

# «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 2015<sup>1</sup>, 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 letterario<sup>2</sup>. 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

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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)<sup>3</sup>, un'opera-mondo<sup>4</sup> 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 sangue<sup>5</sup> ma anche di quelli che le hanno strette, quelle mani, le colpe delle «mani pulite dei veri signori del mondo»<sup>6</sup>:

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.<sup>7</sup>

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»<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> 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».

<sup>4</sup> Cfr. F. Moretti, *Opere mondo*, Einaudi, Torino 2003.

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> 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).

<sup>7</sup> C. Magris, *Non luogo a procedere*, Garzanti, Milano 2015, p. 300. D'ora in poi indicato con NLP seguito dal numero di pagina.

<sup>8</sup> 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 perdono<sup>9</sup>; 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 orale<sup>10</sup>, 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

<sup>9</sup> 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*).

<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup>

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*<sup>12</sup>, 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

<sup>11</sup> 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).

<sup>12</sup> 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»<sup>13</sup>. 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»<sup>14</sup>.

*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»<sup>15</sup>. 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»<sup>16</sup>). 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.<sup>17</sup>

<sup>13</sup> C. Magris, *Danubio*, Garzanti, Milano 1986, p. 297.

<sup>14</sup> U. Musarra-Schröder, *Nei sotterranei della Storia: Non luogo a procedere di Claudio Magris*, cit., pp. 144-145.

<sup>15</sup> 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).

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *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»<sup>18</sup>. 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 Sabba<sup>19</sup>. *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 triestina<sup>20</sup>. 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

<sup>18</sup> C. Stajano, *Delitti senza giustizia nel nuovo libro di Claudio Magris*, «Corriere della Sera», 6 ottobre 2015.

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup>

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 2010<sup>22</sup>, 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

<sup>21</sup> L. Pennings, *Tradurre Non luogo a procedere di Claudio Magris*, «Incontri», 33, 1, 2018, pp. 120-121, doi: 10.18352/incontri.10240.

<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup>

Tutto nel romanzo ruota intorno a un enigma, a quello che chiamerei un rimosso storico<sup>24</sup>. 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

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> 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»<sup>25</sup>. 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'architettura<sup>26</sup>, 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»<sup>27</sup>), a cui si affiancano i saggi del libro intitolato *La storia non è finita* del 2006. Allora, potrebbe sorgere la domanda: *Letteratura come storiografia?*<sup>28</sup>. 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»<sup>29</sup>. 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,

<sup>25</sup> Cfr. C. Magris, *L'amore, la verità e il futuro impossibile*, «Corriere della Sera», 27 gennaio 2015.

<sup>26</sup> 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.

<sup>27</sup> Cfr. E. Pellegrini, *La biografia sdoppiata di Magris*, «La Rivista dei Libri», 16, 4, 2006, pp. 35-38.

<sup>28</sup> Cfr. E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Quodlibet, Macerata 2015, pp. 165-177.

<sup>29</sup> Ricavo la citazione dalla fascetta che accompagna la prima edizione del romanzo.

custodisce «nella penombra delle opere» le «tracce dei dimenticati»<sup>30</sup>. 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»<sup>31</sup>. 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»<sup>32</sup>, 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'<sup>33</sup>. 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

<sup>30</sup> H.M. Enzensberger, *Letteratura come storiografia?*, «Menabò-Gulliver», 9, 1966, pp. 7-22.

<sup>31</sup> 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.

<sup>32</sup> 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.

<sup>33</sup> «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.<sup>34</sup>

### 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.<sup>35</sup>

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

<sup>34</sup> L. Pennings, *Tradurre Non luogo a procedere di Claudio Magris*, «Incontri», 33, 1, 2018, pp. 120-121, doi: 10.18352/incontri.10240.

<sup>35</sup> 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.<sup>36</sup>

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 Mreule<sup>37</sup>.

#### 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 2014<sup>38</sup>. Un continuo gioco di scambio nel romanzo fra realtà e finzione<sup>39</sup>. Questo è evidente se si rintracciano le numerose

<sup>36</sup> C. Magris, *I due mariti di Luisa, perla nera dei Caraibi*, «Corriere della Sera», 27 agosto 2010.

<sup>37</sup> 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.

<sup>38</sup> Il Civico Museo della Guerra per la Pace ‘Diego De Henriquez’ esiste realmente, in via Cumano 22 a Trieste. Sito web: <<http://www.museodiegoehenriquez.it/>> (03/2021).

<sup>39</sup> 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 Cerceo<sup>40</sup>, 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 Henriquez<sup>41</sup>. 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 corretrice 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 corretrice 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).

<sup>40</sup> 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).

<sup>41</sup> 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*<sup>42</sup>, 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*<sup>43</sup>, 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.<sup>44</sup>

Per Pietro Clemente, il Museo della Guerra del maniaco collezionista diventa «un museo delle colpe»<sup>45</sup>. 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

<sup>42</sup> F. Ago, *Musei citati. L'idea di museo nella letteratura contemporanea*, Felici, Pisa 2009.

<sup>43</sup> 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).

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> *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»<sup>46</sup>. 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»<sup>47</sup> – 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 Celenterati 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'Asburgo<sup>48</sup>:

<sup>46</sup> D. Salvadori, «*Quel pezzetto di ippocampo è qualcosa che manca*»: scritture sul corpo in *Non luogo a procedere di Claudio Magris*, cit., p. 54.

<sup>47</sup> Ivi, p. 55.

<sup>48</sup> *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 resurrezione<sup>49</sup>. Qui, in Ares per Irene, invece, tutto è immobile, eternamente presente, e insieme friabile, deperibile, persino putrescente<sup>50</sup>. 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-

<sup>49</sup> 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.

<sup>50</sup> 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 romanzo<sup>51</sup>, 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»<sup>52</sup>, 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 pugnare<sup>53</sup>:

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»<sup>54</sup>. 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

<sup>51</sup> D. Salvadori, «*Quel pezzetto di ippocampo è qualcosa che manca*»: scritture sul corpo in Non luogo a procedere di Claudio Magris, cit., *passim*.

<sup>52</sup> Ivi, p. 50.

<sup>53</sup> Cfr. il paragrafo *Dal sangue alle pelle: dissezioni e lessicalità*, ivi, pp. 47-52.

<sup>54</sup> 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 maniacale 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 [...].<sup>55</sup>

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»<sup>56</sup>, 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 [...].

<sup>55</sup> C. Magris, *San Sabba: il cupo mistero di un silenzio che pesa sulle nostre coscienze*, «Corriere della Sera», 17 maggio 2012.

<sup>56</sup> 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»<sup>57</sup>:

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*»<sup>58</sup>, 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*»<sup>59</sup> della scrittura. Perché questo romanzo di idee e di

<sup>57</sup> Ivi, p. 156.

<sup>58</sup> J. Derrida, *La Dissemination*, Seuil, Paris 1972 (1969), p. 376.

<sup>59</sup> Ivi, p. 295.

contenuti forti (La Capria ha scritto anni fa che le idee sono personaggi nella narrativa di Magris)<sup>60</sup> 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»<sup>61</sup>, 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»<sup>62</sup> e dunque totalmente, astrattamente, esasperatamente femminile, vale a dire parla la voce lontana delle origini<sup>63</sup>. Per fare questo, Magris si è calato dentro Luisa, dentro un soggetto femminile, sulla scia della voce della sua Euridice di *Lei dunque capirà*<sup>64</sup>. 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)

<sup>60</sup> R. La Capria, *Alfabeti. Viaggio al fondo dell'anima attraverso le parole dei libri*, «Corriere della Sera», 21 ottobre 2008.

<sup>61</sup> G. Episcopo, *Macchine d'espressione. Gadda e le onde dei linguaggi*, Cronopio, Napoli 2018.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> Questo avviene suggestivamente nell'emergenza continua di altre lingue: dialetto triestino, tedesco, inglese, broken English, lingua creola, caraibica, lingua chamacoco.

<sup>64</sup> 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'elettr shock 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.