikolov, I. Sutskever, et al., *Distributed Representations of Words and Phrases and Their Compositionality*, «ArXiv», 2013, pp. 1-9, <<https://arxiv.org/pdf/1310.4546.pdf>> (03/2021).

In genere, i *word embeddings* vengono generati a partire da ampie collezioni di testi (come le voci di *Wikipedia* o l'intero *World Wide Web*), ma nulla vieta di applicarli anche sui testi di Claudio Magris. Per questo piccolo esperimento, saranno utilizzati i due romanzi qui presi in esame: *Alla cieca* e *Non luogo a procedere*⁴⁰.

I risultati, per quanto non comparabili con quelli ottenuti tramite *Wikipedia* o il Web (la qualità dei *word embeddings* cresce infatti con le dimensioni del corpus processato), offrono comunque degli interessanti spunti di riflessione. Se, per esempio, si sottrae il vettore 'polena' al vettore 'Storia', i tre vettori più vicini al risultato sono rispettivamente 'guerra', 'morte' e 'armi': una rappresentazione quanto mai vivida di quella che potrebbe essere, nell'opera di Magris, una Storia senza polene, privata cioè di quell'ultimo appiglio di fronte all'orrore dell'abisso. Se poi ci si limita a rovesciare il vettore 'Storia' (ricercandone cioè l'opposto semantico/concettuale), i tre risultati più vicini risultano essere 'occhi', 'acqua' e 'viso' (mentre in sesta posizione si trova la parola 'sguardo'): anche se la polena non appare nella lista di parole, le sue tracce vi possono essere facilmente ritrovate, facendo riferimento all'interpretazione simbolica offerta da Magris stesso. Resta il fatto che i *word embeddings* non sono mai perfetti, e affidarvisi ciecamente come a degli oracoli post-umani riuscirebbe fuorviante e non poco dannoso. L'operazione 'Storia' + 'museo' - 'guerra', per esempio, offre risultati come 'cuore', 'libro' e 'tuo', dove sarebbe tanto sbagliato riconoscere un'improbabile citazione deamicisiana, quanto deludente ricercare un qualsiasi riferimento al sogno di Diego de Henriquez.

Questo piccolo esperimento dimostra insomma come un'applicazione della tecnologia delle *Digital Humanities* all'opera di Claudio Magris non possa ignorare i suggerimenti che lo stesso Magris ci ha fornito circa il suo utilizzo. Anche i *word embeddings*, così come ogni nuova, vecchia o immemore tecnologia nella storia dell'umanità, possono essere al 50,001% salvezza se utilizzati tanto creativamente quanto criticamente, tenendone ben presenti i pericoli e le limitazioni, ma senza temere i fallimenti e le contraddizioni in esperimenti che, come quelli della scrittura, sono guidati in primo luogo dall'inesausto desiderio della scoperta e dell'esplorazione. Una fiducia rinnovata, insomma, che non ricerchi in queste sperimentazioni alcuna Verità data o imperitura, ma il semplice progresso della conoscenza umana, messo spesso in pericolo dalla sua *hybris* creativa, ma altrettanto bisognoso di essa per sostenersi, prosperare, o anche solo far perdurare il suo più flebile respiro.

Riferimenti bibliografici

Bolter J.D., Grusin Richard, *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge 2000 (1998).

⁴⁰ Per conformarmi alla 'buona prassi' delle *Digital Humanities*, che richiede una piena riproducibilità degli esperimenti, rendo disponibili tutti gli strumenti al link: <https://github.com/SimoneRebora/Magris_embeddings> (03/2021).

- Buduma Nikhil, Locascio Nicholas, *Fundamentals of Deep Learning. Designing Next-Generation Machine Intelligence Algorithms*, O'Reilly Media, Sebastopol 2017.
- Castellucci Paola, *Dall'ipertesto al Web. Storia culturale dell'informatica*, Gius. Laterza & Figli, Bari 2009.
- Ciotti Fabio, *Modelli e metodi computazionali per la critica letteraria: lo stato dell'arte*, in Beatrice Alfonzetti, Teresa Cancro, Valeria Di Iasio, et al. (a cura di), *L'Italianistica oggi. Ricerca e didattica* (Atti del XIX Congresso dell'ADI, Associazione degli Italianisti, Roma, 9-12 settembre 2015), Adi Editore, Roma 2017, pp. 1-11, <<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/laitalianistica-oggi-ricerca-e-didattica/Ciotti.pdf>> (03/2021).
- Chalmers D.J., Clark Andy, *The Extended Mind*, «Analysis», 58, 1, 1998, pp. 7-19.
- Chen Kai, Mikolov Tomas, Sutskever Ilya, et al., *Distributed Representations of Words and Phrases and Their Compositionality*, «ArXiv», 2013, pp. 1-9, <<https://arxiv.org/pdf/1310.4546.pdf>> (03/2021).
- Clark Andy, *Supersizing the Mind. Embodiment, Action, and Cognitive Extension*, Oxford UP, Oxford 2011 (2008).
- Firth J.R., *Papers in Linguistics, 1934-1951*, Oxford UP, London 1957.
- Gramigna Giuliano, Magris, *concerto per voci senza corpo*, «Corriere della Sera», 18 febbraio 1995.
- Heller Franca, *Le voci*, «Il Mattino dell'Alto Adige», 27 maggio 1995.
- Lenci Alessandro, *Distributional Semantics in Linguistic and Cognitive Research*, «Italian Journal of Linguistics», 20, 1, 2008, pp. 1-31, <<http://linguistica.sns.it/RdL/20.1/ALenci.pdf>> (03/2021).
- Magris Claudio, *Le voci* (1993), in Id., *Opere*, vol. I, con uno saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini e uno scritto di Maria Fancelli, Mondadori, Milano 2012, pp. 1509-1527.
- , *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, Garzanti, Milano 1999.
- , *Alla cieca*, Garzanti, Milano 2005.
- , *Non luogo a procedere*, Garzanti, Milano 2015.
- , *Polene. Occhi del mare*, La nave di Teseo, Milano 2019.
- Magris Claudio, Vargas Llosa Mario, *La letteratura è la mia vendetta*, Mondadori, Milano 2012.
- Moretti Franco, *Distant Reading*, Verso, London 2013.
- Ong W.J., *Writing Is a Technology that Restructures Thought*, in Gerd Baumann (ed.), *The Written Word. Literacy in Transition*, Clarendon Press, Oxford 1986, pp. 23-50.
- Paternoster Alfredo, *Ridimensionare la mente estesa*, «Sistemi intelligenti», 24, 1, 2012, pp. 99-106.
- Pellegrini Ernestina, *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, Moretti & Vitali, Bergamo 2003 (1997).
- , *Notizie sui testi*, in Claudio Magris, *Opere*, pp. 1529-1619.
- , *La via obliqua di Claudio Magris. Strategie e forme del racconto critico*, in Anna Dolfi (a cura di), *La saggistica degli scrittori*, Bulzoni, Roma 2012, pp. 279-301.
- , *Non luogo a procedere di Claudio Magris*, «LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», 4, 2015, pp. 589-597.
- Rebora Simone, *Claudio Magris*, Cadmo, Fiesole 2015.
- , *Rimediare la mente estesa. Una critica mediologica dell'ipotesi cognitivista*, in Tiziana Migliore (a cura di), *Rimediazioni. Immagini Interattive*, vol. II, Aracne, Roma 2016, pp. 297-308.
- Schreibman Susan, Siemens Ray, Unsworth John (eds), *A New Companion to Digital Humanities*, Wiley/Blackwell, Chichester 2016.

Alla cieca e il testimone di secondo grado

Monica Pesce

Università degli Studi di Firenze (<monica.pesce@stud.unifi.it>)

Abstract:

The essay focuses on the modalities adopted by Magris in his novel, *Alla cieca*, to merge literature and civil engagement through a fine narrative construction. By populating his writing with precise documentary research and taking advantage of the possibilities of invention, the author succeeds in giving voice to minimum destinies of History and save their high moral lesson. This can also be seen through a comparative reading of the pages of the novel dealing with Tito's gulag, Goli Otok, and Scotti's book, which is a historical reconstruction provided by witnesses of the events suffered by Italians who lived there.

Keywords: *Alla cieca*, Fiction, Goli Otok, Claudio Magris, Witness

All'inizio non c'è l'orso, ma il racconto sull'orso.
(C. Magris, *Microcosmi*, 2015)

Nel 2005 esce per Garzanti *Alla cieca* di Claudio Magris. È il ritorno dell'autore ad una *fiction* a sfondo storico dopo la prima prova del 1984, *Illazioni su una sciabola*¹. Ma che tipo di *fiction*? Nel caso del narratore Magris bisogna porre estrema attenzione all'uso di certa terminologia critica: cercheremo infatti di dimostrare, attraverso riferimenti testuali presi dalle pagine del romanzo stesso, come la narrativa dello scrittore triestino si situi al confine tra letteratura non-finzionale e finzionale, riuscendo a mantenere intatti sia il portato etico e nella fattispecie testimoniale che può scaturire dalla prima, sia la veste romanzesca e le caratteristiche propriamente di invenzione che tanto possono aggiungere al suddetto portato e anzi servirlo, rafforzarlo, potenziarlo.

Alla cieca è un romanzo denso di avvenimenti. La sua trama è intricata, a tal punto che la maggior parte della critica ha individuato nella complessità la cifra stilistica portante del libro. Complessità palesata fin dalle prime pagine, visto che già nel primo capitolo fanno capolino praticamente tutti gli argomenti e i temi svolti nel resto del libro. Ivi il lettore è catapultato nel Centro di Salute Mentale di Barcola, a Trie-

¹ *Illazioni su una sciabola* è associato al genere della *fiction* dallo stesso Magris in un'intervista fattagli da Renate Lunzer, che citeremo di nuovo più avanti: cfr. R. Lunzer, C. Magris, "La nostra verità è il cammino": *A colloquio con Claudio Magris*, «Italienisch», 32, 1, 2010, p. 14.

ste, dove Salvatore Cippico, un ottuagenario «convinto di essere ancora in Australia e soprattutto di essere il clone di un certo Jorgen Jorgensen»², racconta la sua duplice esistenza incalzato dal dottor Cogoi/Ulcigrai, che gli ha imposto la partecipazione a delle innovative sedute di psicoterapia informatica, per via delle quali il paziente entra in contatto con altri pazienti in rete, che mettono in dubbio e cercano di orientare la sua narrazione autobiografica. Cippico e il suo *alter ego* danese Jorgensen, seppur nati in secoli diversi, partecipano di un analogo vissuto, del quale ci interessa qui soprattutto un aspetto: sono stati entrambi vittime di prigionia, internamento e detenzione in colonia penale o campo di lavoro forzato. Jorgen Jorgensen è nome tutto sommato sconosciuto al lettore (italiano)³ ma è personaggio storico, realmente esistito a cavallo tra Settecento e Ottocento⁴. Salvatore Cippico, invece, è personaggio di invenzione, seppur l'autore crei per lui una genealogia verosimile, storicamente accreditabile, con tanto di blasone istro-veneto⁵; le esperienze vissute da Cippico, però, sono tutt'altro che inventate. È proprio nella commistione tra dato reale e finzionale, ossia nella natura non puramente finzionale ma spuria del personaggio, che si annida una parte non trascurabile del valore morale del romanzo: un'analisi ravvicinata di questa postulata natura ibrida metterà dunque in evidenza tale valore.

Salvatore Cippico è uno dei duemila e più cantierini monfalconesi che, ai tempi dell'esodo giuliano-dalmata, si resero protagonisti di una migrazione in direzione uguale e contraria: partirono, lasciando case e famiglie, verso la Jugoslavia, con l'intenzione di offrire la loro *expertise* di artigiani e operai dei cantieri navali per contribuire alla costruzione del socialismo reale. Quando però, nel 1948, Stalin pronunciò la sua scomunica contro Tito – nota come la risoluzione del Comin-

² C. Magris, *Alla cieca*, Garzanti, Milano 2015 (2005), p. 20.

³ Non è così per il lettore danese: a tal proposito si legga il saggio dei traduttori danesi di *Alla cieca*; cfr. H. Jansen, O. Jorn, *A più voci. Traduzione del romanzo Alla cieca di Claudio Magris e implicazioni traduttologiche*, in S. Bach, L. Cecchini, A. Kratschmer (a cura di), *Atti dell'VIII Congresso degli Italianisti Scandinavi* (Aarhus-Sandbjerg, 21-23 giugno 2007), Institut for Sprog, Litteratur og Kultur Aarhus Universitet, Aarhus 2009, pp. 315-317.

⁴ Jorgen Jorgensen nacque nel 1780 e morì nel 1841. Cfr. C. Magris, *Personaggi dalla biografia imperfetta*, in B. Van den Bossche, F. Musarra, S. Vanvolsem (a cura di), *Gli spazi della diversità*, vol. II (Atti del Convegno Internazionale, *Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, Leuven, Louvain-la-Neuve, Namur, Bruxelles, 3-8 maggio 1993), Bulzoni, Roma 1995; Leuven UP, Leuven 1995, 2 voll., pp. 617-618: «Non sono un biografo né ho mai avuto un vero interesse per il genere biografico, ma ho raccontato quasi sempre vicende di personaggi realmente esistiti, dei quali ho cercato di ricostruire le tracce [...]. Mi hanno sempre affascinato le storie realmente accadute, i romanzi scritti dalla vita prima di essere riportati sulla carta; la vita, come diceva Svevo, è originale, e in ogni esistenza vissuta, a saperla raccontare, c'è materia di romanzo più che in tante invenzioni [...]. Il mio interesse per i personaggi realmente vissuti, dei quali cerco di capire e inventare la storia, è strettamente legato, in un indissolubile cortocircuito, al senso, particolarmente acuto, della frammentarietà e dell'incompletezza della loro biografia e della loro stessa esistenza».

⁵ Salvatore sarebbe un discendente dei Cippico, famiglia in vista di Traù il cui palazzo è ancora oggi visitabile nella cittadina dalmata. Coriolano e Alvise Cippico, padre e figlio, nominati nel romanzo, furono testimoni e scrittori delle battaglie della Serenissima contro i Turchi nel XV secolo.

form –, i cantierini giunti in Jugoslavia, guardati di mal occhio anche per via della loro diversa etnia, furono accusati di cominformismo, incarcerati e poi spediti in un gulag creato apposta per la loro ‘rieducazione’ alla fede titoista. La vicenda storica è rimasta nascosta per lungo tempo, fino agli anni Novanta, momento in cui, complice la caduta del Muro, il silenzio calato sulla questione ha cominciato a dissolversi. Magris ne dava conto sulle pagine del «Corriere della Sera» proprio nel 1990, in un articolo intitolato *Quel gulag sulla bella Isola Nuda*⁶. Quest’ultima è nota in croato come Goli Otok, isoletta dell’arcipelago adriatico del Quarnero che, insieme a Sveti Grgur, fu adibita a campo di lavoro forzato per i presunti dissidenti. Nell’articolo Magris menziona Giacomo Scotti, colui che l’anno successivo avrebbe pubblicato *Goli Otok. Italiani nel gulag di Tito*⁷: nel libro si ricostruisce, con puntuali riferimenti a materiale d’archivio ed altri documenti, la vicenda dei cantierini, e si raccolgono le testimonianze di alcuni superstiti del campo. Il lavoro di Scotti, una delle pochissime, anzi forse l’unica, trattazioni organiche sull’argomento, è chiaramente uno dei materiali usati da Magris per costruire il suo personaggio. Lo si evince da alcuni brani del racconto di Cippico che ricalcano quasi letteralmente alcuni passi del libro di Scotti. L’individuazione è favorita da alcune spie lessicali, ossia da quei nomi comuni e propri che fanno parte di una specifica terminologia pertinente esclusivamente al microcosmo concentrazionario di Goli Otok: i *pijeskari*, le *ziviere*, il *bojkot*, il *kroz stroj*, la *Punat*, Rastegorac, Gilas, Kardelj, sono parole che poco direbbero a chi non conosce le vicende del gulag titino⁸. Dopo *Alla cieca*, il lettore è invece capace di attribuire loro un significato

⁶ C. Magris, *Quel gulag sulla bella Isola Nuda*, «Corriere della Sera», 19 agosto 1990.

⁷ Il libro uscì per la prima volta nel 1991 con il titolo *Goli Otok. Ritorno all’Isola Calva. A quarant’anni di distanza le rivelazioni su un gulag dell’Adriatico voluto da Tito* per i tipi della casa editrice triestina Lint. Una nuova edizione (quella da noi consultata) uscì nel 1997 come *Goli Otok. Italiani nel gulag di Tito*, titolo mantenuto per le edizioni successive del 2002 e del 2006; nella quarta di copertina dell’opera consultata si riporta il giudizio di alcuni intellettuali, tra cui quello di Magris, preso dall’articolo del 1990 («Giacomo Scotti ricostruisce [...] questa sanguinosa nota a piè di pagina della storia universale»). Un’ultima, più recente edizione è uscita nel 2012 (G. Scotti, *Il gulag in mezzo al mare. Nuove rivelazioni su Goli Otok*, Lint, Trieste 2012). Tutte le citazioni nel presente contributo (cfr. *infra*) provengono dalla seconda edizione del libro, quella del 1997; d’ora in avanti saranno indicate con la sigla GO e il numero di pagina: cfr. G. Scotti, *Goli Otok. Italiani nel gulag di Tito*, Lint, Trieste 1997 (1991). I nomi che accompagnano la sigla GO, qualora presenti, fanno riferimento ai superstiti ai quali la testimonianza riportata nel libro di Scotti appartiene.

⁸ I *pijeskari* erano i cavaatori di sabbia (dal croato *piješčara*, “arenile”). Alcuni prigionieri venivano destinati alla raccolta della sabbia di mare: «In pieno inverno, con l’acqua che arrivava fin quasi alla gola, muniti di recipienti con un lungo manico di legno, dovevano grattare faticosamente il fondo per raccogliere quanta più rena potevano» (GO, p. 167). Uno dei testimoni racconta: «Gli attrezzi a disposizione di questo gruppo erano soltanto la pala e la ziviera, e gli uomini dovevano andare in acqua fino alla cintola per estrarre la sabbia. A sud del porticciolo c’era un’ampia baia, un po’ riparata dalla bora, ma esposta ai venti meridionali. Lì il fondale era per un lungo tratto, verso il mare aperto, basso e sabbioso; ma la quantità di sabbia necessaria per riempire bene le pale, si trovava soltanto alla profondità d’un buon metro, ma abbastanza distante dalla terra. Il lavoro era organizzato a catena: un gruppo stava in acqua e con le pale caricava le ‘ziviere’, mentre l’altro era in continuo movimento rotatorio dal mare all’asciutto, dove andava formandosi il gran mucchio di sabbia [...]. Se nei mesi estivi questo lavoro era ai limiti della sopportabilità, già con le prime bore d’ottobre si tramutava

più preciso – in linea con quella che Pellegrini nell'introduzione al primo Meridiano di Magris chiama «involontaria pedagogia extraletteraria»⁹ –, significato che si completa affiancando al romanzo la lettura del libro scottiano. Facciamo di seguito solo alcuni degli esempi che si potrebbero riportare, citando prima il passo del testo magrisiano, e poi la sua corrispettiva, plausibile fonte, dalle pagine di Scotti (corsivi nostri).

in una fatica di dannati» (GO, pp. 167-168). Le *ziviere* erano delle barelle per il trasporto di pietre, sabbia, cemento e malta. La barella, «detta ziviera in dialetto istro-veneto e tragač nel gergo slavo dei prigionieri» (GO, p. 137), era costituita da un tavolato di legno con due coppie di manici, lunghi circa mezzo metro, e veniva trasportata da due prigionieri alla volta, che mantenevano una coppia di manici ciascuno (GO, p. 165). Tra le torture inflitte ai boicottati (cfr. *infra*) c'era anche quella di una ziviera modificata: i manici di uno dei due lati erano accorciati, «uscivano dal tavolato per una quindicina di centimetri, una lunghezza appena sufficiente per impugnarli» (GO, p. 165), così che tra i due portantini fosse il boicottato a sostenere quasi interamente il peso del carico. Il *bojkot*, letteralmente “boicottaggio”, «fra tutti i mezzi di repressione, [...] era la punizione più drastica. Essa poteva durare fino a due mesi, ma anche essere prolungata nel caso dei più coriacei [...]. Nel periodo del “bojkot” al punito era vietato parlare, doveva restare assolutamente muto, eseguire i lavori più duri nelle cave di pietra, fare la guardia al secchio degli escrementi ogni seconda notte per la durata da due a quattro ore, veniva privato delle sigarette, costretto a starsene per ore nell’“angolo degli asini” della baracca, a dormire isolato dagli altri come un lebbroso, a sopportare per l’intera durata del “bojkot” “il disprezzo del collettivo” espresso in sputi, offese, bestemmie, minacce, pugni» (GO, p. 153); ma questo è solo un riassunto di ciò in cui consisteva il *bojkot*: per una descrizione più ampia, si veda GO, pp. 164-166. Il *kroz stroj*, letteralmente “attraverso la macchina”, o semplicemente *stroj*, era il trattamento riservato ai nuovi arrivati sull’isola, ai boicottati o a coloro che, dopo i processi serali nelle baracche, venivano giudicati “sabotatori” o “incorreggibili”. La tortura dello *stroj* era così strutturata: il prigioniero, nudo e scalzo, doveva passare in una sorta di tunnel umano costituito da due file parallele di altri prigionieri, disposti ai due lati di una strada più o meno lunga (qualche testimone parla di circa trecento metri, altri di un chilometro) e formata da pietre appena spezzate e quindi molto appuntite. I prigionieri delle due file dovevano picchiare, impredando, il nuovo arrivato e contemporaneamente incitarlo a correre, tra gli insulti e gli sputi (GO, pp. 91-92); per maggiori dettagli si veda il capitolo all’interno del libro di Scotti intitolato *Il supplizio del benvenuto*; GO, pp. 91-99. La *Punat* era la nave addetta al trasporto dei condannati dalle prigioni continentali all’Isola Calva (cfr. *infra*). Rastegorac, Gilas e Kardelj erano stati importanti membri del Partito Comunista Jugoslavo, collaboratori di Tito e alti funzionari di Goli Otok. Ante Rastegorac (1923-1986) era stato alto funzionario nel campo dell’Isola Calva «per tre anni, dapprima come inquisitore e poi come capo dei servizi di sicurezza» (GO, p. 128). Colonnello dell’Udba, la polizia segreta titina, Rastegorac era «ricordato da tutti gli ex prigionieri come una belva sotto spoglie umane» (*ibidem*); era stato lui ad introdurre alcune tra le torture più dure inflitte agli internati, tra cui il *bojkot* e l’estrazione della sabbia – ma non a progettarle: più che ideatore probabilmente fu solo lo «zelante esecutore di direttive che [...] venivano da molto in alto e valevano per tutti i lager» (GO, p. 134). Milovan Gilas (1911-1995), tra i dirigenti del PCJ, fu definito da qualcuno come «l’ideologo di Goli» ed è ricordato come un uomo dalla natura sadica, tra i più odiati dell’isola (GO, p. 271). Fu autore di numerosi scritti politici, alcuni dei quali venivano letti nelle ore di ‘rieducazione’ politica all’interno del campo (GO, p. 272). Edvard Kardelj (1910-1979), braccio destro di Tito, ideologo del partito e segretario dello stesso insieme a Gilas e Ranković (cfr. *infra*) nel 1948, viene riconosciuto come «l’ideatore del sistema repressivo di cui Goli Otok fu il simbolo» (GO, p. 111). Per le varie definizioni, cfr. A. Špikič, *Croato: Dizionario croato italiano, italiano croato*, Zanichelli, Bologna 2001.

⁹ E. Pellegrini, *Claudio Magris o dell’identità plurale*, in C. Magris, *Opere*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di E. Pellegrini e uno scritto di M. Fancelli, Mondadori, Milano 2016 (2012), p. xii.

Il primo esempio è quello relativo ai *pijeskari*, i prigionieri costretti ad estrarre la sabbia dal fondale marino, immersi nelle acque gelide della baia:

Noi *pijeskari*, cavaatori di sabbia, dovevamo stare in quel mare fino al petto, anche d'inverno, grattando il fondo con la pala per raccogliere la rena e caricare le ziviere, su e giù con la pala, nell'acqua gelida. Dopo un po' non senti neanche più il gelo; la pala va su e giù, se non la tiri su svelto piena di sabbia, ti arriva la bastonata, a uno gli ha rotto il naso e lui ha continuato a star lì, *ammollo fino al petto*, la faccia spaccata, sangue e muco di ghiaccio. La pala si alza, si abbassa, non senti più le mani. Il sale le scortica più del vento, non c'è da stupirsi;¹⁰

Compagni di tutto il mondo unitevi. Il sole dell'avvenire è caduto in un *pozzo* nero e profondo, ma se ci afferriamo tutti insieme alla carrucola e tiriamo forte, il secchio verrà su, come veniva su, dal fondo del mare gelato a Goli Otok, la pala colma di rena che noi *pijeskari* dovevamo caricare sulle ziviere; (AC, p. 327)

Gli attrezzi a disposizione di questo gruppo erano soltanto la pala e la ziviera, e gli uomini dovevano andare in acqua fino alla cintola per estrarre la sabbia [...]. In quella bellissima baia l'inferno era per tutti. Per quelli che, in continuo *ammollo fino al petto*, dovevano paleggiare come forsennati, e per quelli delle 'ziviere' senza un attimo di sosta, come i somari legati alla ruota del *pozzo*. (Ligio Zanini; GO, pp. 167-168)

Un altro esempio è quello relativo alla *Punat*, il motoveliero adibito al trasporto dei condannati dalle carceri continentali all'isola quarnerina:

È il mare che mi ha riportato a Goli Otok, tanto tempo prima che mi riportasse là di nuovo la *Punat*, quella *tartana* di Caronte, dopo che l'Udba, la polizia politica titina, mi aveva arrestato nel cuore della notte e scaraventato nella sua stiva, sul mucchio degli altri compagni in catene; (AC, p. 68)

A traghettare quei primi deportati da Buccari all'Isola fu un piccolo motoveliero [...] che sarà in seguito sostituito dalla più grande "Punat", una *tartana* a motore dal muso di goletta, come la ricorda il poeta Zanini, che diverrà famosa; (Ligio Zanini; GO, p. 135)

Non vedevo chi mi stava picchiando, giù *nella stiva* del *Punat* dove eravamo stati scaraventati dal *boccaporto*, avevo ancora gli occhi abbagliati dai fari. *I riflettori che ci avevano puntato in viso*, giù dal camion, nella nave, sul set – forse altrove, non so... sempre comunque accecati e abbagliati; senza distinguere il compagno dal nemico; (AC, p. 242)

Il viaggio in camion durò circa un'ora. Finalmente il tendone venne sollevato, ma *sulle facce dei prigionieri vennero puntati dei riflettori* che gli impedivano di vedere [...]. Fummo avviati verso una passerella che ci portò sul ponte di un bragozzo.

¹⁰ Tutte le citazioni provengono dalla terza edizione del romanzo (d'ora in avanti indicate con la sigla AC e il numero di pagina); cfr. C. Magris, *Alla cieca*, cit., p. 67.

Una volta a bordo, ci furono tolte le manette dai polsi e, uno alla volta, fummo letteralmente *scaraventati dal boccaporto giù nella stiva*. (Gino Kmet; GO, p. 82)

Ancora un altro, tra i vari esempi che si possono fare, è quello del *kroz stroj*. Il trattamento riservato all'approdo al campo – un lungo corridoio di condannati che dovevano dare 'il benvenuto' ai nuovi arrivati – è menzionato varie volte in *Alla cieca*, anzi è forse l'elemento, insieme al *bojkot*, più citato dal protagonista rispetto all'esperienza di Goli Otok – due pratiche esemplari, se si pensa al tema cardine del romanzo, visto che prevedevano l'accusa e la tortura dei prigionieri da parte dei medesimi compagni di prigionia (una modalità tristemente nota ai sistemi concentrazionari e definita all'interno della trattazione di Scotti come 'autorepressione'). Ai fini del presente saggio, però, ne estrapoliamo quei passi contenenti il dettaglio del timpano rotto:

E giù calci e bastonate, "allora non sei una spia, un traditore venuto a sabotare, fingendo di essere un compagno, la libera Jugoslavia socialista dei lavoratori, magari sei un porco fascista italiano che vuol riprendersi l'Istria e Fiume", e giù con la testa nel buco del cesso o a correre più svelto che puoi tra le file dei galeotti, che mentre passi davanti devono pestarti più forte che possono e urlare "*Tito Partija, Tito Partija!*" – ma da dove vengono queste *urla*, che fragore, non sento più, di chi è *quest'orecchio assordato rintronato messo fuori uso*, dev'essere stata una bastonata; (AC, pp. 10-11)

Altro che Goli Otok. Là non tendevo l'orecchio al mondo e al suo fragore, per averne sollievo. Forse perché ero sordo, grazie anche a quei carcerieri che *mi avevano rotto il timpano*; (AC, pp. 218-219)

Dalle profonde stive del Punat, che nel frattempo aveva attraccato al molo, venivano scagliati sulla riva come merce avariata e da lì, con pedate e pugni, [...] erano immersi nell'interminabile serpente urlante, le cui cellule erano obbligate a dar loro un pugno o una pedata o uno sputo, se non volevano far loro compagnia. Martino se li vide giungere esausti, sanguinanti, appestati d'un fetore di vomito e feci, in cima al colle... E continuavano a gridare a quel cielo maledetto i 'puniti' di Goli: *Tito Partija! Tito Partija! Tito Partija!* fino alla sazietà, per giungere alla ripugnanza di quel Tito e di quel Partito; (Ligio Zanini; GO, p. 190)

Per salire dalla stiva più bassa alla tolda del Punat c'era una scaletta di legno. Ai lati di questa, a varie distanze, c'erano dei militi armati di bastoni di legno che picchiavano quanti capitavano a portata di mano. La scala era piena, chi giungeva alla sommità, probabilmente spaventato da quanto vedeva fuori, si fermava; gli altri, in basso non riuscivano ad arrampicarsi ed erano esposti ad una gragnuola di colpi. Tra questi io, che *sanguinavo da un orecchio*. Precedentemente un milite mi aveva colpito col palmo della mano, *spezzandomi un timpano*; (Aldo Juretich; GO, p. 91)

In tutti noi c'era il terrore del 'Punat' alle spalle e la paura di quanto ci aspettava davanti. Non si vedeva quanto succedeva, si udivano soltanto *urla* di terrore, di

rabbia, di minaccia. Finalmente affrontammo un breve tunnel umano, e fummo spinti di corsa verso una baia; (Aldo Juretich; GO, p. 91)

Nel lager mi avevano pure rotto il timpano dell'orecchio a forza di potenti schiaffi; (Ivan Stuparich-Giannetto; GO, p. 175)

L'ultimo esempio che scegliamo, infine, è relativo ad Aleksandar Ranković 'Marko', uno dei bracci destri di Tito¹¹, che, nell'agosto 1951, compì una visita al gulag:

L'odore del sangue è forte, ma i deodoranti sono ancora più forti e non lo si sente, neanche quando scorre a fiumi e ribolle. Nemmeno Ranković, "Marko", il ministro dell'Interno venuto in ispezione sull'isola, lo ha visto veramente e si che lui se ne intendeva di sangue. Sì, *puttana madre*, ha detto, *cosa abbiamo fatto di questi compagni...* Si era commosso ed emozionato, perfino lui, a vedere in quello stato *gente che era stata con lui nei boschi, contro i tedeschi*, ma anche lui ha visto poco, solo qualche goccia dell'emorragia. Si è fatto promettere che le cose sarebbero andate meglio e *se ne è andato lasciandole come prima*; (AC, pp. 49-50)

Rastegorac racconta che [...] passando fra i prigionieri, Ranković riconobbe un suo compagno, vecchio rivoluzionario: gli strinse la mano e l'altro, "per la commozione, svenne". Infine uscì rapidamente fuori dal recinto di filo spinato e, sempre secondo il Rastegorac, avrebbe esclamato: "*Puttana madre, che cosa hanno fatto di quei nostri compagni? Chi li ha ridotti in quello stato?*". Se ne deduce che avrà dato ordini per far cessare le torture. Tutte le fonti concordano nel dire, invece – e qui citiamo lo storico Vladimir Dedijer – che "le misure di repressione, abolite dopo la visita di Ranković, furono ben presto ripristinate, sia pur non nella stessa misura di prima" [...]. Su quella visita di Ranković ("Marko") all'Isola Calva disponiamo anche delle dichiarazioni di un ex inquisitore che intende conservare l'anonimo. Secondo la sua testimonianza, [...] dopo la visita, "Ranković tenne una consultazione con noi inquisitori e con i membri della Direzione [...]. Parlò a lungo, come se volesse dirci: dobbiamo continuare come fatto finora, con determinazione, perché è troppo presto per rallentare la presa! [...] So che *continuiamo il nostro lavoro come prima anche dopo che Ranković andò via*". (GO, pp. 235-236)

Si potevano fare tanti altri esempi come questi per dimostrare i punti di contatto tra *Goli Otok* e *Alla cieca*: nel romanzo, come nel libro di Scotti, si parla del fatto che alcuni dei prigionieri, prima del lager titoista, avevano già sperimentato quello nazista di Dachau, come Pietro Renzi e Toni Privrat; della precedente militanza, di alcuni di essi, nelle file delle Brigate Internazionali in Spagna, come Giuseppe Lizzul e Arturo Fonovich; di coloro che, prima di Goli, avevano già

¹¹ Aleksandar Ranković-Marko (1909-1983) fu «ministro federale agli interni e, come tale, onnipotente capo dell'Udba, oltre che segretario organizzativo del comitato centrale del Partito comunista della Jugoslavia» ed esecutore del sistema repressivo concentrazionario concepito da Kardelj e compagni (GO, p. 111).

fatto entrambe le esperienze, come Antonio Nappi-Knapić; delle sevizie, fisiche e psicologiche, subite dai futuri internati durante la reclusione e gli interrogatori nelle carceri di Pola e Fiume; di altri condannati che, prima dell'Isola Calva, erano stati nelle prigioni fasciste, come Amedeo Giusti e Luca Meconi-Meković. Si racconta inoltre di una visita da parte di una delegazione del Partito Socialista francese al campo, e dei simulati ordine e pulizia per non destare sospetti (AC, p. 49; GO, pp. 236-237, 271); si fanno i nomi di Gilas e Kardelj, alti funzionari del partito, 'architetti' dell'Isola Nuda; si fa menzione di Ante Rastegorac, il ferocissimo colonnello dell'Udba che introdusse la pratica del *bojkot* e fu ideatore di altri metodi di tortura messi in pratica sull'isola (AC, pp. 69, 315; GO, p. 134). Si parla anche della promozione turistica dell'Isola, a distanza di anni da quando è stato definitivamente chiuso il luogo di detenzione (AC, pp. 63, 67; GO, pp. 103-109); dell'emigrazione in Australia (AC, p. 273; GO, p. 158), a cui alcuni superstiti furono costretti, vista la terra bruciata che gli era stata fatta intorno in quanto presunti traditori, e visto che, in quanto cominformisti, le loro abitazioni erano state cedute ad altri od occupate dagli esuli provenienti dalla Jugoslavia (AC, p. 232; GO, p. 142, 333, 336); dei campi profughi in cui alcuni anni dopo taluni di essi, sfollati, si ritrovarono (per Cippico è il Silos di Trieste) (AC, pp. 272-273; GO, p. 332); della distruzione degli archivi e del silenzio imposto da Vittorio Vidali e Marina Bernetich, rispettivamente capo e segretario organizzativo del Partito Comunista del Territorio Libero di Trieste (PCTLT) (AC, p. 178; GO, pp. 48-49, 339); ma questi pochi ci sembravano sufficienti a dimostrare la tesi sul rapporto di influenza reciproca tra elementi finzionali e non-finzionali avanzata all'inizio di questo contributo. Per capire le prossime osservazioni, occorre invece una preventiva precisazione: del libro di Scotti, ci siamo serviti di quei passi costituiti dalle testimonianze dei superstiti, raccolte dalla loro voce diretta e ivi riportate in corsivo. Fanno eccezione le testimonianze di Zanini, che Scotti non ha trascritto dalla voce diretta del loro autore ma dalle pagine del suo diario, scritto dal poeta roviginese in terza persona e pubblicato sotto forma di romanzo con il titolo di *Martin Muma*¹², e la testimonianza di Rastegorac, proveniente da una sua memoria stilata nel 1982 (GO, p. 235). Aldo Juretich, Ferruccio Nefat, Gino Kmet, Ivan Giannetto-Stuparich, Andrea Scano, Ante Miletić, Adriano Dal Pont, Eligio Zanini e altri¹³: nella sua biografia, Cippico assomma in sé le caratteristiche e i dettagli delle storie di diversi testimoni di Goli Otok. È come se, grazie alle possibilità dell'invenzione,

¹² Magris avrà certamente letto direttamente *Martin Muma*, edito per la prima volta in volume dalla rivista fiumana «La Battana» nel 1990, 95-96 (cfr. GO, p. 65); il romanzo è stato poi ripubblicato nel 1999 (L. Zanini, *Martin Muma: romanzo*, Edit, Fiume 1999) e nel 2008 (Id., *Martin Muma*, Il ramo d'oro, Trieste 2008; Edit, Fiume 2008). Nel 1993, Magris scrisse un articolo sul «Corriere della Sera» per la morte del poeta: cfr. C. Magris, *Ligio Zanini, il poeta e il gabbiano Filippo*, «Corriere della Sera», 11 luglio 1993.

¹³ Nel libro scottiano si racconta anche di un Blasich, cognome evidentemente rifunzionalizzato nella vicenda di Salvatore Cippico, e di uno Zorzenon (nome già presente in *Un altro mare*: cfr. *infra*).

Magris creasse un super-testimone nella cui voce polifonica facciano eco le voci dei singoli protagonisti della vicenda.

Mi sembra che oggi la realtà è talmente, in bene, in male, inventiva che fa concorrenza sleale alla finzione. Se io in *Alla cieca* avessi inventato il dettaglio che certi deportati di Goli Otok tornano a Monfalcone e trovano la casa data nel frattempo agli esuli istriani, sarebbe stato veramente *Kitsch*, incredibile *Kitsch* e invece fu proprio così. L'invenzione, le relazioni che uno scrittore stabilisce, le potrei definire... come se facessi un mosaico, in cui ogni singola tessera è un fedele pezzo della realtà, dopo però io faccio una figura che è del tutto immaginaria. Con le tessere posso fare un leone, un asino o quel che vuoi, e quello è immaginario, è la composizione, l'invenzione.¹⁴

Se parte dei trascorsi dei deportati era nota grazie all'opera di ricostruzione di Scotti, il romanzo verrebbe a costituire una piccola «Arca di Noè di carta»¹⁵, un'opera non più di ricostruzione ma di salvataggio che, se non può mettere in salvo i nomi dei singoli protagonisti, può almeno tramandare l'alto valore morale della loro resistenza – valore resistenziale da porre a principio e fondamento dell'odierna civiltà. Questa la diversa funzione della letteratura rispetto alla storiografia, queste le possibilità di un romanzo che annovera nella sua genesi puntuali ricerche documentarie, come Magris stesso ha dichiarato¹⁶.

Non nascondiamo che l'ipotesi di inquadrare il narratore di *Alla cieca* sotto la prospettiva del testimone ci è stata suggerita dalla lettura di un saggio scritto da Natka Badurina nel 2012. Nel saggio, la slavista, dopo aver proposto una lettura comparata tra il romanzo magrisiano e una raccolta di racconti di Kiš (autore sicuramente conosciuto da Magris e forse altra fonte per *Alla cieca*¹⁷), così si esprime:

¹⁴ R. Lunzer, C. Magris, «La nostra vita è il cammino»: *A colloquio con Claudio Magris*, cit., pp. 14-15.

¹⁵ C. Magris, *Utopia e disincanto* (1996), in Id., *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, Garzanti, Milano 2016 (1999), p. 11: «Utopia significa non dimenticare quelle anonime vittime, i milioni periti nei secoli in violenze indicibili e scomparsi nell'oblio, non registrati negli Annali della Storia Universale. Il fiume della Storia trascina e sommerge le piccole storie individuali, l'onda dell'oblio le cancella dalla memoria del mondo; scrivere significa anche camminare lungo il fiume, risalire la corrente, ripescare esistenze naufragate, ritrovare relitti impigliati sulle rive e imbarcarli su una precaria Arca di Noè di carta».

¹⁶ C. Magris, *Alla cieca: Delirio tra i gorghi della storia*, «Notiziario della Banca Popolare di Sondrio», 99, 2005, pp. 16-17.

¹⁷ In *Alla cieca* compare lo slogan «Viva la muerte» (p. 25, p. 120, p. 134, p. 180, p. 187, p. 285), simbolo franchista durante la guerra civile spagnola. L'espressione ricorre varie volte nel secondo racconto della raccolta di Kiš, *Una tomba per Boris Davidovič*, intitolato *La scrofa che divora la sua prole*; cfr. D. Kiš, *Una tomba per Boris Davidovič. Sette capitoli di una stessa storia*, trad. di L. Avirovič, Adelphi, Milano 2005 (già *I leoni meccanici. Sette capitoli di una stessa storia*, trad. di M. Novak Suffada, Feltrinelli, Milano 1980), pp. 25-37. Ivi si racconta di un irlandese che lascia la sua città natale per arruolarsi nelle Brigate Internazionali; una volta in Spagna, prende parte alla battaglia tra repubblicani e anarchici a Guadalajara, scontro interno alle file antifranchiste, menzionata in diversi punti di *Alla cieca* come simbolo della

Negli anni Novanta, nonostante l'apertura del discorso sui peccati del comunismo, le vittime di Goli sono state sfruttate per fini ideologici (quello che per Magris sono "calci ma anche tagli dell'asino al leone che sta tirando i cracchi" [AC, p. 30]), o snobbate da una nuova ideologia che aveva bisogno di vittime 'pure', di chi ha sofferto come nemico aperto del comunismo e non come compagno del partito. Volendo far parlare queste vittime in prima persona, Magris segue l'imperativo etico di chi raccoglie la testimonianza della persona traumatizzata, e si trasforma in una specie del testimone di secondo grado.¹⁸

Con la creazione del personaggio di Cippico, è come se Magris si facesse testimone dei testimoni, raccogliesse un'eredità storica e la salvasse dall'oblio a cui il tempo da una parte e i passati veti politici dall'altra¹⁹ l'avevano destinata.

Cos'è che mi interessava e mi interessa nella storia di queste persone? [...] soprattutto mi interessa un significato in cui credo molto. Queste persone hanno combattuto per una causa che io ritengo sbagliata (in quanto non credo che Stalin fosse il campione della libertà), ma con una grandiosa capacità di sacrificare il proprio destino per una causa universale; una capacità che costituisce un enorme retaggio morale, che va raccolto ed ereditato anche se non condividiamo quella bandiera per la quale essi hanno combattuto.²⁰

Non si dimentichi, inoltre, che Cippico, come sopra detto, è un ottuagenario: bisogna anche cominciare a fare i conti con il fatto che la categoria dei testimoni

violenza perpetrata da compagni di lotta su altri compagni, schierati, ad un livello superiore, dalla stessa parte. Sospetto infiltrato, anche il protagonista di *La scrofa*, come Cippico, finisce internato in un gulag comunista, nella fattispecie il gulag staliniano di Karaganda, in Kazakistan, dove vennero indiscriminatamente internati anche molti italiani residenti in Crimea. Il sostantivo «scrofa» compare solo due volte in *Alla cieca*, una delle quali in un pensiero di Cippico circa la rivoluzione che si ritorce su se stessa (AC, p. 312). A ciò si aggiunga che «a Goli Otok Kiš ha dedicato, poco prima della morte, il film documentario *Goli život*, che, mandato in onda dalla televisione bosniaca nel 1990, ha contribuito a rompere il tabù del gulag jugoslavo»; cfr. N. Badurina, *Il trauma politico del Novecento in Danilo Kiš e Claudio Magris*, in G. Borghello (a cura di), *Per Roberto Gusmani. Studi in ricordo*, vol. I, *Linguaggi, culture, letterature*, Forum, Udine 2012, 2 voll., p. 27 (nota 13).

¹⁸ N. Badurina, *Il trauma politico del Novecento in Danilo Kiš e Claudio Magris*, cit., pp. 32-33.

¹⁹ C. Magris, *Quel gulag sulla bella Isola Nuda*, cit., p. 7: «Per molti anni, la storia sembrava aver disperso nell'oblio come una manciata di polvere quei trucioli intrepidi e irriducibili dell'Isola Nuda. Nessuno amava parlare dei monfalconesi che erano finiti a Goli Otok [...]. La Jugoslavia non ne parlava per ovvie ragioni; l'Unione Sovietica e i suoi satelliti, stati e partiti, diffamavano Tito con ogni calunnia, ma non menzionavano i *gulag*, per non richiamare l'attenzione su quelli, ben più numerosi e peggiori, che avevano in casa; le potenze occidentali non volevano certo contestare il regime titoista e indebolirlo nella sua lotta contro Stalin; l'Italia era, al solito, tanto distratta [...]. Quelli che tornarono a Monfalcone, nei primi anni Cinquanta, si trovarono esposti a intimidazioni e talora ad aggressioni anticomuniste da parte di ultranazionalisti italiani; [...] il Partito comunista italiano non aveva neppure lui troppa voglia di avere fra i piedi questi suoi impavidi fedeli, che gli ricordavano troppo la sua posizione stalinista e antititoista di un tempo, ora fonte di imbarazzo e di vergogna».

²⁰ C. Magris, *Alla cieca: Delirio tra i gorghi della storia*, cit., p. 18.

diretti, cioè dei sopravvissuti alle tragedie della Storia, nella fattispecie quelle relative alla Seconda guerra mondiale e ai primi anni del dopoguerra, per motivi biologici presto sparirà. Occorre allora interrogarsi sui modi di trasmissione della memoria, istanza sicuramente raccolta dall'autore di *Alla cieca*²¹. Sono numerosi i passi, all'interno del libro, in cui il protagonista dubita di se stesso, ammette di non ricordare, oppure deve difendere il proprio ricordo dalle narrazioni che altri vorrebbero farne – ciò che più avanti indicheremo come portato metaletterario di *Alla cieca*. Badurina osserva che «nel romanzo di Magris il narratore si riconosce incapace di dire la propria versione, rinuncia a stenderla, e, completamente detronizzato, si affida ad altri»²²: un romanzo come *Alla cieca* dimostra come il passaggio, anche intergenerazionale, della Storia dal testimone diretto a chi ne riceve la testimonianza, crei di per sé numerosi ostacoli, per la difficoltà, causata dai meccanismi impliciti del *repechâge* mnestico, di recuperare *in toto* l'esperienza vissuta; ma, di contro, pone anche l'attenzione su come la figura del destinatario sia da una parte necessaria, e, dall'altra, possa influenzare suddetti meccanismi e condizionare la trasmissione della testimonianza stessa. All'interno dell'ospedale psichiatrico barcolano si ricrea la stessa atmosfera vissuta da Cippico nei luoghi di prigionia della sua vita: un regime poliziesco, uno stato inquisitorio dove il paziente/detenuto è costantemente punzecchiato a confessare, costretto a parlare, coatto a ripetere. Il suo racconto viene registrato con un registratore vocale e trascritto al computer, strumenti passibili di falsificazione²³. La storia – la sua storia nosologica, come direbbe il

²¹ E anzi preminente sulla stessa fedeltà al dato storico: «Nel romanzo storico il primo dato è, in genere, la Storia. La narrazione di avvenimenti e personaggi, appartenenti al mondo della finzione, è inserita in una cornice, costituita dalla narrazione di fatti storici e nella quale l'autore spesso fa ricorso alla documentazione storiografica. Anche se, come nel romanzo storico moderno, le memorie personali colorano o trasfigurano la Storia, i fatti storici rimangono in primo piano. Costituiscono il quadro di riferimento della finzione e delle storie individuali. Nella narrativa di Claudio Magris invece, anche quando si tratta di romanzi in cui la Storia è al centro della narrazione, come *Illazioni su una sciabola* del 1984 e *Alla cieca* del 2005, il primo dato è la memoria – quella individuale o quella collettiva, dalla quale emerge l'immagine di una realtà storica spesso sconosciuta o trascurata dalla storiografia ufficiale, una realtà storica però a cui appartengono personaggi non inventati, ma sempre “realmente esistiti”»; cfr. U. Musarra-Schröder, *Memoria e Storia nella narrativa di Claudio Magris. Da Illazioni su una sciabola a Alla cieca*, in K. Chircop, B. Meazzi, F. Musarra et al. (a cura di), *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana*, vol. III (Atti del XVII Congresso A.I.P.I., *Narrativa del Novecento e degli anni Duemila*, Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006), Associazione Internazionale Professori d'Italiano, Bruxelles 2009, 4 voll., p. 463, <http://www.infoaipei.org/attion/ascoli_vol_3.pdf>, 03/2021).

²² N. Badurina, *Il trauma politico del Novecento in Danilo Kiš e Claudio Magris*, cit., p. 39. Badurina fa riferimento al Dottor Cogoi e ai pazienti connessi tramite internet alle sedute di psicoterapia. Personalmente, avremmo ommesso quel «completamente», poiché Cippico si dimostra molto spesso comunque vigile e in grado di distinguere i momenti in cui gli altri pazienti, sorta di suoi *alter ego*, tentano di contraffare la sua vicenda e confondere i suoi ricordi, da quando è lui stesso incapace di ricordare.

²³ Cippico polemizza sulla natura ambigua degli odierni strumenti di stoccaggio e condivisione della memoria, arrivando perfino a stabilire l'eloquente equazione Cyberia-Siberia (AC,

dottor Cogoi; la sua vicenda biografica, storia con la s minuscola; ma, per tralato, anche la Storia, quella con la s maiuscola – diventerebbe un problema di mediazione²⁴. Il testimone stesso è già un primo mediatore della Storia, e l'io che racconta di sé diventerebbe il testimone di se medesimo; ma non è sul patto autobiografico che vogliamo focalizzarci, pertanto lasciamo l'analisi del portato metaletterario ad autobiografisti ed esperti lejeuniani. Lo stesso Cippico, se non ammettessimo che ha vissuto due vite, sarebbe un testimone di secondo grado rispetto a Jorgensen; ma sorvoliamo anche su questa ipotesi. Ci interessa qui la questione del mediatore dal punto di vista del portato etico. Il dottor Cogoi è figura simile a quella dello «scrivano»²⁵ per Luisa de Navarrete, la creola rapita dai cannibali del Caribe e poi interrogata dall'Inquisizione spagnola, la cui vicenda è menzionata in *Non luogo a procedere*, il romanzo di Magris che ha fatto seguito ad *Alla cieca*: la testimonianza non arriva per via diretta, da chi ha esperito gli eventi raccontati in prima persona, ma mediata, non al primo ma al secondo grado. Facciamo menzione di *Non luogo a procedere* perché la chiave per la comprensione dei due romanzi sta in un'affermazione di uno dei personaggi del più recente: «Non lotto contro l'oblio, ma contro l'oblio dell'oblio»²⁶. È in questa frase che si cela il valore etico dei due romanzi: l'obiettivo è denunciare non una mediazione carente, ma una mediazione *volutamente* carente, ideologicamente orientata, altrimenti detto strumentalizzata. Il testimone di secondo grado non può condizionare la testimonianza diretta, può solo raccoglierla e trasmetterla così com'è, evitando di tacere i particolari scomodi, anzi battendosi contro ogni sorta di reticenza più o meno imposta. In *Alla cieca* si svolge, in parallelo ai saggi di *La storia non è finita*, ma con le tecniche e le possibilità proprie del romanzo tra cui quella, potentissima, dell'immedesimazione, la denuncia alla strumentalizzazione della memoria e ad un certo tipo di revisionismo storico. Gli esempi sopracitati dimostrano come il libro di Scotti funga per *Alla cieca* come un ipotesto, come bacino di ispirazione e serbatoio di dettagli per il romanzo. Sono diversi i libri, gli scritti, i materiali che possono essere appellati con l'attributo di ipotestuali per *Alla cieca* – noi ci siamo concentrati, per scelta, esclusivamente sulla figura di Cippico; ma un discorso analogo si potrebbe

p. 153). Per ulteriori informazioni, cfr. C. Wampole, 'Cyberia, Syberia...': Clones, Virtual Spaces, and Cyber-Selves in Claudio Magris's *Alla cieca*, «MLN», 129, 1, 2014, pp. 162-179.

²⁴ Di mediazione, e quindi anche di scrittura: la questione riguardante la Storia e la sua scrittura, ossia il rapporto tra Storia e storiografia, fu al centro di un interessante dibattito negli anni Settanta, che vide protagonisti lo studioso americano Hayden White e i critici della scuola del neostoricismo. Nemmeno la storiografia sarebbe immune da una serie di caratteristiche di finzione, in quanto, seppur a tema storico, una narrazione. Per approfondimenti sul tema, rinviamo alle prime pagine del saggio di E. Pellegrini, *Magris e le immagini della Storia*, in A. Brettoni, E. Pellegrini, S. Piazzesi et al. (a cura di), *Per Enza Biagini*, Firenze UP, Firenze 2016, e al rimando ivi contenuto al saggio di E. Biagini, *La storia «nella» letteratura e la letteratura nella storia*, in S. Gentili (a cura di), *Lo storicismo critico di Walter Binni*, Il Ponte, Firenze 2014, pp. 31-66.

²⁵ C. Magris, *Non luogo a procedere*, Garzanti, Milano 2016 (2015), p. 278.

²⁶ Ivi, p. 321.

fare per quella di Jorgensen²⁷ –, a partire dagli scritti saggistici²⁸ (*L'infinito viaggiare* e *La storia non è finita*)²⁹ e narrativi (*Il Conde*, *Un altro mare*, *Microcosmi*)³⁰ dell'autore stesso editi tra il 1990 e il 2006, ossia paralleli ad *Alla cieca* e cronologicamente situati nel suo lungo periodo di incubazione. Il romanzo, infatti, ha avuto una lunga gestazione, numericamente quantificabile grazie a dichiarazioni rilasciate dallo scrittore nel corso di interviste o conferenze: dal 'clic', l'innesco dell'ispirazione creativa, in una piazza di Anversa, all'uscita in libreria, sono passati ben 18 anni³¹. È proprio questo particolare tipo di genesi, ossia l'unione tra il dato reale, stabilito e accuratamente verificato tramite viaggi e ricerche d'archivio, e il dato finzionale, a garantire l'unicità dell'esito raggiunto da Magris: un romanzo compiutamente romanzo³² eppure oscillante tra letteratura finzionale e non-finzionale. Una genesi così complessa, unita al fatto che all'interno del testo il narratore esprima spesso il suo dubbio, fin dall'inizio, sulla possibilità di raccontare fedelmente la propria biografia, di comunicare il proprio vissuto,

²⁷ Musarra-Schröder rintraccia accuratamente tutti i possibili ipotesti per il personaggio di Jorgensen: cfr. U. Musarra-Schröder, *La geografia della Storia: «Alla cieca» di Claudio Magris*, «Otto/Novecento», 31, 1, 2007, p. 126 (nota 12).

²⁸ Resta valida, anzi è confermata, l'ipotesi di Pellegrini: «L'ipotesi, sul caso Magris, è questa: che si possa riconoscere nel saggismo l'ipotesto dell'opera narrativa, secondo modalità diverse per ogni testo – per cui per esempio *Illazioni su una sciabola* sarebbe una meditazione sulla storia e un “romanzo-inchiesta”, mentre *Un altro mare* sarebbe la conversione narrativa del concetto michelstaedteriano di “persuasione”»; cfr. E. Pellegrini, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in C. Magris, *Opere*, cit., p. xxviii.

²⁹ Al lettore di *Alla cieca* non sarà difficile individuare nei capitoli *Primavera istriana* (1990), *In Bisiacaria* (1997), e *Il grande Sud* (1998) dell'*Infinito viaggiare* le corrispondenze con il romanzo; cfr. C. Magris, *L'infinito viaggiare*, Mondadori, Milano 2008 (2005). Per quanto riguarda *La storia non è finita*, segnaliamo in particolare *Per non dover ripetere «No pasarán!»* (1999), *Cosa spetta a Dio e cosa spetta a Cesare* (2004), *Memoria senza ossessione* (2000; 2005); cfr. Id., *La storia non è finita. Etica, politica, laicità*, Garzanti, Milano 2013 (2006). Tra i saggi includiamo qui anche scritti come il ‘nucleo di racconto’ *Jürgen I, da re per burla a galeotto*, «Corriere della Sera», 17 novembre 1991.

³⁰ Nel *Conde* comparivano già naufragi e polene (cfr. C. Magris, *Il Conde. Alla foce* (1993), in Id., *Opere*, cit., pp. 1504-1505). La figura di Toio Zorzenon in *Un altro mare* è il personaggio magrisiano precedente ad *Alla cieca* più vicino a Cippico, potrebbe dirsi il suo archetipo narrativo: cfr. C. Magris, *Un altro mare* (2005) [1991], in Id., *Opere*, cit., pp. 1474-1481. *Microcosmi* è tappa fondamentale verso *Alla cieca*, ultima sistemazione narrativa della vicenda dei cantierini prima del romanzo del 2005 ed anche laboratorio per il suo ipotesto mitico incentrato sulla figura di Medea, Giasone e l'impresa degli Argonauti: cfr. i capitoli *Lagune* e *Assirtidi*, in Id., *Microcosmi*, Garzanti, Milano 2015 (1997), in particolare le pp. 72-77 e pp. 179-183.

³¹ «Per scrivere *Alla cieca* ho impiegato esattamente diciotto anni»: cfr. M. Alloni, C. Magris, *Comportati come se fossi felice. Marco Alloni intervista Claudio Magris*, Compagnia Editoriale Aliberti, Reggio Emilia 2016, p. 95; cfr. anche C. Magris, *Alla cieca: Delirio tra i gorghi della Storia*, cit., p. 16; e A. D'Orrico, *Claudio Magris. Elogio dei ribelli e avvisi ai convertiti*, «Corriere della Sera magazine», 17, 28 aprile 2005.

³² Marabini parla di «romanzo in piena regola» e di un «salto» ormai «completo»: cfr. C. Marabini, *Claudio Magris: «Alla cieca»*, in Id., *Diario di lettura*, «Nuova Antologia», 595, 2235, 2005, pp. 121-122.

di testimoniare la propria identità³³ (se abbiamo parlato di portato etico, possiamo parlare ora di portato metaletterario: Magris riflette costantemente sulle modalità del discorso autobiografico, innegabilmente connesse a quelle della testimonianza) giustifica il fatto che non si possa ascrivere *Alla cieca* alla semplice categoria di *fiction* a sfondo storico, altrimenti detta di romanzo storico, etichetta insufficiente a comprendere tutte le sfaccettature di questo testo poliedrico. La scelta di inserire lacerti testimoniali quasi citandoli letteralmente è sicuramente audace: il rischio era quello di ottenere una sorta di 'effetto collage', cioè di ottenere un quadro in cui tra le parti aderenti al dato documentario e quelle di invenzione si producesse uno stacco troppo grande, sensibile all'occhio. Ciò non è successo, e c'è da chiedersi cosa abbia permesso che la narrazione risultasse comunque omogenea, ovvero che l'esito fosse quello di un romanzo e non di un saggio (veste verso la quale era più spostato *Illazioni su una sciabola*³⁴, seppur tappa fondamentale verso la forma di *Alla cieca*) – ma non è questa la sede³⁵. Ciò che qui ci preme è mostrare come attraverso la creazione di figure testimoniali finzionali, come Cippico, l'autore rispetti quello che Badurina chiama imperativo etico³⁶ e di cui già Pellegrini aveva parlato come l'imperativo morale da cui nasce la scrittura narrativa magrisiana³⁷. Lo spazio della narrativa, della letteratura, permette allo scrittore di mostrare, e non di illustrare, il dato storico così com'è, abbandonandosi a quella che Ernesto Sábato definisce scrittura notturna

³³ Si legga già solo l'incipit di *Alla cieca*: «Caro Cogoi, a dire il vero non sono sicuro, anche se sono stato io a scriverlo, che nessuno possa raccontare la vita di un uomo meglio di lui stesso. Certo, quella frase ha un punto di domanda; anzi, se ricordo bene – sono passati tanti anni, un secolo, il mondo qui intorno era giovane, un'alba umida e verde, ma era già una prigionia – ho scritto per prima cosa proprio quel punto interrogativo, che si trascina dietro tutto» (AC, p. 9).

³⁴ Definire a che genere appartenga *Illazioni su una sciabola* non è questione da poco: rimandiamo al capitolo *Illazioni su una sciabola. Un racconto per Borges* nella monografia di E. Pellegrini, *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, Moretti & Vitali, Bergamo 2003 (1997), pp. 25-47.

³⁵ Probabilmente sono proprio quelle parti metaletterarie, mettendo in dubbio la veridicità delle parole di Cippico, a fare da legante tra il dato vero e quello finzionale. Chissà che il merito non sia invece dell'ingresso nella scrittura narrativa magrisiana di dettagli scopertamente autobiografici, elementi tutto sommato nuovi che, controcantati da una sapiente ironia, non stuccano né risultano eccessivi in un bilancio generale del romanzo. Un'altra ipotesi è che a rendere omogeneo il tutto sia l'ipotesto mitico argonautico, vero e proprio collante, definito dai critici «una specie di "basso continuo" o voce "grave"» o «quasi una filigrana interna, una sorta di modello sotteso»; cfr., nell'ordine, U. Musarra-Schröder, *Realtà storica, leggenda, verità nella narrativa di Claudio Magris: da Illazioni su una sciabola a Alla cieca*, in D. Perrone (a cura di), *Scrittura e verità. "Li vuci di l'omini" nella letteratura italiana contemporanea*, Bonanno, Acireale-Roma 2010, pp. 201-202, e G. Ferroni, *Magris, le bandiere strappate della storia*, «l'Unità», 28 giugno 2005.

³⁶ N. Badurina, *Il trauma politico del Novecento in Danilo Kiš e Claudio Magris*, cit., p. 33 (cfr. *supra*).

³⁷ E. Pellegrini, *Magris e le immagini della Storia*, cit., p. 417.

na: è come se, attraverso lo stile spezzato e caotico³⁸ di un narratore che ad ogni singulto muta identità, da avventuriero danese a cantierino monfalconese e viceversa, venisse proposta al lettore una serie di istantanee, senza né che ciò che vi è rappresentato venga edulcorato né che vi sia bisogno di commentarle, anzi ben guardandosi da questo; è dalla giustapposizione delle diverse immagini che il lettore trarrà le sue conclusioni – non predicare bensì mostrare è l'autentica dimensione morale della letteratura³⁹. E Magris mostra, per dirla con un'espressione di Didi-Huberman, delle immagini malgrado tutto: sta qui la vera dose di portato etico, nel mostrare la Medusa dal capo anguicrinuto senza averla prima mandata dal parrucchiere:

La scrittura notturna [...] dà voce a personaggi e a fantasmi [...]. La scrittura notturna fa parlare i mostri della notte, il male, i deliri di eros, la follia e la devastazione [...]. Le verità più sconvolgenti [...] sfuggono al controllo della coscienza e talora vanno aldilà di ciò che la coscienza consentirebbe, contraddicendo le intenzioni e i principi stessi dell'autore, immergendosi in un mondo infernale, ben diverso da quello che lo scrittore ama e in cui vorrebbe muoversi e vivere e in cui invece incontra la Medusa dalla testa attorcigliata dai serpenti. Lo scrittore non distoglie il suo sguardo da quel volto terribile e dalla vita selvaggiamente ignara di valori morali, di bene e di male, di giustizia e di pietà; scende, con una scrittura a sua volta tentacolare, in quegli inferi e li attraversa senza velarli o censurarli, senza abbellirli, sapendo bene che il compito della poesia è quello di guardare in faccia la Medusa e non già di mandarla dal parrucchiere affinché pettini la sua testa di serpenti e la renda più presentabile [...]. Lo scrittore vorrebbe che il sole, diversamente da quanto constatata spietatamente il Vangelo, non splendesse ugualmente sui giusti e sui malvagi, sui bambini assassinati e sui loro assassini, indifferente al bene e al male [...]. Ma, quando tocca con mano questa inaccettabile indifferenza, questa verità sconvolgente, sa che non può indorare la pillola e neppure dolcificarla con nobili proteste, bensì solo rappresentarla nella sua nuda violenza senza riscatto. Solo in tal modo la sua penna testimonia realmente a carico di quella violenza.⁴⁰

³⁸ Per considerazioni sullo stile, rimandiamo al già citato C. Magris, *Alla cieca: Delirio tra i gorghi della storia*, cit., p. 24, e ad alcune pagine di *La letteratura è la mia vendetta*, dove lo scrittore triestino ne parla mettendolo a confronto con quello di *La storia non è finita*: cfr. C. Magris, M. Vargas Llosa, *La letteratura è la mia vendetta*, Mondadori, Milano 2012, pp. 12-13.

³⁹ C. Magris, G. Xingjian, *Letteratura e ideologia*, Bompiani, Milano 2012, pp. 49-50: «I grandi fondatori di religioni, da Gesù a Buddha, hanno annunciato verità, ma per farle concretamente capire e sentire agli uomini hanno avuto bisogno della letteratura: hanno raccontato parabole, in cui la verità si incarna nella vita, e la dottrina diviene racconto. È questa l'autentica dimensione morale – e di conseguenza l'impegno politico – della letteratura, che non predica bensì mostra».

⁴⁰ C. Magris, *Ernesto Sabato e le due scritture* (2000), in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, Garzanti, Milano 2010 (2008), pp. 343-345; considerazioni che Magris ha sentito la necessità di riportare anche nella lettera ai traduttori di *Alla cieca* (attualmente inedita, ma alcune

Alla cieca si iscrive, restando a pieno titolo nell'alveo delle opere di invenzione, nelle «maglie dell'etica e dell'impegno storicistico»⁴¹. A questo punto è necessario precisare il significato di invenzione nella poetica dell'autore. Non è un caso che Magris abbia inserito una *Nota* in fondo al romanzo pubblicato dieci anni dopo *Alla cieca*, che per temi trattati può essere considerato fratello del primo, a formare con esso un dittico (i cui prodromi stavano in quella prima prova narrativa del 1984: si potrebbe parlare di una 'trilogia della Storia'), forse avvertendo l'esigenza, vista la natura dei contenuti, di rivendicare l'appartenenza dei due scritti al genere romanzesco – *Nota* alla luce della quale rileggere da capo i due libri:

Gli scrittori – lo proclamavano già i greci – raccontano molte bugie ossia inventano. Ma l'etimologia suggerisce che inventare è strettamente legato a trovare – *inventio, invenire* – qualcosa (una storia, un personaggio, un dettaglio) di reale, di vero. Ogni invenzione, grande o modesta, si nutre di cose realmente accadute e di persone realmente esistite che la vita – sempre terribilmente originale, scriveva Svevo – le fa capitare impropriamente fra le mani. L'invenzione, la *fiction*, si nutre inevitabilmente, ora più ora meno, di quella verità che Mark Twain definiva più bizzarra, più fantastica di ogni finzione.⁴²

Allo scrittore di romanzi Magris non interessa affatto la ricostruzione pedissequa dei fatti, compito della storiografia; interessa piuttosto narrare quei fatti *a parte subiecti*, tentando di immaginare sensazioni ed emozioni di chi li ha vissuti:

In questo senso la letteratura non è sostituibile, perché nessuna ricerca storica, pur premessa fondamentale, può rendere l'animo, la paura, l'amore, il coraggio, le sofferenze degli uomini. La ricerca storica è fondamentale ma non può darci quello che ci ha dato Omero o chi per lui con l'*Iliade* o l'*Odissea*, perché è la letteratura che fa capire, toccare con mano, rivivere, cosa siano la guerra, la pace, l'amore, la fedeltà, il tradimento, la morte.⁴³

Sfruttare come ipotesti le testimonianze dei reduci dell'Isola Calva è forse un modo per avvicinarsi il più possibile a quelle sensazioni ed emozioni, elementi da analizzare, da osservare e da tramandare, ma purtroppo non storicamente verificabili. E non è un caso neanche che un'altra studiosa, in un saggio su *Non luogo a procedere*, si esprima in termini simili a Badurina, parlando di forme testuali «*au second degré*»⁴⁴. Una gradualità che si riflette in precise scelte nar-

sue parti si possono leggere nell'introduzione di Pellegrini al Meridiano: cfr. E. Pellegrini, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in C. Magris, *Opere*, cit., pp. xxii-xxiii).

⁴¹ E. Pellegrini, *Le voci e altri racconti*, in Ead., *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, cit., p. 192.

⁴² C. Magris, *Non luogo a procedere*, cit., p. 361.

⁴³ L.N. Pennings, M.B. Urban, *Per me il mare è più "blau" che non azzurro o blu. Un'intervista con Claudio Magris*, «Incontri», 33, 1, 2018, p. 126.

⁴⁴ I. Fantappiè, *Diario e romanzo tra realtà e invenzione. Alcune riflessioni su Claudio Magris e Scipio Slataper*, in B. Huss (Hrsg.), *Literatur und Welt: Zur Dimension der Literarizität*

ratologiche, ossia nell'invenzione di narratori che, oltre alla propria identità, si fanno portatori di un'identità altra: così Cippico/Jorgensen con i testimoni di Goli Otok, così Luisa Brooks con Luisa de Navarrete e Diego de Henriquez. La diegesi, che la narrazione sia condotta in prima persona come in *Alla cieca* o in terza come in *Non luogo a procedere*, ne risulta irrimediabilmente complicata, in un gioco di focalizzazioni, inquadrature e biografie sdoppiate⁴⁵: ma, oltre allo sforzo per il lettore, maggiore è anche il valore del testo, in termini formali e contenutistici, per cui suddetto sforzo si rivelerà indubbiamente premiato.

Riferimenti bibliografici

- Alloni Marco, Magris Claudio, *Comportati come se fossi felice. Marco Alloni intervista Claudio Magris*, Compagnia Editoriale Aliberti, Reggio Emilia 2016.
- Badurina Natka, *Il trauma politico del Novecento in Danilo Kiš e Claudio Magris*, in Giampaolo Borghello (a cura di), *Per Roberto Gusmani. Studi in ricordo*, vol. I, *Linguaggi, culture, letterature*, Forum, Udine 2012, 2 voll., pp. 23-40.
- Biagini Enza, *La storia «nella» letteratura e la letteratura nella storia*, in Sandro Gentili (a cura di), *Lo storicismo critico di Walter Binni*, Il Ponte, Firenze 2014, pp. 31-66.
- D'Orrico Antonio, *Claudio Magris. Elogio dei ribelli e avvisi ai convertiti*, «Corriere della Sera magazine», 28 aprile 2005.
- Fantappiè Irene, *Diario e romanzo tra realtà e invenzione. Alcune riflessioni su Claudio Magris e Scipio Slataper*, in Bernhard Huss (Hrsg.), *Literatur und Welt: Zur Dimension der Literarizität im Werk von Claudio Magris / Letteratura e mondo: Sulla dimensione letteraria dell'opera di Claudio Magris*, Freie Universität Berlin, Berlin 2018, pp. 49-57, doi:10.17169/FUDOCs_document_000000028948.
- Ferroni Giulio, *Magris, le bandiere strappate della storia*, «l'Unità», 28 giugno 2005.

im Werk von Claudio Magris / Letteratura e mondo: Sulla dimensione letteraria dell'opera di Claudio Magris, Freie Universität Berlin, Berlin 2018, pp. 49-50: «Non luogo a procedere difatti è (o meglio è anche) l'autopalinesesto di un diario. Il romanzo non è un diario, ma al centro del romanzo c'è un diario, quello che il professore protagonista tiene durante i decenni in cui raccoglie reperti bellici. [...] Al centro del romanzo c'è un diario, dunque: ma i lettori non possono leggerlo, o comunque non possono leggerlo nella sua interezza, anche perché alcune sue parti – nella finzione del libro e, a quanto pare, anche nella realtà – sono andate perdute nel misterioso incendio in cui ha perso la vita il loro autore [...]. Magris adotta un espediente narrativo attraverso il quale il diario, pur non direttamente presente nel romanzo, diventa il centro (vuoto) del romanzo stesso: l'inserzione di una figura fittizia, quella di Luisa, la donna che si occupa di allestire il museo voluto dal professore e che, essendo egli morto, utilizza i suddetti diari come guida o come cava dei materiali grezzi da impiegare per le varie sale. Grazie alla mediazione di Luisa, i lettori possono accedere al diario in varie forme, tutte *au second degré*. [...] *Non luogo a procedere* è quindi in gran parte una costellazione di testi derivati da un testo 'primo' non accessibile; in questo senso, appunto, è un autopalinesesto. Lo spazio che separa il testo di primo grado (che non è dato) da quello di secondo grado (che invece è presente davanti agli occhi del lettore) è lo spazio in cui avviene il gioco tra verità e finzione, è lo spazio che fa sì che la finzione del libro possa consistere nel non essere una finzione».

⁴⁵ Così Pellegrini definì *Alla cieca* in una recensione al romanzo: cfr. E. Pellegrini, *La biografia sdoppiata di Magris*, «La Rivista dei Libri», 16, 4, 2006, p. 35.

- Jansen Hanne, Jorn Ole, *A più voci. Traduzione del romanzo Alla cieca di Claudio Magris e implicazioni traduttologiche*, in Svend Bach, Leonardo Cecchini, Alexandra Kratschmer (a cura di), *Atti dell'VIII Congresso degli Italianisti Scandinavi* (Aarhus-Sandbjerg, 21-23 giugno 2007), Institut for Sprog, Litteratur og Kultur Aarhus Universitet, Aarhus 2009, pp. 307-326.
- Kiš Danilo, *La scrofa che divora la sua prole*, in Id., *Una tomba per Boris Davidovič. Sette capitoli di una stessa storia*, trad. di Ljiljana Avirović, Adelphi, Milano 2005, pp. 25-37. Ed. orig., *Krmača koja proždire svoj okot*, in Id., *Grobnica za Borisa Davidoviča. Sedam poglavlja jedne zajedničke povesti*, BIGZ, Beograd 1976; Liber, Zagreb 1976.
- Lunzer Renate, Magris Claudio, *"La nostra verità è il cammino": A colloquio con Claudio Magris*, «Italienisch», 32, 1, 2010, pp. 2-25.
- Magris Claudio, *Quel gulag sulla bella Isola Nuda*, «Corriere della Sera», 19 agosto 1990.
- , *Jürgen I, da re per burla a galeotto*, «Corriere della Sera», 17 novembre 1991.
- , *Ligio Zanini, il poeta e il gabbiano Filippo*, «Corriere della Sera», 11 luglio 1993.
- , *Personaggi dalla biografia imperfetta*, in Bart Van den Bossche, Franco Musarra, Serge Vanvolsem (a cura di), *Gli spazi della diversità*, vol. II (Atti del Convegno Internazionale, *Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, Leuven, Louvain-la-Neuve, Namur, Bruxelles, 3-8 maggio 1993), Bulzoni, Roma 1995; Leuven UP, Leuven 1995, 2 voll., pp. 617-632.
- , *Microcosmi*, Garzanti, Milano 2015 (1997).
- , *Utopia e disincanto* (1996), in Id., *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, Garzanti, Milano 2016 (1999).
- , *Ernesto Sábato e le due scritture* (2000), in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, Garzanti, Milano 2010 (2008), pp. 343-345.
- , *L'infinito viaggiare*, Mondadori, Milano 2008 (2005).
- , *Alla cieca*, Garzanti, Milano 2015 (2005).
- , *Alla cieca: Delirio tra i gorgi della storia*, «Notiziario della Banca Popolare di Sondrio», 99, 2005, pp. 14-24.
- , *La storia non è finita. Etica, politica, laicità*, Garzanti, Milano 2013 (2006).
- , *Il Conde. Alla foce* (1993), in Id., *Opere*, vol. I, pp. 1485-1507.
- , *Un altro mare* (2005) [1991], in Id., *Opere*, vol. I, pp. 1401-1484.
- , *Opere*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini e uno scritto di Maria Fancelli, Mondadori, Milano 2016 (2012).
- , *Non luogo a procedere*, Garzanti, Milano 2016 (2015).
- Magris Claudio, Vargas Llosa Mario, *La letteratura è la mia vendetta*, Mondadori, Milano 2012.
- Magris Claudio, Xingjian Gao, *Letteratura e ideologia*, Bompiani, Milano 2012.
- Marabini Claudio, *Claudio Magris: «Alla cieca»*, in Id., *Diario di lettura*, «Nuova Antologia», 595, 2005, pp. 121-125.
- Musarra-Schröder Ulla, *La geografia della Storia: «Alla cieca» di Claudio Magris*, «Otto/Novecento», 31, 1, 2007, pp. 123-135.
- , *Memoria e Storia nella narrativa di Claudio Magris. Da Illazioni su una sciabola a Alla cieca*, in Michel Bastiaensen, Alberto Bianchi, Pietro De Marchi et al. (a cura di), *Narrativa del Novecento e degli anni Duemila*, vol. III (Atti del XVII Congresso A.I.P.I., *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana*, Ascoli Piceno 22-26 agosto 2006), Associazione Internazionale Professori d'Italiano, Bruxelles 2009, 4 voll, pp. 463-474, <http://www.infoaipei.org/attion/ascoli_vol_3.pdf> (03/2021).
- , *Realtà storica, leggenda, verità nella narrativa di Claudio Magris: da Illazioni su una sciabola a Alla cieca*, in Domenica Perrone (a cura di), *Scrittura e verità. "Li vuci di*

- l'omini" nella letteratura italiana contemporanea*, Bonanno, Acireale-Roma 2010, pp. 189-203.
- Pellegrini Ernestina, *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, Moretti & Vitali, Bergamo 2003 (1997).
- , Illazioni su una sciabola. *Un racconto per Borges*, in Ead., *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, pp. 25-47.
- , Le voci e altri racconti, in Ead., *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, pp. 187-213.
- , *La biografia sdoppiata di Magris*, «La Rivista dei Libri», 16, 4, 2006, pp. 35-38.
- , *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in Claudio Magris, *Opere*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini e uno scritto di Maria Fancelli, pp. ix-lxx.
- , *Magris e le immagini della Storia*, in Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi et al. (a cura di), *Per Enza Biagini*, Firenze UP, Firenze 2016, pp. 407-419.
- Pennings L.N., Urban M.B., 'Per me il mare è più "blau" che non azzurro o blu'. *Un'intervista con Claudio Magris*, «Incontri», 33, 1, 2018, pp. 125-134, doi: 10.18352/incontri.10241.
- Scotti Giacomo, *Goli Otok. Italiani nel gulag di Tito*, Lint, Trieste 1997 (1991).
- Špikič Aleksandra, *Croato: Dizionario croato italiano, italiano croato*, Zanichelli, Bologna 2001.
- Wampole Christy, 'Cyberia, Syberia...': Clones, Virtual Spaces, and Cyber-Selves in Claudio Magris's *Alla cieca*, «MLN», 129, 1, 2014, pp. 162-179.

La rielaborazione dei miti orfici in *Microcosmi* Tra *vulgata* classica e favola indiana

Andrea Fallani

Abstract:

Starting from some critics' observations about the structure of *Microcosmi*, the essay focuses on the key role played by the love story between the protagonist-narrator and his wife Marisa, a sort of rewriting of Orpheus and Eurydice's myth. Convergences and variations between the classic *vulgata* of the myth and the pseudo-rewriting of *Microcosmi* are highlighted. The second part of the essay focuses on the Indian myth of Savitri and Satiavan, which Magris deals with in a newspaper article, merged into his *Alfabeti*, in order to understand the source of the many substantial variations and, in particular, the reversal of roles between male and female characters. This particular Indian myth turns out to be a privileged source for the rewritings of the Orpheus' myth that are offered by Magris in his *Microcosmi*.

Keywords: Claudio Magris, *Microcosmi*, Mythocriticism, Orpheus and Euridyce

Come già osservato da Paccagnini in una delle prime recensioni al libro, alla base della compattezza e coerenza strutturale di *Microcosmi* (1997) stanno alcuni fili conduttori, motivi, temi, miti ed espedienti narrativi che conferiscono a questa autobiografia attraverso i luoghi di una vita molti aspetti romanzeschi:

Microcosmi, insomma, come libro insieme aperto e compatto. Compatto strutturalmente, quale percorso dal chiuso-aperto del *Caffè San Marco* all'aperto-chiuso (o anche "promessa-cimitero") del *Giardino Pubblico* di Trieste (con punto conclusivo di fuga nel vero-onirico che detta una linea di formazione: il "guardare in volto le cose"): passando per una geografia soprattutto nordorientale, ma con tappa anche nella Torino della formazione intellettuale, della lezione etica e delle profonde amicizie.¹

Uno di questi fili conduttori, tra i più ricorrenti e notati dalla critica², è la storia d'amore con Marisa, figura che in *Microcosmi* appare continuamente in

¹ E. Paccagnini, *Anche i Microcosmi vivono in equilibrio*, «Il Sole 24 Ore», 16 marzo 1997.

² Cfr. M. Czorycki, *The Final Passage. Death, Transcendence and Aquatic Imagery in Claudio Magris's Microcosmi*, «Italia», 92, 2, 2015, pp. 423-440; N. Gravičević, *La parola come costruttrice di mondi al confine degli orizzonti in Microcosmi di Claudio Magris*, «Italia»

Andrea Fallani, University of Florence, Italy, andfal1704@gmail.com

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Andrea Fallani, *La rielaborazione dei miti orfici in Microcosmi. Tra vulgata classica e favola indiana*, pp. 355-371, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, CC0 1.0 Universal, DOI 10.36253/978-88-5518-338-3.27, in Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (edited by), *Firenze per Claudio Magris*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2420-8361 (online), ISBN 978-88-5518-338-3 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-338-3

maniera implicita, attraverso il suo colore-*senhal*, il verde acqua, ma anche, più raramente, in forma esplicita, come nel capitolo finale del libro, coincidente con la morte del protagonista-viaggiatore; come chiarisce lo stesso autore ai suoi traduttori, l'amore per Marisa è uno dei *leitmotiv* segreti che percorrono il libro:

Il verde acqua è uno dei *Leitmotiv* segreti, dei segnali nel senso quasi provenzale del termine (*senhals*) che collegano la storia. È naturalmente il colore, in questo caso del fiume, si riferisce anche al titolo del libro di Marisa, la quale è un filo conduttore del libro.³

Lungo tutto il viaggio, è Marisa, o meglio il ricordo della vita condivisa con lei, a essere «lo sfondo stesso della narrazione»⁴ e a permettere al narratore di affrontare la paura dell'ignoto e della morte. Marisa rappresenta senz'altro la più importante tra le «cose care» che in *Microcosmi* si cercano di salvare da un «naufragio» che è al contempo personale, conseguente alla morte della donna amata, esistenziale, in quanto il dolore del narratore è in realtà il dolore di chiunque perda qualcosa o qualcuno di caro, e storico: «*Microcosmi*, col suo modo di narrare, è un viaggio in questa mutazione; un viaggio che fa i conti – nella sua struttura con la trasformazione epocale che viviamo e cerca insieme di resisterle»⁵. In tutto il libro è percepibile la compresenza di due tempi che fanno di *Microcosmi* una sorta di canzoniere in prosa scritto *in morte* della donna amata: da una parte, si può notare una linea temporale passata-presente, che corrisponde ai capitoli di cornice, quello iniziale e i due finali (*Caffè San Marco*, *Giardino Pubblico* e *La Volta*), dove Marisa è morta, mentre, dall'altra, si delinea un passato vero e proprio, costituito da tutti i microcosmi e centrali, dove la donna amata appare in vita, grazie alla rievocazione memoriale che il narratore ha innescato nel primo capitolo⁶. I capitoli centrali rappresentano la memoria del narratore, uno spazio

Belgradensia», 1, 2018, p. 93: «I ricordi sono la vita, poco importa se vissuta o narrata e le persone *sono*, non cessano di esistere, come all'Autore stesso piace ribadire in numerose interviste e incontri, e *sono* perché, accanto alla Morte, è forse l'Amore l'elemento che segna più profondamente il libro, anch'esso quasi mai esplicitamente raccontato, ma di cui è intriso ogni singolo ricordo, e quindi la Vita».

³ C. Magris, *Avvertenze generali per i traduttori di Microcosmi*, Archivio Magris, Trieste 1997, p. 6.

⁴ E. Paccagnini, *Anche i Microcosmi vivono in equilibrio*, cit.

⁵ C. Magris, *Fra il Danubio e il mare*, Garzanti, Milano 2001, p. 34.

⁶ Cfr. C. Magris, *Avvertenze generali per i traduttori di Microcosmi*, cit., p. 1: «Il libro non è una serie di saggi o di descrizioni; è il romanzo, appena accennato, di un personaggio [...], il quale esce dal Caffè San Marco e, attraversando il Giardino pubblico, attraversa i luoghi della sua vita, sino a quel capitolo finale, che è la morte e il delirio che precede la morte». Il disegno compositivo di *Microcosmi* è stato anche notato dalla critica: cfr. G. Contini, *Di asprezze e d'incanti. Note su Microcosmi di Claudio Magris*, «Nuova Antologia», 534, 2202, aprile-giugno 1997, pp. 314-318: «Occorre ricordare che i singoli pezzi che costituiscono *Microcosmi* – *Di qua dal mare*, *Paolo di Canidole*, *Valcellina, tornando a casa*, *I luoghi del disincanto* – appaiono sulle pagine del «Corriere della Sera», o in volume a partire dal 1984, ampiamente distanziati nel tempo. Ma l'operazione che li unifica e li sottopone ad un preciso disegno poggia saldamente su tre testi cardinali "triestini": *Caffè San Marco*, *Giardino Pubblico*, *La volta*. I tre capitoli

sacro, dove Marisa è viva, che costituisce il prezioso carico dell'«Arca di Noè di carta»⁷ di *Microcosmi*. Marisa, dunque, è vera e propria «figura protagónica»⁸ di *Microcosmi*, in quanto svolge una funzione di guida e riferimento per il viaggiatore e, in consonanza con il petrarchismo latente del libro, viene spesso trasformata in una sorta di *visiting angel* di ascendenza montaliana:

Salendo da San Pietro a Pecetto, Villa Talucchi è a sinistra. La porta è sommersa dall'edera e dalla vite canadese, nel giardino si vedono palme e magnolie, sovrastate da un gigantesco cedro del Libano. Vieni dal Libano, o mia sposa. Quanto sono belli i tuoi piedi nei sandali, o figlia di principe! Il tuo seno è una coppa rotonda, il tuo ventre è un monte di grano, le tue mammelle due caprioli gemelli... Il buio dei viali e degli anni si rischiarà, là in fondo un viso, il suo viso che non si è oscurato davanti alla morte, avanza come aurora che sorge - bella come la luna, splendida come il sole, terribile come un esercito schierato in battaglia - fianco a fianco, per sempre e più di sempre, la notte che scende, che è scesa da tempo, non può nulla contro quel sorriso che pervade come una luce, il buio è dolcissimo, braccia che stringono contro il seno, occhi scuri e ridenti in cui sprofondare.⁹

Proprio notando il ruolo fondamentale che ricopre Marisa come guida del narratore, Pellegrini, in *Epica sull'acqua* (1997), scorgeva in *Microcosmi* una parziale riscrittura del mito di Orfeo ed Euridice:

Credo sia fondamentale notare la presenza femminile che sta al centro della narrazione e che si epifanizza in passaggi chiave della narrazione di questa commedia umana che si svolge in terre sempre al confine: una donna dal «volto incorrotto» che fa da guida nel viaggio del protagonista senza volto (che è

chiodono come una cornice gli altri, addomesticano gli spazi più lontani e si chiamano l'uno con l'altro in un tessuto ininterrotto di rinvii».

⁷ E. Paccagnini, *Storie, confini e sconfinamenti. Prefazione*, in C. Magris, *Microcosmi*, UTET, Torino 2006 (1997), p. xiv.

⁸ Cfr. B. Matomoro, *Conversación con Claudio Magris*, «Cuadernos Hispanoamericanos», 582, 1998, pp. 69-76. Trad.: figura protagonista.

⁹ C. Magris, *Microcosmi*, Garzanti, Milano 1997, p. 139. Cfr. E. Montale, *La frangia dei capelli che ti vela*, in Id., *La bufera e altro* (1956), in *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1984, p. 215: «La frangia dei capelli che ti vela / la fronte puerile, tu distrarla / con la mano non devi. Anch'essa parla / di te, sulla mia strada è tutto il cielo, / la sola luce con le giade ch'ài / accerchiate sul polso, nel tumulto / del sonno la cortina che gl'indulti / tuoi distendono, l'ala onte tu vai, / trasmigratrice Artemide ed illesa, / tra le guerre dei nati-morti; e s'ora / d'aeree lanugini s'infiora / quel fondo, a marezzarlo sei tu, scesa / d'un balzo, e irrequieta la tua fronte / si confonde con l'alba, la nasconde». L'altro, e più evidente, ipotesto è il biblico *Cantico dei Cantici*: cfr. *Cantico dei Cantici*, VI-VII: «Chi è costei che sorge come l'aurora, bella come la luna, fulgida come il sole, terribile come schiere e vessilli spiegati? / [...] Come sono belli i tuoi piedi nei sandali, figlia di un principe! / Le curve dei tuoi fianchi sono come monili, opera di mani d'artista. / Il tuo ombelico è una coppa rotonda che non manca mai di vino drogato. Il tuo ventre è un mucchio di grano, circondato da gigli. / I tuoi seni come due cerbiatti, gemelli di gazzella».

simultaneamente adulto e bambino), fino al raggiungimento della nota paradisiaca nel racconto *Il Nevoso*, in una radura evanescente, in cui il vapore dell'alba ha alzato "una perfetta cattedrale di luce" che dissipa ogni angoscia di sparizione, ogni paura della morte. Però Euridice non è riportata alla luce. È la donna che viene a prendere l'uomo, nel capitolo finale *La Volta*, per condurlo nella notte.¹⁰

Sono i due capitoli citati da Pellegrini a contenere gran parte dei mitemi orfici di *Microcosmi*, nonostante Marisa-Euridice compaia più volte in tutti i microcosmi centrali. Infatti la radura, in *Microcosmi* quella di Pomočnjaki sul Monte Nevoso, dove il narratore, grazie alla presenza della figura «seduta accanto nell'erba, vicina in quell'ora e negli anni»¹¹, ha esperito un'epifania positiva (la visione di una cattedrale di luce nella quale scompare, per poi riapparire, la donna amata) che gli ha consentito di familiarizzare con la morte, è un luogo che ricorre anche in momento fondamentale del mito orfico: il sacrificio di Orfeo a opera delle Baccanti. È in una radura nel bosco, dove venivano officiati i rituali dionisiaci nell'antichità («Ma la foresta, fin da quando Atteone è stato sbranato dai cani, è indistinzione e distruzione dionisiaca, ritorno al magma originario; la fiaba dice la paura del bosco, che è la paura di perdersi e cancellarsi»¹²), che Orfeo, tornato dall'Ade senza Euridice e fatto voto di castità, intona il suo canto più grande dando voce alle *lacrimae rerum*; in questo il narratore di *Microcosmi* può essere considerato figura di Orfeo che, cantando il suo dolore per la scomparsa di Marisa-Euridice, finisce per dar voce alla sofferenza e alla Necessità che regola il mondo, al tragico destino di scomparsa e dissolvenza di tutte le cose e le persone amate che la poesia (la letteratura) tenta strenuamente di salvare dall'oblio. Come Orfeo, il viaggiatore di *Microcosmi*, con un canto prosaico e tuttavia percorso di tonalità tragiche, dà voce non al suo dolore soltanto, ma a un dolore universale che, configurandosi come controcanto e rovescio dell'amore (la forma che assume l'amore quando manca o è perduto l'oggetto amato), è connaturato al cosmo stesso. Seguendo le tracce di questo mitema, *Microcosmi* può essere letto come l'ultimo e più grande canto di Orfeo, quello che intona poco prima di essere sacrificato dalle Baccanti e che neanche la morte riesce a interrompere¹³. Varia invece, pur rimanendo un luogo sacro, lo scenario della morte di Orfeo: è in una chiesa, quella del Sacro Cuore a Trieste, che il narratore di *Microcosmi* muore, non prima però di aver velocemente ricordato, ancora una volta, tutte le forme dell'acqua che ha incontrato nel suo viaggio di una vita,

¹⁰ E. Pellegrini, *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, Moretti & Vitali, Bergamo 2003 (1997), p. 222.

¹¹ C. Magris, *Microcosmi*, cit., p. 101.

¹² Ivi, p. 109.

¹³ Cfr. P. Ovidio Nasone, *Le metamorfosi*, trad. di G. Faranda Villa, vol. I, Rizzoli, Milano 2010 (1994, 15 voll.), p. 632: «Le membra del vate giacevano sparse qua e là. La sua testa e la cetra le accogliesti tu tra le tue sponde, o Ebro, e mentre venivano trascinate dalla corrente si compì un miracolo: la cetra mandò un misterioso suono di pianto e la lingua senza vita mormorò un lamento a cui fece eco il lamento delle rive».

tutti i luoghi a cui è legato il ricordo di Marisa-Euridice; solo dopo può affrontare il salto nel vuoto, oltre i confini della vita e tornare a stringere nuovamente la mano della donna amata: «Ma allora tutto è a posto, si senti dire, possiamo saltare, e la prese per mano»¹⁴. L'intero libro è velato dalla nostalgia, sentimento orfico per eccellenza¹⁵, di momenti *persuasi* trascorsi in compagnia della donna amata, dal sentore che ogni giorno «muore, anche uno glorioso»¹⁶, che a ogni estate, per quanto intensa e incandescente, segue un autunno:

La mia cavalletta, la mia onda, proprio quella, con la sua cresta frastagliata e la spuma bianca, con quell'inclinazione, quello slancio che la incurva - c'è un'onda che non dovrebbe rompersi mai, un viso che non deve svanire da queste acque in cui sembra specchiarsi da sempre, da un tempo immemorabile e dilatato come l'estate, che abbraccia l'intera vita condivisa.¹⁷

In questi «passaggi chiave» della narrazione, e qui sta la prima differenza sostanziale con la *vulgata* classica del mito di Orfeo ed Euridice, la rievocazione memoriale e la conseguente nostalgia (etimologicamente 'dolore del ritorno') non sono mai fonte di sconcerto ma, al contrario, il narratore, ricordando, si scopre in armonia con il (micro)cosmo¹⁸, con ogni aspetto dell'esistenza; questo avviene perché (contrariamente al processo che, a partire dal Medioevo e fino alla prima Età Moderna, vede Orfeo diventare immagine di Cristo) in *Microcosmi* non è il narratore-Orfeo a reggere l'armonia dei luoghi, così come non è lui a guidare Marisa-Euridice fuori dall'oltretomba, ma piuttosto accade il contrario. È Marisa a svolgere il ruolo attivo che nel mito classico è proprio di Orfeo, e a essere quindi figura di Cristo, con il suo sorriso e il suo amore che non vengono scalfiti dalla morte («La mano è dolce e ferma, come il sorriso, fuori fa freddo e non solo di notte scende il buio, ma lei dà a ciascuno il suo, come quando a casa

¹⁴ C. Magris, *Microcosmi*, cit., p. 273. Cfr. P. Ovidio Nasone, *Le metamorfosi*, cit., p. 632: «L'ombra del vate scese sottoterra e riconobbe tutti quei luoghi che già aveva visto in un tempo precedente: andò a cercare Euridice nei campi destinati alle anime pie, ve la trovò e l'abbracciò con trasporto. E lì si aggirano l'uno accanto all'altra: talora Orfeo la segue, talora la precede e si volta a guardare la sua donna senza più alcun timore».

¹⁵ Cfr. J. Hillman, *Orfeo*, in Id., *Figure del mito*, trad. di A. Bottini, Adelphi, Milano 2014, pp. 285-286: «Orfeo è il dio della nostra umana, troppo umana malattia della *Sehnsucht*, che ci affligge con solitarie rimembranze nostalgiche, il nostro doloroso struggimento per una bellezza assente, la testa sbattuta dalle onde di emozioni indisciplinate, che canta di ciò che non può essere e non è stato mai, stranieri su una spiaggia remota, lontani da ogni patria e incapaci di smettere di tradurre in poesia le pene laceranti della vita umana».

¹⁶ C. Magris, *Microcosmi*, cit., p. 148.

¹⁷ Ivi, p. 160.

¹⁸ Cfr. M.G. Ciani, A. Rodighiero (a cura di), *Orfeo. Variazioni sul mito*, Marsilio Editori, Venezia 2004, pp. 141-143: «Entro lo schema che prevede la discesa all'Ade e un processo di salvezza, anche il mito di Orfeo [...] si può travestire delle forme della nuova fede. [...] L'interpretazione cristiana giunge fino alla identificazione di Orfeo con la figura del figlio di Dio agli inferi»; e L. Spitzer, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, trad. di V. Poggi, Il Mulino, Bologna 2009 [1967] (ed. orig., L. Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word 'Stimmung'*, Johns Hopkins Press, Baltimore 1963 [1944]).

versa la minestra nei piatti. Non si turbi il vostro cuore, sta scritto»¹⁹); è lei, vera e propria cristofora, a replicare il sacrificio di Cristo e a salvare il narratore ogni volta che questi, quasi sopraffatto dalla paura della morte, rischia di precipitare nell'«abisso» di «grandi acque nere»²⁰, ricalcando così la funzione svolta dalle *visiting angels*, e in particolare Clizia, nella *Bufer e altro*, la raccolta di poesie di Montale che più di tutte rielabora il mito di Orfeo ed Euridice²¹. È ricordando Marisa, attraverso il suo elemento-*senhal*, l'acqua («L'oscurità della chiesa, in quel momento, era un mare notturno che lo avvolgeva dolce e insondabile, acque di occhi bruni cui s'era abbandonato da sempre, per sempre»), che il narratore morente riesce a decifrare le «lettere greche sul ventre»²² di un pesce mosaicato sul pavimento della Chiesa del Sacro Cuore, Ἰχθύς, simbolo della resurrezione di Cristo e della vittoria dell'amore sulla morte. Marisa è, per usare dei termini propriamente magrisiani, la polena di *Microcosmi*, «lo sguardo [che] percorre il mare»²³, a cui il narratore si aggrappa nel suo naufragio personale, storico (il soccombere, di fronte al «gelatinoso "postmoderno"»²⁴ di quei valori affermati in *Microcosmi*, come l'amicizia, l'amore, il viaggiare come scoperta dell'altro) ed esistenziale (il destino di morte che attende tutte le cose e le persone amate); quel naufragio paventato fin dal primo capitolo («Pochi centimetri di legno separano il marinaio dall'abisso che può inghiottirlo, basta una piccola falla e le grandi acque nere irrompono rovinose, tirano giù» e «Afferrarsi al legno, senza paura, perché il naufragio può essere pure salvezza»²⁵) che si realizza nel finale onirico-visionario della *Volta*. È lei la polena dell'Arca di Noè di *Microcosmi*, alla quale il narratore si affida completamente per superare il Diluvio Universale²⁶ che imperversa fuori dalla chiesa nell'ultimo capitolo; seguendo un collegamento fatto dallo stesso autore, si scopre che la polena è anche un'Euridice che il naufrago-Orfeo non ha intenzione di perdere negli abissi di «grandi acque nere»:

¹⁹ C. Magris, *Microcosmi*, cit., p. 192. In alcuni passi del libro come questo, Marisa, agli occhi del narratore è veramente figura di Cristo; a lei vengono associate le parole che Gesù, nel *Vangelo di Giovanni* (XIV, vv. 1-3), rivolge agli apostoli al termine dell'ultima cena: «Non sia turbato il vostro cuore. Abbiate fede in Dio e abbiate fede anche in me. Nella casa del Padre mio vi sono molti posti. Se no, ve l'avrei detto. Io vado a prepararvi un posto; quando sarò andato e vi avrò preparato un posto, ritornerò e vi prenderò con me, perché siate anche voi dove sono io».

²⁰ Ivi, pp. 17-18.

²¹ È opportuno sottolineare anche le differenze che occorrono tra Marisa e Clizia. Innanzitutto la funzione salvifica della prima ha un carattere quasi esclusivamente soggettivo, mentre Clizia è portatrice di una promessa di redenzione ecumenica e universale.

²² Ivi, p. 270.

²³ C. Magris, *Polene. Occhi del mare*, La nave di Teseo, Milano 2019, p. 25.

²⁴ C. Magris, *Microcosmi*, cit., p. 127.

²⁵ Ivi, pp. 17-18.

²⁶ Un Diluvio Universale che è in realtà molto personale e soggettivo, essendo frutto del delirio del narratore morente. A questo proposito, si tenga presente l'analogia tra la morte di una stella e quella di uomo; cfr. ivi, p. 219: «Un uomo che muore è una piccola stella che collassa, acquistando densità e massa e attirando intorno a sé gli altri corpi della società».

Figura sottratta alla morte, ma che ricorda e chiama alla morte. La polena è anche Euridice, come quella dell'omonima fregata conservata nel museo di La Spezia, figura dolente che si asciuga le lacrime con un lembo del mantello in cui è avvolta e sta probabilmente ritornando nell'ombra, dopo che Orfeo, voltandosi a guardarla, l'ha perduta per sempre. Il marinaio ripara alla trasgressione di Orfeo; riporta Euridice dall'Ade nell'angolo di un bivacco o di un giardino. Euridice, del resto, è figura frequente nelle polene. [...] Non è strana questa frequenza insistita di Euridice. Secondo Kerényi, è "colei che giudica in un vasto territorio", la sovrana dell'oltretomba; un altro nome la definisce "dal volto selvaggio". Lo sguardo atterrito e attonito della polena si rivolge a una catastrofe che sta per rapirla, al vasto e selvaggio regno del mare, all'oscurità degli abissi, di cui è schiava predestinata e regina, Kore che va sotto le acque anziché sottoterra. [...] Il marinaio salva la sua Euridice, se la porta a casa, la contende al mare e alla distruzione.²⁷

Conseguentemente, l'Euridice di *Microcosmi* appare molto diversa da quella tramandata dalla *vulgata* classica e cristiana, con variazioni che fanno della figura femminile, cristofora e polena, una guida che vede molto più lontano dell'uomo: non è lui a condurla per mano fuori dagli inferi, è invece lei a guidarlo nel viaggio inverso. Le variazioni sulla figura di Euridice, derivate sia da rielaborazioni interne al mito (con il trasferimento di gesti e attributi dall'uomo alla donna), sia da ipotesi più lontani dal mito, come quello montaliano o quello biblico, sono così numerose e sostanziali da trasfigurare completamente l'eroina del mito classico.

Anche il personaggio maschile, oltre al ribaltamento di ruolo con Euridice, presenta quantomeno un'altra differenza sostanziale con il suo corrispettivo clas-

²⁷ C. Magris, *Polene. Occhi del mare*, cit., pp. 60-61. Un'associazione tra la polena ed Euridice che emerge già in *Alla cieca* (2005), libro nato dallo stesso cantiere del più recente *Polene*, ma prima ancora in *Il Conde* (1993): cfr. Id., *Alla cieca*, Garzanti, Milano 2005, pp. 123-124, dove è anche da notare come il narratore, figura di Giasone, reputi la polena, e quindi la donna amata (Medea), una «zavorra» che rallenta il viaggio di Argo, in netta opposizione col protagonista di *Microcosmi* che considera la polena-Euridice inseparabile dalla sua Arca di Noè: «La mia nave tagliava le onde quando Maria era in prua. Quando mi hanno detto di gettare in mare la polena, ho obbedito. L'ho recisa con un colpo di scure e l'ho lasciata cadere in acqua, per far navigare più veloce la nave senza zavorra. Le onde l'hanno portata via. Ma la nave, quando lei se n'è andata, era di colpo pesante. [...] Ogni tanto ti cercavo, scendevo negli fondali bui dove ti avevo lasciata cadere, alghe melmose mi si aggrovigliavano alle braccia e ai capelli e coprivano gli occhi, solo relitti mi venivano in mano, un sudicio Orfeo emergeva dimentico di Euridice, si rimetteva obbediente al remo e, quando glielo si ordinava dal ponte di comando, si metteva ubbidiente a cantare, a edificazione della ciurma, la gloria dell'impresa»; e Id., *Il Conde*, in Id., *Opere*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di E. Pellegrini e uno scritto di M. Fancelli, Mondadori, Milano 2012, pp. 1504-1505: «Di solito le polene guardano in alto e lontano, ansiose e atterrite, e ti fanno paura, in mare, perché pensi che vedono la morte che arriva e che tu non puoi vedere [...]. Che l'abbia afferrata nel naufragio o più tardi, quel marinaio si sarà attaccato a lei perché si sa che quando s'incontra l'olandese volante, che annuncia morte e distruzione, non resta che aggrapparsi alla polena, l'anima della nave, che può trarti in salvo».

sico: nella tradizione greco-romana Orfeo, come vuole anche l'etimologia (non certa) del nome che in greco antico (ὄρφανός) e in latino (*orbus*) significherebbe 'solitudine', 'privazione' e 'abbandono', è un personaggio solitario anche prima di perdere Euridice (quando prende parte alla spedizione degli Argonauti non è mai propriamente uno di essi, in quanto «non un eroe, non un uccisore, ma colui che con la sua musica “impartiva ai vogatori una cadenza per gli ampi colpi di remo”»²⁸); in *Microcosmi*, invece, il narratore non è mai veramente abbandonato, ma è sempre accompagnato nei suoi viaggi dagli amici e dalle persone amate che, vive o morte, lo fanno sentire meno solo «nello sgomento e nel frastuono delle cose»²⁹. È questa folta compagnia di conoscenti, amici e parenti a costituire l'architettura dell'Arca di Noè di carta, con a prua la polena-Marisa, sulla quale è salito il narratore per scampare al suo Diluvio Universale:

C'erano proprio tutti, compagni di scuola, amici e amiche con figlie e parenti, la portinaia della casa di fronte, Antonio con la bava che gli colava dal mento ad ogni scatto convulso della testa. All'esterno il frastuono aumentava, si udivano degli schianti come di case che crollassero, un vento fortissimo faceva oscillare la chiesa come una nave; l'aria che s'intravedeva oltre le vetrate e le finestre aveva un colore acido, intollerabile, come se raggi d'una lunghezza d'onda ignota raggiungessero la retina con violenza insopportabile, annunciando qualcosa che neanche l'angelo con la tromba, a fianco dell'altare, poteva immaginare.³⁰

Un'ultima corrispondenza tra il protagonista del libro e l'Orfeo del mito classica, invece, può essere riscontrata nel rapporto agonistico con la morte: lungo tutto il suo viaggio, il narratore ingaggia una guerriglia contro l'oblio della morte, combattuta con una delle poche armi (un'altra è sicuramente il viaggio) a sua disposizione: «La penna è una lancia che ferisce e guarisce; trafigge il legno fluttuante e lo mette in balia delle onde, ma anche lo rattoppa e lo rende di nuovo capace di navigare e di tenere la rotta»³¹. Un'arma, versione moderna della lira di Orfeo, capace di 'sdipanare' i fili dei «gomitoli del tempo»³², ossia i luoghi, di riscrivere la Storia a partire dalla miriade di storie personali degli abitanti dei *Microcosmi*: la penna del narratore è simbolo della funzione rivitalizzante della poesia e del *mythos* che danno nuova vita a ciò che appartiene al passato, alla Storia e quindi al regno della morte. Così come Orfeo, nella rivisitazione musicale di Beethoven³³, smuove a compassione le divinità degli inferi,

²⁸ J. Hillman, *Orfeo*, in Id., *Figure del mito*, cit., p. 278.

²⁹ C. Magris, *Microcosmi*, cit., p. 129.

³⁰ Ivi, p. 271.

³¹ Ivi, p. 18.

³² Ivi, p. 211.

³³ È il secondo movimento del Concerto n. 4, andante con moto, musicato la sera di Natale del 1808. Il compositore tedesco mette in musica il mitema tramandato da Ovidio (*Le metamorfosi*, trad. di G. Faranda Villa, cit., p. 577) dove Orfeo (pianoforte) cerca di persuadere le divinità ctonie (orchestra d'archi) a lasciar tornare in vita Euridice; lentamente la melodia dai toni accesi dell'orchestra si sposa con il tema debole e nostalgico del piano: è l'armonia

facendole accordare al proprio canto, il narratore di *Microcosmi*, la cui autoironia smorza e occulta la carica tragica e titanica della catabasi orfica³⁴, è impegnato, lungo tutto il suo viaggio, in un 'buon combattimento', ossia il tentativo di integrare la morte in una visione armoniosa della realtà, di comprendere come la legge della Necessità sia un caposaldo nel gioco della vita: «Nella bellezza del mondo, scrive Simone Weil, la necessità bruta diventa oggetto d'amore; nelle pieghe che la forza di gravità imprime alle onde del mare, che pure inghiottono navi e naufraghi, c'è la bellezza dell'obbedienza a una legge»³⁵, «Un uomo che muore è una piccola stella che collassa, acquistando densità e massa e attirando intorno a sé gli altri corpi della società»³⁶ oppure «tutto il Giardino è iniziazione alla legge e al proliferare dei suoi codicilli [...]. Giocare è obbedire; non si può trasgredire [...]. Dappertutto, nel Giardino, si rivela la Necessità. Le cose sono e non c'è da discutere»³⁷.

Dunque i mitemi orfici della *vulgata* classica rintracciabili in *Microcosmi* sono essenzialmente due, entrambi legati al personaggio maschile: il sacrificio di Orfeo, con una rielaborazione soltanto formale dello scenario, e il suo canto alla presenza delle divinità ctonie. Rielaborazioni sostanziali, invece, riguardano il ruolo di Euridice, sulla quale convergono molti dei tratti caratteristici e attributi che nel mito classico sono propri di Orfeo.

Per capire l'origine di quest'ultime variazioni è necessario far riferimento a un mito indiano molto simile a quello di Orfeo ed Euridice, contenuto nel *Mahābhārata* e citato da Magris in un articolo sul «Corriere della Sera» del 17 agosto 2003³⁸, intitolato *Alcesti indiana* e poi confluito in *Alfabeti. Saggi di letteratura* (2008). La leggenda di Savitri e Sātiavan, per l'autore di *Microcosmi*, è stata una delle prime e più fondanti letture, al pari dei *Misteri della jungla nera* (1887) di Salgari: in questa storia indiana «è la donna che s'inoltra nell'oltretomba per riportare alla vita lo sposo» e, a differenza di quanto avviene nella 'versione' occidentale del mito, «riesce a vincere il dio della morte»³⁹, riportando l'amato

universale che, infranta dalla perdita di Euridice può ora ricomporsi, è la vittoria di Orfeo su Ade, della musica sulla morte. Cfr. R. Rolland, *Beethoven*, trad. di F. Biagini, Castelvecchi, Roma 2015 (ed. orig., R. Rolland, *Vie de Beethoven*, «Cahiers de la Quinzaine», 12, 1903).

³⁴ Cfr. C. Magris, *Microcosmi*, cit., pp. 123-124: «Si passeggia di qua e di là, la morte aspetta a Samarcanda ma chi si sogna di scappare a Samarcanda, è già molto se si arriva a Pecetto» e «Sulla torre del duomo c'è una meridiana [...]. Quelle ore, lassù, si credono chissà chi; le meridiane, con la mania di quelle iscrizioni altisonanti che le proclamano ineluttabili, irripetibili, irrevocabili, le hanno rese più che supponenti. Ma basta una nuvola per farle sparire e fa piacere vedere quel quadrante in ombra, vuoto, trono vacante del tempo spodestato».

³⁵ Ivi, p. 187.

³⁶ Ivi, p. 219.

³⁷ Ivi, pp. 231-232.

³⁸ Sembra necessario sottolineare quella che forse è soltanto una coincidenza: l'articolo che racconta la storia di Savitri e Sātiavan viene pubblicato una settimana dopo la ricorrenza della morte di Marisa Madieri, avvenuta il 9 agosto 1996.

³⁹ C. Magris, *Alcesti indiana*, in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, Garzanti, Milano 2014 (2008), p. 16.

in vita. Fin dall'inizio, non è l'uomo a prendere decisioni ma la donna: Savitri è una principessa bellissima che s'innamora e *decide* di sposare Sātiavan, il figlio di un sovrano spodestato e cieco che è costretto a vivere in esilio nella foresta, nonostante le sia stato predetto che il principe è destinato a morire a un anno esatto dalle nozze. Le somiglianze tra la «figura seduta accanto nell'erba, vicina in quell'ora e negli anni»⁴⁰ di Marisa e Savitri diventano evidenti quando Magris racconta l'incontro tra la principessa e Iama, il dio della morte. Mentre Savitri accompagna il marito nel bosco, nel giorno in cui questi è destinato a morire, lui è colto da «una tremenda stanchezza» e lei «lo fa coricare sull'erba con la testa sul suo grembo»; arriva il dio della morte che prende l'anima di Sātiavan e si «avvia verso il suo regno», situato nel «folto sempre più cupo del bosco», e Savitri lo segue, parlando a Iama «senza paura, dominando l'angoscia e citando devotamente la Legge»⁴¹:

Il dio la esorta a tornare indietro, glielo ordina, ma ogni volta Savitri risponde con tanta grazia, fermezza, lucidità e conoscenza dei doveri di una sposa e dei legami indissolubili fra gli sposi, che egli non solo le consente di continuare il cammino accanto a lui nell'ombra sempre più scura, ma anche le promette di esaudire ogni sua richiesta, eccetto quella della vita di Sātiavan. Così Savitri ottiene che suo suocero recuperi la vista e il trono, che suo padre abbia altri figli, che il seme di Sātiavan che lei ha nel ventre sia destinato a diventare un eroe e che nessuno dei suoi famigliari manchi ai propri doveri, sinché Iama si dimentica di precisare che lei può chiedergli tutto tranne la vita del marito. Lei allora la chiede e il dio non può negargliela; tornata indietro, lei riprende fra le sue braccia il corpo di Sātiavan che a poco a poco si risveglia, stordito dal confuso sogno di un'opprimente oscurità, e, appoggiandosi a lei, si avvia verso casa e verso una vita felice.⁴²

Savitri è compagna 'fedele' e 'devota' che non rinnega i «doveri di una sposa» e i «legami indissolubili fra gli sposi» neanche di fronte alla morte e, per questo, riesce a riportare indietro dall'aldilà l'uomo amato. A differenza di Euridice, Savitri non «dipende da altri» e «restituisce il suo uomo alla vita, come Alcesti, ma senza la tragedia e l'ambiguità della terribile storia di Alcesti narrata da Euripide»; è, in altre parole «protagonista» assoluta della storia: «lei è sola, con l'ombra del nulla e col suo cuore più forte del nulla, preservata da ogni ambiguità»⁴³. Gli insegnamenti che Magris ha tratto da questa storia d'amore e di vita condivisa, rileggendola nel corso degli anni, sono almeno due:

Savitri vive da pari a pari col suo uomo la luce e la tenebra del vivere. Orfeo fallisce nell'impresa di riportare Euridice dalla morte alla vita; Savitri, che assume il ruolo protagonista di Orfeo, riesce. È la donna che salva l'uomo, non viceversa.

⁴⁰ C. Magris, *Microcosmi*, cit., p. 101.

⁴¹ C. Magris, *Alcesti indiana*, in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, cit., p. 18.

⁴² Ivi, pp. 18-19.

⁴³ Ivi, p. 19.

Non credo che, ascoltando ben più di mezzo secolo fa per la prima volta questa storia, pensassi a tutte queste cose. Mi colpiva soprattutto l'intrepido e dolce avanzare di Savitri, in una compagnia così terribile, nel bosco nero e sempre più nero. Forse da allora i boschi profondi e scuri mi appaiono un paesaggio protettivo anziché pauroso, in cui è rassicurante addentrarsi e sparire senza timore di perdere il sentiero del ritorno, anche per chi, a differenza di Savitri, non salva e non è capace di salvare nessuno.⁴⁴

Se raffrontiamo la leggenda indiana con la storia d'amore raccontata in *Microcosmi* troviamo molti punti di contatto, tra cui, il più evidente, sta nel protagonismo della donna rispetto al ruolo passivo dell'uomo: «è la donna che salva l'uomo, non viceversa». Le poche volte che il narratore si autorappresenta, la sua figura mostra più affinità con Sātiavan, un principe spodestato ed esiliato nella foresta che «non è capace di salvare nessuno», piuttosto che con il titanico Orfeo. Le autorappresentazioni sono concentrate nel capitolo finale e una in particolare stabilisce un netto parallelo tra il protagonista di *Microcosmi* e Sātiavan. Quando il narratore, ormai morente, si accovaccia «a terra, appoggiandosi a una colonna» e, sfogliando insieme a Marisa un album di ricordi, vede sé stesso in terza persona («la foto li mostrava seduti per terra, accanto alla colonna, lei col vestito del colore del mare di Miholašćica e lui con Buffetto addormentato»⁴⁵), la morte del protagonista è rappresentata in maniera quasi identica (cambia lo scenario) a quella di Sātiavan: «Dopo qualche ora, che lei passa a scrutare amorosa e inquieta il volto di Sātiavan, questi è colto da una tremenda stanchezza, lei lo fa coricare sull'erba con la testa sul suo grembo, finché compare Iama»⁴⁶.

Anche lo scenario del mito indiano, una foresta sconfinata, è riproposto più volte in *Microcosmi* e in particolare nel capitolo *Il Nevoso*, dove troviamo corrispondenze testuali con l'articolo del 2003. Infatti, la foresta, caratterizzata da un'oscurità che aumenta di pari passo col procedere della principessa al fianco di Iama (nell'articolo ricorre ben tre volte, con variazioni minime e solo formali, «nell'ombra sempre più scura»), ricorda da vicino quella del *Nevoso*, con le sue radure, un «paesaggio amoroso», scenario di una «storia condivisa»⁴⁷, e con i giochi di luce tra le fronde degli alberi: «Anche la luce, nella foresta, ha tagli netti, che creano paesaggi diversi e, nello stesso istante, tempi diversi. C'è la luce nera nel folto più profondo e quella verde subacquea sotto una volta di rami»⁴⁸. Questo scenario oscuro e minaccioso è riproposto anche nel *Giardino*

⁴⁴ Ivi, p. 20.

⁴⁵ C. Magris, *Microcosmi*, cit., pp. 271-272.

⁴⁶ C. Magris, *Alceste indiana*, in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, cit., p. 18. Inoltre sia il narratore che Sātiavan devono attendere prima del loro sconfinamento nel mondo dei morti: così come Savitri aspetta l'arrivo di Iama con il corpo dell'amato contro il suo, allo stesso modo Marisa avverte il narratore che ci sarà da portare pazienza prima di poter compiere il suo salto oltre i confini della vita; cfr. Id., *Microcosmi*, cit., p. 272: «Mettiti a dormire, gli disse, ti sveglio io quando è il momento».

⁴⁷ Ivi, pp. 101-102.

⁴⁸ Ivi, pp. 108-109.

Pubblico, luogo caro all'autore fin dall'infanzia, quel periodo della sua vita durante il quale, stando ancora a quanto detto in *Alcesti indiana*, conosce la favola di Savitri e impara a non aver paura di «una foresta scura»⁴⁹, quale appunto si presenta il Giardino agli occhi di un bambino:

La foresta, intorno, è già nera. Tra le foglie passa un respiro largo, il bosco è una tana che accoglie e protegge, inesauribile, e fa sentire che nessuno è più importante e duraturo della foglia che marcisce o della bacca calpestata; quel frinire squittire scricchiolare è una legge imparziale e non c'è da turbarsi se un grillo improvvisamente tace. La foresta è tutt'intorno, ma non si è dentro la foresta, soglie invisibili sbarrano il cammino; anche là, seduti nell'erba alta sotto il pino o l'olmo sfidando il divieto, masticando e sputando una foglia amara che stimola la saliva, si è fuori, esclusi dal bosco, che forse incomincia un metro più avanti, ma la porta per entrare e arrivare dove c'è quel rosicchiare e borbottare non si trova.⁵⁰

Il narratore bambino, che ancora non conosce Marisa, è costretto a rimanere fuori dal bosco, pur essendovi fisicamente all'interno; invece, sul *Nevosso*, solo per un breve istante e grazie alla compagna di una vita, la figura eterea «vicina in quell'ora e negli anni» che si alza ed entra in una «cattedrale di luce», gli è concesso quantomeno di vedere le «soglie invisibili» oltre le quali inizia veramente la foresta: solo Marisa-Savitri è in grado di entrare nel cuore oscuro del bosco, nel regno dei morti, un abisso dove la luce del sole non può penetrare e l'«indistinzione e distruzione dionisiaca»⁵¹ ha il sopravvento sulla forma. Anche nel capitolo finale, il narratore ha bisogno di una guida verso la radura nel bosco, verso la soglia tra mondo dei vivi e dei morti, e la trova inizialmente nella figura di padre Guido, che svolge una funzione da tramite con la donna amata, ricalcando in parte il ruolo di Virgilio con Dante:

“Non avere rispetti umani, è l'olio santo che unge il perno della ruota se qualcosa s'incepta, come quella volta il mozzo della bicicletta in quel piazzale del Giardino. Risciacquati in quella fonte”, e gli indicava un mosaico sotto l'altare, in cui sotto un cielo blu-notte, che era anche lo sfondo di un bosco oscuro e familiare, due cervi si chinavano a bere un'acqua purissima da una sorgente piccola e nascosta nella foresta.⁵²

Padre Guido invita il narratore a ricordare l'amore di una vita, la «storia condivisa» dei due cervi nel «bosco oscuro e familiare», e ad affidarsi a questa poena per superare la tempesta e trovare il coraggio per varcare la soglia ultima.

⁴⁹ Ivi, p. 233.

⁵⁰ Ivi, p. 242.

⁵¹ Ivi, p. 109.

⁵² Ivi, pp. 267-268. L'associazione tra il cielo notturno, nel quale di lì a poco il protagonista dovrà saltare, e il bosco «oscuro e familiare» rende ancora più evidente che, come nel mito indiano, la foresta «vera e propria» sia da considerarsi un regno dei morti. Altre sedi dell'aldilà, in *Microcosmi*, sono gli abissi marini di «grandi acque nere» e, appunto, il «cielo nero».

Afferrandosi al ricordo di Marisa il narratore evoca intorno a sé tutti i suoi affetti più cari che lo attendono oltre i «due cerchi di fiamma»; l'ultima a comparire è proprio Marisa, «lei ma non soltanto lei», l'unica guida in grado di condurre il protagonista oltre la sua ultima frontiera⁵³.

Per quanto invece riguarda le somiglianze tra Savitri e Marisa, la più diretta ed evidente sta, nel più volte sottolineato, ruolo attivo e di guida che entrambe svolgono nei confronti degli uomini amati, ma, osservando il testo da una distanza ancor più ravvicinata, si può notare come le due figure femminili salvino l'uomo in fedeltà a «legami indissolubili fra gli sposi»⁵⁴ che neanche la morte può sciogliere. Si tratta di una fedeltà che, in consonanza con l'etimo della parola, possiede una sfumatura sacrale e che in *Microcosmi* risulta spesso associabile alla devozione (dal latino *devovere*, ossia 'promettere con voto, consacrare'); è proprio in ossequio a un voto, a un giuramento sacro (il matrimonio), che Marisa-Savitri salva il marito. La donna oltrepassa le soglie invisibili del mondo dei morti per ricongiungersi con il marito, ma questo sconfinamento avviene non per l'insostenibilità del dolore, per ricomporre l'armonia universale infranta dalla perdita dell'amore di una vita o correggere un presunto errore della Necessità, come nel mito di Orfeo, quanto piuttosto per ottemperare a un dovere, a una legge al tempo stesso sacra e naturale. Leggendo la versione integrale delle argomentazioni con cui Savitri persuade Iama a farsi seguire nel folto del bosco e confrontandola con il mitema del canto di Orfeo alla presenza di Ade e Proserpina, si chiarisce maggiormente la natura di questa legge che impone e consente alla donna di seguire ovunque l'uomo amato:

And Savitri said, "I must go wherever my husband goes. It is established by the eternal ancient law that a wife should always follow her husband wherever he goes, or wherever he is taken. By virtue of the austerities I have practised, and by the power of my love for my husband, as also the potency of my vow, and by your grace too, unimpeded I would go. [...] It is not possible for a woman who has to live in the forest to practise *Dharma* if she does not have her husband. Everybody follows the way shown by the virtuous and the law-abiding. No one likes to go to the wrong way. The learned and the virtuous people think that the highest *Dharma* for a householder consists in performing the duties and obligations attached to the householder's situation in life. I, being a householder, do not want any other *Dharma*".⁵⁵

⁵³ Alla luce dell'ultimo capitolo, gli altri tentativi di sconfinamento in una dimensione altra, fisica o metafisica, disseminati in *Microcosmi* appaiono come propedeutici allo sconfinamento per eccellenza, ossia il morire. Cfr. E. Pellegrini, *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, cit., p. 223: «È un salto del soggetto estatico nel regno dove non vi è più limite, né intervallo, né momenti, e dove ogni cosa è contemporaneamente assente e presente alla coscienza in una simultaneità vertiginosa. Il nono capitolo è quello dello sconfinamento. Per metà è delirio o trascrizione onirica».

⁵⁴ C. Magris, *Alceste indiana*, in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, cit., p. 18.

⁵⁵ S. Bharadvaja (ed.), *Vyasa's Mahabharatam in Eighteen Parvas. The Great Epic of India in Summery Translation*, Academic Publishers, Kolkata 2008, p. 333. Cfr. P. Ovidio Nasone,

Savitri dunque s' inoltra nel regno dei morti con Iama perseguendo il proprio destino, il proprio *Dharma*, che le impone il dovere di non abbandonare suo marito neanche di fronte alla morte, e compie così un atto che non viola, bensì salva l'ordine universale⁵⁶. Savitri riporta alla vita Sātiavan, nella versione integrale del mito, come in quella riportata da Magris, compiendo un'impresa che non si caratterizza tanto per l'eccezionalità, la carica eroica e tragica insita nel motivo della discesa agli inferi; al contrario, nei testi colpisce soprattutto l'inaspettato alone di quotidianità e naturalezza che accompagna il procedere di Savitri nella foresta oscura. Quotidianità e naturalezza che possono essere rintracciate anche in *Microcosmi*, in molti dei gesti di Marisa-Savitri che rimangono indelebilmemente impressi nella memoria del narratore:

Anniversari, compleanni del figlio di Dio o di nonna Pia; apparecchiare la tavola è una prova generale della Terra Promessa, Marisa intinge il cucchiaino nella zuppiera, e i fiori cobalto sprofondano nella vellutata di porri, mentre il vino scende nel bicchiere. L'anno dopo la mano ripete lo stesso gesto, semplice insondabile.⁵⁷

Così Marisa, che nell'ultimo capitolo compie il percorso inverso di Savitri, dal mondo dei morti a quello dei vivi e ritorno, nella sua apparizione nella Chiesa del Sacro Cuore, cerca di far accettare all'uomo amato la naturalezza del trapasso, in quanto «il giorno muore – Marisa lo ha sempre saputo, ma senza averne paura»⁵⁸; da qui le prime parole che rivolge al marito, che rimandano alla quotidianità della vita condivisa e inseriscono l'eccezionalità del momento in un'atmosfera familiare e rassicurante: «“Hai i calzoni tutti spiegazzati, poi te li metto a posto, mi sono anche portata il ferro da stiro”»⁵⁹. È grazie a Marisa-Savitri, e alle «due voci, quasi identiche alla sua, i figli», che il narratore-Sātiava-

Le metamorfosi, trad. di G. Faranda Villa, cit., p. 577, dove si può notare la distanza tra le argomentazioni di Orfeo e quelle di Savitri: «Se dunque è così, in nome di questi luoghi che incutono tanta paura, di questo abisso immenso, di questo regno del terribile silenzio, vi prego: ritessete le fila del destino di Euridice spezzate anzi tempo! Tutto è vostro: noi rimaniamo poco in vita e prima o poi ci affrettiamo tutti verso quest'unica sede. Questa è la meta, questa l'estrema dimora di tutti quelli che appartengono al genere umano, su cui voi esercitate il vostro dominio per un tempo infinito. Anche Euridice, quando avrà compiuto la sua vita, vivendo un numero equo di anni, sarà in vostro potere. Non è un dono quello che vi chiedo, ma un prestito».

⁵⁶ Cfr. alla voce *Dharma*, in *Dizionario di Filosofia Treccani*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/dharma_%28Dizionario-di-filosofia%29/> (03/2021): «Nella filosofia indiana, l'ordine universale, la legge religiosa e morale che ne deriva e i doveri a questa inerenti. Poiché il dharma regola insieme la vita religiosa e quella sociale il termine designa anche il complesso delle regole giuridiche che determinano e precisano i diritti e i doveri dei singoli. Il dovere rappresentato dal dharma si articola a seconda degli individui, della loro appartenenza a gruppi sociali (*jāti, varṇa*) e in relazione all'età, in vari *sva-dharma* o *dharma* individuali, mentre non esiste un dovere astratto e relativo a ogni essere umano in quanto tale».

⁵⁷ C. Magris, *Microcosmi*, cit., pp. 205-206.

⁵⁸ Ivi, p. 149.

⁵⁹ Ivi, p. 272.

van trova il coraggio di fissare lo sguardo nell'abisso di «grandi acque nere», consapevole finalmente che «ogni cosa che cadeva nell'abisso era lo sbocciare di un fiore nelle tenebre»⁶⁰.

In definitiva, all'interno di *Microcosmi* avviene una commistione tra mitemi orfici ed elementi invece derivati dal mito di Savitri: da una parte, quella del narratore, il libro è intriso di una nostalgia per la donna amata e perduta che appare tipicamente orfica, dall'altra, il ruolo della donna è completamente invertito rispetto alla *vulgata* classica, così che Marisa è figura di Savitri, la compagna fedele di una vita, più che di Euridice, la donna costretta a morire due volte a causa dell'inspiegabile trasgressione di Orfeo. Guardando però alla successiva produzione magrisiana⁶¹, si può notare come il personaggio di Marisa di *Microcosmi* venga ripreso e rielaborato in direzione di una progressiva assimilazione a Euridice, a partire da *Alla cieca*⁶², dove, propriamente, è la polena a cui si aggrappa il naufrago sconfitto dalla Storia; non è l'unica polena del romanzo, in quanto il narratore si trova spesso a ricordare un'altra e inedita figura femminile, la scura Mangawana (forse la seconda moglie dell'autore, alla quale è probabilmente dedicato il libro⁶³), che non entra mai in conflitto con Marisa:

Per un attimo, per esempio, ho creduto, intravedendola sulla strada, che fosse Mangawana. Ero io che la chiamavo così, sotto i grandi eucalipti protesi sulle acque del Derwent, con quell'antico nome aborigeno, per canzonarla della sua pelle bruna come quella di mia madre. Era invece Maria – sì, era anche Mangawana, perché Maria era il mare in cui sfociano tutti i fiumi. Amare una donna non vuol dire dimenticare tutte le altre, bensì amarle e desiderarle e averle tutte in lei.⁶⁴

Tuttavia è soprattutto nel breve monologo teatrale *Lei dunque capirà* (2006) che Magris rielabora completamente il mito orfico, con Marisa, alla quale è dedicato il libro, che diviene protagonista assoluta e dichiaratamente figura di Euridice; è con questo testo che l'autore riscrive l'intero mito di Orfeo ed Euridice, raccontandolo dal punto di vista della donna. Dunque, tenendo in considerazione tutta l'opera magrisiana, si può notare come l'interesse per il mito di Orfeo ed Euridice si accentui, almeno a un livello di produzione letteraria, a

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Per ulteriori approfondimenti sulla rielaborazione del mito di Orfeo ed Euridice in *Alla cieca* e *Lei dunque capirà*, cfr. S. Parmegiani, *The Presence of Myth in Claudio Magris' Postmillennial Narrative*, «Quaderni d'Italianistica», 32, 1, 2011, pp. 111-134.

⁶² L'io narrante di *Alla cieca* è un coacervo di personalità e identità, e lo stesso dicasi per le donne amate che si confondono e sovrappongono nella memoria del narratore. Più stabile, invece, il 'paesaggio amoroso' di queste relazioni, costituito dalle estati trascorse sulle Assirtidi: i momenti di *persuasione* in compagnia della donna amata, sono gli stessi, di poco variati, che si trovano in *Microcosmi*.

⁶³ Claudio Magris si sposa in seconde nozze con la scrittrice Jole Zanetti nel 2002; *Alla cieca* è enigmaticamente dedicato a «J».

⁶⁴ C. Magris, *Alla cieca*, cit., p. 113.

partire dall'esperienza della perdita della compagna di una vita; un'esperienza che trova la sua prima e più immediata rappresentazione in *Microcosmi*: è qui, nel suo libro più autobiografico, che l'autore racconta il suo dolore per la perdita di Marisa, della sua «onda», quell'«onda che non dovrebbe rompersi mai»⁶⁵. Dolore che perdura anche nelle opere successive ma in una versione molto più universale: Marisa ritorna, ma trasfigurata e rigenerata, grazie alla lira di un Orfeo prosaicamente anti-tragico e anti-titanico⁶⁶, in un personaggio letterario e mitico. Nelle donne amate dai protagonisti delle successive produzioni narrative e drammatiche, sopravvive soltanto un'eco della Marisa di *Microcosmi*, la quale rimane percepibile grazie alla ricorrenza dei suoi *senhals* e di alcuni elementi biografici. Così, anche il dolore della perdita non appartiene più soltanto al viaggiatore di *Microcosmi*, ma a ogni essere umano che perde qualcuno, o qualcosa, di amato; sia questi un io frammentato e plurimo, il Giasone traditore e tradito di *Alla cieca*, o un'Euridice che, per amore, preferisce tornare nell'ombra del mondo dei morti e perdere per la seconda volta l'uomo con cui ha condiviso una vita, piuttosto che rovinarlo con l'angosciosa conoscenza acquisita dopo la morte. Con *Microcosmi*, dove da una parte Euridice-Savitri salva dal naufragio Orfeo-Sátiavan, e dall'altra, raccontando una «storia condivisa», il narratore salva il ricordo di Marisa, inizia una rielaborazione del mito orfico che fin da questo momento si caratterizza per la rilevanza data al personaggio femminile, derivata, con tutta probabilità, dall'ipotesto del mito indiano; una riscrittura del mito che diverrà, nella produzione successiva di Claudio Magris, totale, con punto d'arrivo (provvisorio) nel protagonismo assoluto dell'Euridice di *Lei dunque capirà*, un monologo teatrale dove Orfeo non compare mai sulla scena.

⁶⁵ C. Magris, *Microcosmi*, cit., p. 160.

⁶⁶ Si fa qui riferimento al potere evocativo del canto di Orfeo (e quindi della poesia e della letteratura), in grado di dare nuova vita a ciò che è morto; una capacità che è attribuita a Orfeo fin dall'epoca classica ma è stata messa in risalto soprattutto dalla riscrittura del mito di Rainer Maria Rilke; cfr. R.M. Rilke, *I sonetti a Orfeo*, trad. di S. Mori Carmignani, Passigli Editori, Firenze 2006, p. 35: «Non innalzate lapidi. Che la rosa soltanto / fiorisca ogni anno in suo onore. / Perché questo è Orfeo. La sua metamorfosi / nell'uno e nell'altro. Non serve cercare / altri nomi. Una volta, per sempre, / è Orfeo se vi è canto. Viene e va. Non è già molto se al calice di rosa / pochi giorni talvolta sopravvive? / Oh quanto deve dileguare, perché voi comprendiate! / E se anche il suo svanire lo sgomenta, / mentre la parola sopravanza l'esser qui, / egli è ormai dove voi non lo seguite. / La grata della lira non trattiene le sue mani. / E il suo obbedire è già superamento» (ed. orig., R.M. Rilke, *Die Sonette an Orpheus*, Insel Verlag, Leipzig 1923, p. 11: «Errichtet keinen Denkstein. Laßt die Rose / nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühen. / Denn Orpheus ist. Seine Metamorphose / in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühen / um andre Namen. Ein für alle Male / ist Orpheus, wenn es singt. Er kommt und geht. / Ist nicht schon viel, wenn er die Rosenschale / um ein paar Tage manchmal übersteht? / O wie er schwinden muß, daß ihrs begriff! / Und wenn ihm selbst auch bangte, daß er schwände. / Indem sein Wort das Hiersein übertrifft, / ist er schon dort, wohin ihrs nicht begleitet. / Der Leier Gitter zwängt ihm nicht die Hände. / Und er gehorcht, indem er überschreitet»).

Riferimenti bibliografici

- Bharadvaja Sarma (ed.), *Vyasa's Mahabharatam in Eighteen Parvas. The Great Epic of India in Summary Translation*, Academic Publishers, Kolkata 2008.
- Ciani M.G., Rodighiero Andrea (a cura di), *Orfeo. Variazioni sul mito*, Marsilio Editori, Venezia 2004.
- Contini Gabriella, *Di asprezze e d'incanti. Note su Microcosmi di Claudio Magris*, «Nuova Antologia», 534, 2202, 1997, pp. 314-318.
- Czorycki Michal, *The Final Passage. Death, Transcendence and Aquatic Imagery in Claudio Magris's Microcosmi*, «Italice», 92, 2, 2015, pp. 423-440.
- Gravilović Nataša, *La parola come costruttrice di mondi al confine degli orizzonti in Microcosmi di Claudio Magris*, «Italice Belgradensia», 1, 2018, pp. 79-97.
- Hillman James, *Figure del mito*, trad. di Adriana Bottini, Adelphi, Milano 2014. Ed. orig., *Mythical Figures*, Spring Publications, Washington 2007.
- Magris Claudio, *Il Conde* (1993), in Id., *Opere*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini e uno scritto di Maria Fancelli, pp. 1485-1507.
- , *Microcosmi*, Garzanti, Milano 1997.
- , *Avvertenze generali per i traduttori di Microcosmi*, Archivio Magris, Trieste 1997.
- , *Fra il Danubio e il mare*, Garzanti, Milano 2001.
- , *Alla cieca*, Garzanti, Milano 2005.
- , *Lei dunque capirà*, Garzanti, Milano 2006.
- , *Alcesti indiana* (2003), in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, Garzanti, Milano 2014 (2008), pp. 16-25.
- , *Opere*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini e uno scritto di Maria Fancelli, Mondadori, Milano 2012.
- , *Polene. Occhi del mare*, La nave di Teseo, Milano 2019.
- Matomoro Blas, *Conversación con Claudio Magris*, «Cuadernos Hispanoamericanos», 582, 1998, pp. 69-76.
- Montale Eugenio, *La frangia dei capelli che ti vela*, in Id., *La bufera e altro* (1956), in *Tutte le poesie*, a cura di Giuseppe Zampa, Mondadori, Milano 1984, p. 215.
- Ovidio Nasone Publio, *Le metamorfosi*, vol. I, trad. di Giovanna Faranda Villa, Rizzoli, Milano 2010 (1994), 15 voll.
- Paccagnini Ermanno, *Anche i Microcosmi vivono in equilibrio*, «Il Sole 24 Ore», 16 marzo 1997.
- , *Storie, confini e sconfinamenti. Prefazione*, in Claudio Magris, *Microcosmi*, UTET, Torino 2006 (1997), pp. ix-xxiv.
- Parmegiani Sandra, *The Presence of Myth in Claudio Magris's Postmillennial Narrative*, «Quaderni d'Italianistica», 32, 1, 2011, pp. 111-134.
- Pellegrini Ernestina, *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, Moretti & Vitali, Bergamo 2003 (1997).
- Rilke R.M., *I sonetti a Orfeo*, trad. di Sabrina Mori Carmignani, Passigli Editori, Firenze 2006. Ed. orig., *Die Sonette an Orpheus*, Insel Verlag, Leipzig 1923.
- Rolland Romain, *Beethoven*, trad. di Fernando Biagini, Castelveccchi, Roma 2015. Ed. orig., *Vie de Beethoven*, «Cahiers de la Quinzaine», 12, 1903.
- Spitzer Leo, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, trad. di Valentina Poggi, Il Mulino, Bologna 2009 (1967). Ed. orig., *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word 'Stimmung'*, Johns Hopkins Press, Baltimore 1963.

Un manifesto per la modernità: venti anni di *Utopia e disincanto*

Federico Carciaghi

Abstract:

The current essay aims at highlighting the importance of *Utopia e disincanto* among Claudio Magris' works. In particular, the year of its first publication (1999) was a watershed moment in the career of the Trieste-born writer, as it paved the way to a new season of public engagement and historical analysis, which can be also seen in his later essays and novels. Twenty years later, *Utopia e disincanto* is still a manifesto for modernity, a deeply contemporary book where Magris' analytical view is headed towards an idea of universal literature, an idea of *Weltliteratur* that should be a tool to understand the changes in which mankind is involved. In the end, literature is meant to be a tool to investigate the dark sides hidden among the folds of History.

Keywords: Claudio Magris, Disenchantment, History, Modernity, *Weltliteratur*

I luoghi sono gomitoli del tempo che si è avvolto
su se stesso. Scrivere è sdipanare questi fili,
disfare come Penelope il tessuto della storia.
(C. Magris, *Microcosmi*, 1997)

Siamo nel 1997 quando Claudio Magris scrive in *Microcosmi* le seguenti parole: «Scrivere significa sapere di non essere nella Terra Promessa e di non potervi arrivare mai, ma continuare tenacemente il cammino nella sua direzione, attraverso il deserto»¹. Lo scrittore triestino è all'apice del suo successo con il romanzo che lo ha portato alla conquista del Premio Strega e ad affermarsi in ambito internazionale; in quelle parole, però, si può leggere già la luce e la strada avviata verso nuovi orizzonti di scrittura e verso nuove prospettive che segneranno in maniera decisiva la sua produzione artistica alla svolta del nuovo millennio.

A due anni di distanza infatti, siamo nel 1999, uscirà quello che rappresenta un libro chiave per la comprensione della parabola letteraria dello scrittore triestino a partire dal XXI secolo, ovvero *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*. Queste pagine non vogliono essere tuttavia una mera cronologia delle opere dell'intellettuale triestino; d'altro canto, però, mi preme sottolineare come alcune coincidenze cronologiche si incrocino, in modo talvolta curioso e affasci-

¹ C. Magris, *Microcosmi*, Garzanti, Milano 1997, p. 19.

nante, nel condurci alla genesi della raccolta di saggi uscita per Garzanti. Sulla quarta di copertina del volume, difatti, si legge che *Utopia e disincanto* «è un itinerario che percorre territori ben conosciuti dai lettori de *Il mito absburgico*, *Lontano da dove*, *Itaca e oltre*, *Dietro le parole* e *L'anello di Clarisse*, ma attraversa anche zone nuove e inesplorate»²: è qui, in queste 'zone nuove e inesplorate', che si nasconde la chiave di lettura per comprendere come questo libro rappresenti un momento decisivo nella produzione dell'autore. Essendomi occupato in altra sede³ delle varie edizioni di *Utopia e disincanto*, si può notare come il 1999, data di sua prima pubblicazione, coincida infatti anche con la ristampa⁴ de *L'anello di Clarisse*, testo che aveva marcato la conclusione, almeno formalmente sul piano editoriale, dell'esperienza di germanista e inaugurato la nuova veste di narratore assunta da Magris con la stesura del suo primo romanzo *Illazioni su una sciabola*. Quest'ultimo fatto peraltro ribadito nella prefazione redatta dall'autore per la ristampa del *Mito absburgico* del 1988. Qui si legge infatti che:

Certo già nel libro ci sono quei fermenti che mi avrebbero portato, dopo di esso, a occuparmi della crisi, dell'assenza, delle grandi metafore letterarie del negativo, dal saggio *Lontano da dove* sull'ebraismo orientale a *Itaca e oltre*, sino a quella parabola sull'impossibilità di patria e di storia che è il racconto *Illazioni su una sciabola* [...]. Ma credo che quel parametro di una totalità – sia pure infranta – acquisito col *Mito absburgico* mi abbia permesso di guardare meglio anche l'infrangersi di ogni totalità e quei suoi relitti che siamo noi. Al *Mito absburgico* manca dunque un adeguato ultimo capitolo, quello dedicato al grande romanzo conoscitivo austriaco – Musil, Broch – che scandaglia le rovine della totalità, la dissoluzione della parola e dell'io individuale, e si protende verso la costruzione di un nuovo modello del mondo, del sapere e dell'uomo stesso. Questo capitolo, negli anni trascorsi da allora, credo di averlo scritto in molti saggi dedicati alla letteratura austriaca e mitteleuropea in generale e a singoli autori (Hofmannsthal, Musil, Svevo, Broch, Blei, Canetti, Doderer, Rilke e molti altri), saggi che molto devono anche al confronto con amici e colleghi. Ma il vero finale del *Mito absburgico* penso di averlo scritto, oltre che in *Lontano da dove*, soprattutto in due libri; sul piano saggistico, nell'*Anello di Clarisse* (1984), un volume dedicato alla problematica del nichilismo e del grande stile, imperniato sulla letteratura europea e specialmente austriaca tra la *fin de siècle* e la stagione contemporanea; sul piano narrativo, in *Danubio* (1986), un 'viaggio sentimentale' attraverso la Mitteleuropa che credo sia più un libro della cultura danubiana e

² C. Magris, *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, Milano 1999, dalla quarta di copertina.

³ Nell'ambito del mio lavoro di tesi magistrale, dal titolo *Il tavolo del saggista: Claudio Magris e la modernità in L'anello di Clarisse (1984), Utopia e disincanto (1999) e La storia non è finita (2006)*, redatto sotto la supervisione della prof.ssa Ernestina Pellegrini, ho provveduto a effettuare anche un inventario delle varie edizioni dei tre saggi presi in considerazione nella stesura dell'elaborato.

⁴ Il volume è uscito, in ristampa, per la collana Einaudi tascabili col numero di serie 660. Per maggiori informazioni si veda C. Magris, *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Torino 1999 (1984).

anche un congedo da essa. Questi libri costituiscono, spero, la continuazione e la conclusione del cammino iniziato col *Mito absburgico*.⁵

Un volume, perciò, *L'anello di Clarisse*, recepito dalla critica, fin dalla sua prima apparizione, come un libro di forte attualità e utile alla comprensione delle problematiche riguardanti la nostra epoca moderna; a distanza di quindici anni dalla sua prima pubblicazione, però, e dunque all'alba del nuovo millennio, la ristampa di quest'ultimo e la contemporanea uscita di *Utopia e disincanto* ci consegnano l'immagine di un autore capace di saper leggere attentamente, attraverso lo *specimen* letterario e non solo, i segni dei tempi. Una recensione a *L'anello di Clarisse* infatti ribadisce che:

L'attualità del volume di Magris, e degli autori che chiama in questione, si giustifica ancora oggi proprio in virtù di questa consapevolezza: l'assenza della vita vera e la bancarotta dei valori sembrano aver lasciato libero spazio al nichilismo e ad una visione meramente ludica dell'esistenza, a quella sorta di "nuova innocenza" che Magris stigmatizza nel saggio che chiude il volume.⁶

Utopia e disincanto è dunque un volume composito dove si intrecciano molte delle linee di pensiero che l'autore avrà modo di sviluppare in tutta la produzione saggistica successiva al Duemila, da *La storia non è finita* (2006) ad *Alfabeti* (2008), da *Livelli di guardia* (2011) fino a *Istantanee* (2016). Difatti, sottolinea Pier Vincenzo Mengaldo nella prefazione al testo, «non è facile dire di quante e quali cose parli questo libro di Claudio Magris *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*. Certamente non solo di letteratura, ma, specie nell'ultima parte, anche di costume, società, etica e politica»⁷. Claudio Magris pertanto esce dal guscio del germanista e assume una nuova veste di critico delle idee e non più solo letterario. Si va delineando all'orizzonte dunque l'immagine di un Magris civile, attento osservatore della nostra società.

Attraverso il suo punto di osservazione sul mondo costituito dalla collaborazione con il «Corriere della Sera», Claudio Magris in questo libro vuole dare voce a una scrittura impegnata che sia testimonianza in presa diretta della realtà. Certificando il fallimento delle utopie e delle ideologie totalitarie del secolo breve, Magris sostiene la necessità di un binomio indissolubile fra utopia e disincanto; in altre parole, invita il lettore a mantenere uno sguardo vigile sulla realtà, a non stracciarsi le vesti di fronte all'Apocalisse che potrebbe rappresentare la fine di un millennio. Tornando perciò alla frase con cui ho aperto questo scritto:

La fine e l'inizio di millennio hanno bisogno di utopia unita a disincanto. Il destino di ogni uomo, e della Storia stessa, assomiglia a quello di Mosè, che non

⁵ C. Magris, *Prefazione 1988. Vent'anni dopo*, in Id., *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, Torino 1988 (1963), p. 8.

⁶ M. Mantovani, *L'anello di Clarisse magica centrifuga del nulla dei valori*, «La Provincia», 23 febbraio 2000.

⁷ P.V. Mengaldo, *Saggi contro i demoni*, in C. Magris, *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, cit., p. i.

raggiunse la Terra Promessa, ma non smise di camminare nella sua direzione. Utopia significa non arrendersi alle cose così come sono e lottare per le cose così come dovrebbero essere; sapere che il mondo [...] ha bisogno di essere cambiato e riscattato.⁸

Un richiamo intertestuale, questo, che ci invita dunque a conservare lo sguardo attento sui cambiamenti che la modernità sta affrontando sotto le spinte della globalizzazione e del relativismo culturale. Certificati il nichilismo e il vuoto di valori come elementi oramai presenti nella nostra contemporaneità, Magris propone all'individuo moderno, che ora si ritrova diviso in una «anarchia di atomi»⁹, un nuovo cammino di speranza verso la nuova società del XXI secolo. Siamo di fronte a un bivio dove si può o esasperare il nichilismo oppure proseguire il cammino dell'uomo con una rinnovata speranza e fiducia. Magris non predica mai un *pathos* della fine, anzi, propone delle 'Consolazioni dell'Apocalisse'; per lo scrittore triestino dunque si tratta di prendere consapevolezza dei mutamenti sociali che l'uomo sta vivendo. Qualche anno più tardi in una conversazione sul «Corriere» con Alessandro Baricco infatti sottolineerà nuovamente la sua intenzione di rifuggire dal facile pessimismo apocalittico che si poteva delineare di fronte a noi:

Credo che non esista una contrapposizione fra i barbari e gli altri (noi?). Anche chi combatte molti aspetti "barbarici" non è pateticamente out, ma contribuisce alla trasformazione della realtà. [...] Senza pathos della Fine né di un miracoloso e fatale inizio. La civiltà absburgica, così esperta di invasioni barbariche, non le demonizzava né le enfatizzava; si limitava a dire: "è capitato che..."¹⁰

Richiamandosi perciò al sostrato absburgico di cui è intrisa larga parte della sua produzione artistica, quell'«è capitato che...» potrebbe essere la cifra con cui leggere i cambiamenti della realtà, una presa di coscienza dunque che non genera disperazione.

E quale strumento potrebbe aver usato Magris come misuratore dei mutamenti che stanno attraversando l'individuo moderno se non la letteratura? Se già ne *L'anello di Clarisse* l'ambito germanistico non si limitava più semplicemente a quello mitteleuropeo in senso stretto, bensì ampliava il suo campo di indagine fino alle estreme periferie del nord Europa e includendo perciò le letterature scandinave, con *Utopia e disincanto* la letteratura assume definitivamente una dimensione universale. Dalle cosiddette *Germanie di Claudio Magris*¹¹

⁸ C. Magris, *Utopia e disincanto* (1996), in Id., *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, cit., p. 11.

⁹ Definizione ripresa da Nietzsche e usata da Magris in varie opere, in particolar modo ne *L'anello di Clarisse*, per segnalare la crisi e la frammentazione dell'individuo e dell'io moderno.

¹⁰ C. Magris, A. Baricco, *La civiltà dei barbari*, «Corriere della Sera», 7 ottobre 2008, <https://www.corriere.it/cultura/08_ottobre_07/magris_baricco_civilta_barbari_20ff4502-9434-11dd-a0d8-00144f02aabc.shtml> (03/2021).

¹¹ E. Pellegrini, *Le Germanie di Claudio Magris*, in Id., *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, Moretti & Vitali, Bergamo 1997, pp. 229-244.

si passa dunque all'idea goethiana di *Weltliteratur*, a una letteratura che possa interpretare «quelle trasformazioni delle strutture sociali cui è connesso il carattere universale della nuova letteratura che sta formandosi»¹². La novità dello scrittore triestino sta anche in questo, nell'uscire dalla cerchia mitteleuropea, che per Magris resta comunque sempre un riflesso del mondo intero, per affacciarsi sull'orizzonte mondiale e interrogare la realtà nella sua interezza; Borges, Goethe, Mann, Linneo, Nievo, Andrić, Tagore, Sealsfield sono solo alcuni dei nomi che *in nuce* costruiscono una biblioteca universale. Sullo sfondo si delineano quindi quegli *Alfabeti* che qualche anno più tardi rappresenteranno «i libri che permettono di conoscere e ordinare il mondo e quelli che ne svelano il caos travolgente e distruttore, l'incanto e insieme l'orrore. I libri che fanno balenare la salvezza e quelli che si affacciano sul nulla. Soprattutto quelli che allargano i confini della letteratura e rimandano aldilà di essa»¹³.

Difatti *Utopia e disincanto* pone moltissimi interrogativi al suo lettore e all'uomo in generale. Per Magris questa è la funzione di un abile scrittore, la sua capacità non tanto di saper maneggiare bene la parola, quanto di comprendere i segni della realtà: «Scrivere è sempre trascrivere. [...] Ogni scrittore trascrive un testo nascosto e inafferrabile, il libro indicibile della vita»¹⁴. A cavallo fra XX e XXI secolo la scrittura e la letteratura assumono pertanto in questo volume una funzione ermeneutica:

la letteratura predilige i tempi di crisi e di transizione, nei quali si compiace di vivere. Quella contemporanea accentua tale predilezione, tende a patire e insieme a celebrare il nostro tempo come *la crisi e la transizione per eccellenza*, con un *pathos* della precarietà che rende il Duemila non meno fatale del Mille.¹⁵

Tuttavia, Magris inaugura con *Utopia e disincanto* una nuova stagione nella sua produzione che fuoriesce dai confini mitteleuropei per mirare all'indagine più ampia della Storia e del destino dell'uomo. In questo senso va letto, pertanto, il concetto chiave di disincanto, ovvero un modo lucido con cui rielaborare la fine delle ideologie novecentesche e delle utopie totalitarie del secolo breve, un modo con il quale donare una nuova speranza all'uomo, rinfrancarne lo spirito, condurlo verso il millennio incipiente con un animo migliore e propenso ad affrontare un rinnovato umanesimo per il XXI secolo. Il disincanto rifugge dunque il nichilismo esasperato di matrice tedesca, «è una forma ironica, malinconica e agguerrita della speranza; ne modera il *pathos* profetico e generosamente

¹² C. Magris, *Goethe, la prosa del mondo e la «Weltliteratur»* (1983), in Id., *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, cit., p. 123.

¹³ C. Magris, *Alfabeti. Saggi di letteratura*, Garzanti, Milano 2008, dal risvolto di copertina.

¹⁴ C. Magris, *Dissimulazione e verità* (1983), in Id., *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, cit., p. 108.

¹⁵ C. Magris, *Le consolazioni dell'Apocalisse* (1995), in Id., *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, cit., p. 20.

ottimista, che facilmente sottovaluta le paurose possibilità di regressione, di discontinuità, di tragica barbarie latenti nella storia»¹⁶.

Come già evidenziato, *Utopia e disincanto* esce alla frontiera fra due millenni: la postura critica di Magris però rifugge da facili apocalissi di fine secolo per consegnarci uno sguardo di fiducia e di speranza verso il tempo futuro. Magris con questo testo diventa un acuto e attento osservatore della realtà; il suo uso della pratica saggistica si nutre in questo senso anche della sua attività di narratore. Rompe gli schemi e il formalismo della saggistica letteraria per dare vita a raccolte che da ora in avanti si intessono fortemente di episodi tratti dalla realtà e dalla Storia contingente. In questa ottica, le varie scritture di Magris si intrecciano in modo ineccepibile: il critico letterario, il giornalista del «Corriere della Sera», il narratore si fondono in un'unica immagine che ci consegna con questo testo un mirabile ritratto della condizione dell'uomo alla svolta del secolo. Magris, uomo di frontiera, attraversa il confine fra due secoli, senza mai avere la pretesa di giungere a risposte definitive: «Nella letteratura non contano le risposte date da uno scrittore, bensì le domande che egli pone e che sono sempre più ampie di ogni pur esauriente risposta»¹⁷; la letteratura assume dunque i connotati del disincanto, esso è una delle bussole con cui interrogare la Storia. Magris ci guida attraverso il confine del nuovo millennio con uno sguardo nuovo e di fiducia nel futuro, con un occhio indagatore della nuova realtà globalizzata che si prospetta innanzi all'individuo del XXI secolo: «La letteratura non può essere arruolata da nessuna religione, filosofia o politica che proclami di essere già nella Terra Promessa [...] La letteratura, l'arte, indicano tuttavia la strada verso la Terra Promessa, la giusta direzione»¹⁸.

Fra critica letteraria e giornalismo, *Utopia e disincanto* rappresenta quindi un testo centrale nel corpus dello scrittore triestino, segna una svolta nella produzione successiva dell'autore, è un testo-manifesto della sua nuova poetica letteraria. *Utopia e disincanto* (1999), *La storia non è finita* (2006), *Livelli di guardia* (2011), *Istantanee* (2016) saranno infatti volumi che si dirigono verso un'indagine e un'osservazione della condizione sociale e storica dell'uomo e dei cambiamenti che sta affrontando. Magris interroga la Storia rivolgendosi però ai dettagli minimi, lo fa attraverso un'idea di letteratura come custode dei valori chiave dell'uomo, che rischiano di scomparire e di essere inglobati dal mondo globalizzato che uniforma qualunque cosa: «alla Storia [...], la letteratura contrappone ciò che è rimasto ai margini del divenire storico, dando voce e memoria a ciò che è stato rifiutato, rimosso, distrutto e cancellato dalla corsa al progresso»¹⁹. In un mondo sempre più globalizzato, frammentato ed esploso in una anarchia di atomi, si pone dunque la questione centrale della ricerca di

¹⁶ C. Magris, *Utopia e disincanto*, in Id., *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, cit., p. 14.

¹⁷ C. Magris, *Fuori i poeti dalla repubblica?* (1996), in Id., *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, cit., p. 28.

¹⁸ Ivi, p. 31.

¹⁹ Ivi, p. 26.

identità, del recupero di alcuni valori universali per l'uomo moderno. In questo Magris è abile nel portare avanti un processo di indagine che muove dal particolare all'universale; indagare le minoranze etniche, i dettagli minimi e nascosti dietro i 'grandi della Storia', come nel caso del bellissimo capitolo *La scheggia e il mondo* (1997), ci fornisce una chiara idea di quale sia l'obiettivo dell'autore e quale sia la direzione da intraprendere per ritrovare l'identità smarrita: «quella oscura canzone di un popolo che [...] non è stato un protagonista della storia del mondo, è bella non perché è la voce ignorata di una realtà periferica, ma perché in essa risuona un'universalità che trascende quell'angolo appartato e fa parte, non meno di un'opera illustre, del grande mondo»²⁰. Si profila perciò la ricerca di un nucleo fondante di valori cardine, di quel «grande respiro della vita che soffia pure nell'angolo più remoto e che non appartiene solo a essa, bensì all'umanità»²¹, e ribadito qualche anno più tardi anche in quella fulminea «commedia umana» rappresentata da *Istantanee*: «ogni vita, anche la più sconosciuta e rifiutata, è legata, nel mondo, a tutte le altre. La vita è un corale, specie nel suo momento finale che la riassume»²².

Se dunque la prima parte di *Utopia e disincanto* si rivolge in larga parte ad un approccio più specificatamente letterario alla realtà, dove l'autore rivisita e rilegge alcuni classici della letteratura alla luce dei cambiamenti storici e sociali, una svolta ulteriore all'interno del libro è costituita dal capitolo dedicato alle 'non scritte leggi degli dei'. Attraverso la rilettura del mito di Antigone infatti, ecco che emerge a chiare lettere quell'idea di universalismo etico abbozzata poc'anzi. Queste pagine segnano ulteriormente una svolta nella produzione dello scrittore triestino; è qui che prende avvio definitivamente la stagione del Magris civile e impegnato, almeno formalmente nei suoi libri; un impegno politico e civile, il suo, però scevro dall'adesione a determinate ideologie. Un impegno «impolitico»²³, mitigato da un forte attaccamento alla letteratura sentita come riflesso del reale, una letteratura che è riflesso della vita. Come avrà modo di affermare qualche anno più tardi in *Letteratura e ideologia*, infatti, «un'opera letteraria, anche se nasce da un'irripetibile situazione individuale, si rivolge a tutti e dunque, se ha un messaggio morale, quest'ultimo diviene pure politico, perché entra nella vita, nei pensieri, nei sentimenti della polis, della comunità»²⁴.

Universalismo etico significa dunque per Magris ribadire alcuni dei valori cardine fondamentali per l'uomo; Magris si batte contro la civiltà dell'optional, contro il relativismo culturale e il sincretismo esasperato: «molte diversità – di usi, costumanze, tradizioni – possono e devono essere superate, contro ogni stolidità chiusura, in un dialogo fraterno, all'insegna di valori che trascendono le

²⁰ C. Magris, *La scheggia e il mondo*, in Id., *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, cit., p. 67.

²¹ *Ibidem*.

²² C. Magris, *Istantanee*, La nave di Teseo, Milano 2016, p. 152.

²³ C. Magris, *La storia non è finita*, Garzanti, Milano 2008 (2006), p. 237.

²⁴ C. Magris, G. Xinjian, *Letteratura e ideologia*, trad. di S. Polvani, Bompiani, Milano 2012, p. 45.

diversità in una comune universalità»²⁵. Il mito di Antigone perciò diventa fondamentale, è un mito che incarna valori universali e trascende il canone letterario:

L'*Antigone* non appartiene soltanto alla letteratura; è un'opera che investe alle radici le ragioni, le contraddizioni e le lacerazioni dell'esistenza ed è dunque anche opera filosofica e religiosa. *Antigone* è un testo di quella filosofia e di quella religione che, per comprendere concretamente la vita, non possono limitarsi alla formulazione teoretica della verità, ma calano la verità e la sua ricerca nella brulicante realtà della vita stessa, là dove i problemi e gli interrogativi si intrecciano ai desideri, alle speranze, alle paure e diventano destino, storia concreta e viva di un uomo, del suo amare patire e morire.²⁶

Qui sta dunque la cifra contenutistica di *Utopia e disincanto*, un volume che si rivolge all'individuo moderno, che affronta le questioni più candenti della modernità. Come già affermato, è un manifesto della nuova poetica dell'autore che, attraverso anche il suo occhio critico dovuto alla collaborazione giornalistica con il «Corriere», si rivolge ora all'indagine profonda della realtà. Indagine, ribadiamo, condotta attraverso una lente letteraria e quasi mai politica. Nel dialogo con Magris, Mario Vargas Llosa, infatti, sottolinea che lo scrittore triestino

È un grande scrittore e un grande conoscitore della letteratura, delle letterature. Nei suoi saggi di critica letteraria parla di letterature molto diverse ed è straordinario il ventaglio di lingue in cui può leggere e commentare poesie, romanzi, saggi. Nei suoi saggi entra sempre la politica; non la "politica politicante", naturalmente, ma la politica. Vale a dire: la preoccupazione per le questioni della *polis* – e ciò non ha per nulla impoverito il suo rigore letterario, la ricerca di un'espressività originale e creativa, l'amore per la bellezza che sorge dalla parola ben scritta –, la preoccupazione per i rapporti tra persone, tra società, tra culture, la lotta contro ogni forma di autoritarismo, la difesa dei valori democratici da lui condotta esercitando una critica costante dei difetti delle democrazie, che sono enormi e rivelano ogni giorno marciume, scandali, traffici ignobili, mediocrità, mancanza di generosità e di capacità di volare alto.²⁷

Emerge da queste parole un ritratto di un profondo conoscitore della letteratura universale, l'immagine di un autore che attraverso l'indagine letteraria cerca di comprendere i segni dei tempi e i cambiamenti che la modernità sta imponendo all'uomo. Cambiamenti nei valori, nei costumi, nella società che impongono necessariamente una riflessione. Comprendere la Storia e il cammino dell'uomo nel XXI secolo, le sue aspettative e le sue speranze è il compito che si propone di portare avanti Magris con *Utopia e disincanto*. Un testo che è, in concreto, un manifesto per la modernità, una raccolta che attraversa la frontie-

²⁵ C. Magris, *La borsa dei valori* (1997), in Id., *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, cit., p. 258.

²⁶ C. Magris, *Chi scrive le non scritte leggi degli dèi?* (1996), in Id., *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, cit., p. 240.

²⁷ C. Magris, M. Vargas Llosa, *La letteratura è la mia vendetta*, Mondadori, Milano 2012, pp. 29-30.

ra fra due secoli e ci illustra il cammino verso la ‘Terra Promessa’. Magris compie questo periplo letterario e civile assumendo però, richiamandoci a uno dei capitoli del libro, lo sguardo dello scolaro, non del maestro; egli non giunge a giudizi affrettati e non pretende di possedere la verità assoluta o la chiave unica di lettura del nostro tempo. In questo si riflette dunque la sua visione di letteratura, che non predica la verità, bensì mostra i riflessi della vita:

I grandi fondatori di religioni, da Gesù a Buddha, hanno annunciato verità, ma per farle concretamente capire e sentire agli uomini hanno avuto bisogno della letteratura: hanno raccontato parabole, in cui la verità si incarna nella vita e diviene vita, e la dottrina diviene racconto. È questa l’autentica dimensione morale – e di conseguenza l’impegno politico – della letteratura, che non predica bensì mostra.²⁸

Utopia e disincanto rappresenta quindi uno snodo centrale nella produzione artistica dello scrittore triestino. A partire dal 1999, all’interno del suo corpus letterario si va costituendo un controcanto saggistico, un fiume carsico fatto di articoli di giornale, saggi, resoconti di viaggio, che si alternano alla sua produzione narrativa e teatrale. Si tratta di un corpus molto variegato di scritture che però si riuniscono in un solo tavolo. Le varie forme di scrittura a cui Magris si dedica d’ora in avanti mirano a una sempre maggiore comprensione della Storia. Una Storia fatta di un ‘eterno presente’ rappresentato da valori indiscutibili; ecco perciò che l’universalismo etico professato si dirige verso un’ottica anche della difesa della memoria storica:

Essa non è il passato, bensì l’eterno presente di tutto ciò che ha senso e valore: l’amore, la preghiera, l’amicizia, la sofferenza, la felicità. Tutto ciò che ha senso “fa parte della storia del cosmo”, per citare un passo di Singer; ciò che è soltanto funzionale sparisce nell’oblio, appena esaurita la sua funzione, ma tutte le cose essenziali sono nell’eternità del loro presente. Shakespeare è, non era, un poeta. Memoria significa pure rapporto con la propria identità e consapevolezza – ma non stolta e feroce idolatria – di quest’ultima.²⁹

Questo passaggio contenuto in *Livelli di guardia* crea a mio avviso un ponte ideale che collega la raccolta di saggi del 1999 con il suo ultimo volume di racconti *Tempo curvo a Krems* (2019). A venti anni di distanza, la ricerca di vita vera, non si è ancora esaurita:

Conoscere, vivere la verità. La vita vera, autentica, pervasa di significato; vissuta anche nel tempo, nel tempo illuminato da un valore che non può essere distrutto da niente e da nessuno né alterato dallo scorrere della sabbia nella clessidra, subito ribaltata e poi sempre di nuovo piena quando sembrava vuota. [...] Tempi futuri e passati, un solo punto, un solo tempo... Un infinito presente?³⁰

²⁸ C. Magris, G. Xinjian, *Letteratura e ideologia*, cit., p. 49.

²⁹ C. Magris, *Livelli di guardia. Note civili (2006-2011)*, Garzanti, Milano 2011, p. 119.

³⁰ C. Magris, *Tempo curvo a Krems*, Garzanti, Milano 2019, pp. 52-54.

Magris attraversa quindi la modernità con i suoi saggi, combatte per ribadire la necessità del dialogo e del confronto fraterno. Lo scrittore triestino lotta contro

Un'omogeneizzazione gelatinosa, in cui le diversità e le individualità scompaiono, ogni cosa pare interscambiabile con qualsiasi altra e perde i propri connotati. Questo mondo – che sotto certi aspetti sembra essere il mondo del futuro, almeno per l'Occidente, un mondo in cui tutto è permesso [...] – non ha nulla a che vedere con le reali mescolanze e sovvertimenti di gerarchie con cui i grandi poeti, i fondatori di religioni o i rivoluzionari politici hanno sempre travolto le barriere fra uomini e culture.³¹

Venti anni dopo, *Utopia e disincanto* resta ancora una eccezionale istantanea della nostra società. Magris, viaggiatore e uomo di frontiera, attraversa con questo testo la modernità e i cambiamenti che essa ha suscitato; ci consegna un testo dunque che è un manifesto della nuova stagione letteraria intrapresa, ma soprattutto un *vademecum* che insegna all'individuo moderno la necessità e il valore del dialogo. Magris accompagna l'uomo nel trapasso di secolo, lo fa tenendo in mano la fiamma del disincanto. *Utopia e disincanto* è quindi un testo aperto, che non invita al nichilismo esasperato ma apre piccole fessure di luce nel cammino verso il futuro; un futuro incerto, ma comunque carico di speranza. Il pathos della fine, l'arrivo dei barbari, la fine della civiltà sono di là da venire: «“Vedremo” [...]. Forse è la parola che ci vuole, quando c'è in giro troppo pathos di una fine irrevocabile [...]. Vedremo»³².

Riferimenti bibliografici

- Magris Claudio, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, Torino 1988 (1963).
- , *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Torino 1999 (1984).
- , *Microcosmi*, Garzanti, Milano 1997.
- , *Goethe, la prosa del mondo e la «Weltliteratur»* (1983), in Id., *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, pp. 121-129.
- , *Dissimulazione e verità* (1983), in Id., *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, pp. 107-110.
- , *Le consolazioni dell'Apocalisse* (1995), in Id., *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, pp. 17-21.
- , *Utopia e disincanto* (1996), in Id., *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, pp. 7-16.
- , *Fuori i poeti dalla repubblica?* (1996), in Id., *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, pp. 22-31.
- , *Chi scrive le non scritte leggi degli dèi?* (1996), in Id., *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, pp. 239-247.
- , *La scheggia e il mondo* (1997), in Id., *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, pp. 66-69.
- , *La borsa dei valori* (1997), in Id., *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, pp. 257-264.

³¹ C. Magris, *La borsa dei valori*, in Id., *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, cit., p. 260.

³² C. Magris, *Microcosmi*, cit., p. 143.

- , *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, prefazione a cura di P.V. Mengaldo, Garzanti, Milano 1999.
- , *La storia non è finita*, Garzanti, Milano 2008 (2006).
- , *Alfabeti. Saggi di letteratura*, Garzanti, Milano 2008.
- , *Livelli di guardia. Note civili (2006-2011)*, Garzanti, Milano 2011.
- , *Istantanee*, La nave di Teseo, Milano 2016.
- , *Tempo curvo a Krems. Cinque racconti*, Garzanti, Milano 2019.
- Magris Claudio, Baricco Alessandro, *La civiltà dei barbari*, «Corriere della Sera», 7 ottobre 2008, <https://www.corriere.it/cultura/08_ottobre_07/magris_baricco_civilta_barbari_20ff4502-9434-11dd-a0d8-00144f02aabc.shtml> (03/2021).
- Magris Claudio, Vargas Llosa Mario, *La letteratura è la mia vendetta*, Mondadori, Milano 2012.
- Magris Claudio, Xinjian Gao, *Letteratura e ideologia*, trad. di Simona Polvani, Bompiani, Milano 2012.
- Mantovani Mattia, *L'anello di Clarisse magica centrifuga del nulla dei valori*, «La Provincia», 23 febbraio 2000.
- Mengaldo P.V., *Saggi contro i demoni*, in Claudio Magris, *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, pp. i-v.
- Pellegrini Ernestina, *Le Germanie di Claudio Magris*, in Ead., *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, pp. 229-244.
- , *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, Moretti & Vitali, Bergamo 1997.

Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati finanziati dal
Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia
(e dai precedenti Dipartimenti in esso confluiti),
prodotti dal Laboratorio editoriale Open Access e
pubblicati dalla Firenze University Press*

Volumi ad accesso aperto

(<[http://www.fupress.com/comitatoscientifico/
biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23](http://www.fupress.com/comitatoscientifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23)>)

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrlík (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W.B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere». Lettere*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)
- Beatrice Töttösy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)

- Beatrice Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perù frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguaro / La sombra del saguaro: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Lecture anti-canoniche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione. Il mondo 'possibile' di Mab's Daughters*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt: musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi (a cura di), *Un carteggio di Margherita Guidacci. Lettere a Tiziano Minarelli*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
- Valentina Milli, «*Truth is an odd number*». *La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
- Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)
- Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)
- Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)
- Lena Dal Pozzo (ed.), *New Information Subjects in L2 Acquisition: Evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)
- Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 28)
- Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 29)
- Ilaria Natali, «*Remov'd from Human Eyes*»: *Madness and Poetry. 1676-1774*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 30)
- Antonio Civardi, *Linguistic Variation Issues: Case and Agreement in Northern Russian Participial Constructions*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 31)
- Tesfay Tewolde, *DPs, Phi-features and Tense in the Context of Abyssinian (Eritrean and Ethiopian) Semitic Languages* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 32)
- Arianna Antonielli, Mark Nixon (eds), *Edwin John Ellis's and William Butler Yeats's The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition, with Critical Analysis*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 33)
- Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori (a cura di), *Per Enza Biagini*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 34)

- Silvano Boscherini, *Parole e cose: raccolta di scritti minori*, a cura di Innocenzo Mazzini, Antonella Ciabatti, Giovanni Volante, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 35)
- Ayşe Saraççıl, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, 2016 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 183)
- Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 36)
- Caterina Toschi, *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 37)
- Diego Salvadori, *Luigi Meneghello. La biosfera e il racconto*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 38)
- Sabrina Ballestracci, *Teoria e ricerca sull'apprendimento del tedesco L2*, 2017 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 194)
- Michela Landi, *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire / La musica sulla scena teatrale e letteraria*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 39)
- Fulvio Bertuccelli (a cura di), *Soggettività, identità nazionale, memorie. Biografie e autobiografie nella Turchia contemporanea*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 40)
- Susanne Stockle, *Mare, fiume, ruscello. Acqua e musica nella cultura romantica*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 41)
- Gian Luca Caprili, *Inquietudine spettrale. Gli uccelli nella concezione poetica di Jacob Grimm*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 42)
- Dario Collini (a cura di), *Lettere a Oreste Macrì. Schedatura e regesto di un fondo, con un'appendice di testi epistolari inediti*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 43)
- Simone Rebora, *History/Histoire e Digital Humanities. La nascita della storiografia letteraria italiana fuori d'Italia*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 44)
- Marco Meli (a cura di), *Le norme stabilite e infrante. Saggi italo-tedeschi in prospettiva linguistica, letteraria e interculturale*, 2018 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 203)
- Francesca Di Meglio, *Una muchedumbre o nada: Coordinadas temáticas en la obra poética de Josefina Plá*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 45)
- Barbara Innocenti, *Il piccolo Pantheon. I grandi autori in scena sul teatro francese tra Settecento e Ottocento*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 46)
- Oreste Macrì, Giacinto Spagnoletti, «Si risponde lavorando». *Lettere 1941-1992*, a cura di Andrea Giusti, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 47)
- Michela Landi, *Baudelaire et Wagner*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 48)
- Sabrina Ballestracci, *Connettivi tedeschi e poeticità: l'attivazione dell'interprete tra forma e funzione. Studio teorico e analisi di un caso esemplare*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 49)
- Ioana Both, Angela Tarantino (a cura di / realizată de), *Cronologia della letteratura rumena moderna (1780-1914) / Cronologia literaturii române moderne (1780-1914)*, 2019 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 213)
- Fiorenzo Fantaccini, Raffaella Lepрони (a cura di), *"Still Blundering into Sense". Maria Edgeworth, her context, her legacy*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 50)
- Arianna Antonielli, Donatella Pallotti (a cura di), *"Granito e arcobaleno". Forme e modi della scrittura auto/biografica*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 51)
- Francesca Valdinoci, *Scarti, tracce e frammenti: controarchivio e memoria dell'umano*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 52)
- Sara Congregati (a cura di), *La Götterlehre di Karl Philipp Moritz. Nell'officina del linguaggio mitopoietico degli antichi*, traduzione integrale, introduzione e note di Sara Congregati, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 53)

- Gabriele Bacherini, *Frammenti di massificazione: le neoavanguardie anglo-germanofone, il cut-up di Burroughs e la pop art negli anni Sessanta e Settanta*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 54)
- Inmaculada Solís García y Francisco Matte Bon, *Introducción a la gramática metaoperacional*, 2020 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 216)
- Barbara Innocenti, Marco Lombardi, Josiane Tourres (a cura di), *In viaggio per il Congresso di Vienna: lettere di Daniello Berlinghieri a Anna Martini, con un percorso tra le fonti archivistiche in appendice*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 55)
- Elisabetta Bacchereti, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di). *Il graphic novel. Un crossover per la modernità*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 56)
- Tina Maraucci, *Leggere Istanbul: Memoria e lingua nella narrativa turca contemporanea*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 57)
- Valentina Fiume, *Codici dell'anima: Itinerari tra mistica, filosofia e poesia*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 58)

Riviste ad accesso aperto
(<http://www.fupress.com/riviste>)

- «Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149
- «LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484x
- «Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental Studies», ISSN: 2421-7220
- «Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978

Firenze per Claudio Magris. Il volume raccoglie i contributi di studiosi dell'opera di Claudio Magris al fine di arricchire il dibattito critico, con uno sguardo specifico alla dimensione interdisciplinare e al continuo dialogo della sua attività con le principali tradizioni letterarie europee. Ne risulta uno studio complessivo sulla produzione narrativa, saggistica e teatrale dello scrittore triestino, volto a restituirne l'identità plurale e prismatica: dalla narrazione sui luoghi all'ineludibile tensione ideologica; dagli alfabeti filosofici al peso della Storia; dalla riscrittura del Mito ai rapporti con le altre letterature; dalla filigrana ipotestuale a veri e propri *case studies* che, secondo una prospettiva diacronica, si soffermano su opere come *Microcosmi*, *Alla cieca*, *Non luogo a procedere* e *Tempo curvo a Krems*.

ERNESTINA PELLEGRINI insegna Letterature Comparete presso l'Università di Firenze. All'opera di Claudio Magris ha dedicato la monografia *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris* (1997, 2003), oltre ad aver curato i due volumi delle *Opere* nei «Meridiani» Mondadori (2012 e 2021).

FEDERICO FASTELLI insegna Letterature Comparete all'Università di Firenze. Tra le sue pubblicazioni: *Dall'eresia all'avanguardia. L'opera poetica di Elio Pagliarani* (2011), *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità* (2013), *Epica dell'ottobre* (2018), *L'intervista letteraria* (2019).

DIEGO SALVADORI è Dottore di Ricerca in Letterature Comparete. Si occupa di Animal Studies, Ecocritica, Studi di Genere. Tra le sue recenti pubblicazioni, segnaliamo *Camille Mallarmé. La scrittura senza volto* (2019) e *L'atlante di Claudio Magris* (2020).